

RELIGION – LITERATUR – KÜNSTE • II: EIN DIALOG

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, J. Nehru University New Delhi
Klaus Zerinschek, Universität Innsbruck



Verlag Mueller-Speiser
Anif/Salzburg 2002

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

14

Peter Tschuggnall (Hrsg.)

RELIGION – LITERATUR – KÜNSTE • II

EIN DIALOG

Mit einem Grußwort von Bischof Alois Kothgasser



Verlag Mueller-Speiser
Anif/Salzburg 2002

Gedruckt mit Förderung von:
Bundesministerium für Bildung, Wissenschaft und Kultur in Wien
Leopold-Franzens-Universität Innsbruck
Dr. Reinhold Stecher Stiftung

Umschlag: Arnold Pittl, nach einem Bild von Christian C. Haider
aus seinem Zyklus *Das Evangelium nach Lukas*

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, Bönningheim
ISBN: 3-85145-061-2
Printed in Germany

DIE INNSBRUCKER SYMPOSIEN „RELIGION – LITERATUR – KÜNSTE“

Ein Vorwort des Herausgebers

In den Jahren 1995 bis 1999 fanden in Innsbruck drei internationale Treffen statt, in denen sich Wissenschaftler, Künstler und Interessenten zusammengefunden haben, um über Literatur und andere Künste in ihrem Verhältnis zur Religion nachzudenken. Das Interesse an dem Themenkomplex sowie den Fragestellungen der einzelnen Treffen (1995 Aspekte, 1997 Dialog, 1999 Perspektiven) überstieg die kühnsten Erwartungen bei weitem. Das Echo in- und ausländischer Medienvertreter zeugte davon, dass die Verbindung von Religion und Ästhetik brisant ist und den heutigen Menschen anspricht.

Die Beiträge der Symposien sind durch die entsprechenden Publikationen nun einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich und sollten zu einem Weiterdenken anregen. Weil sich die Publikation der Beiträge des Symposions von 1997, die in dem vorliegenden Buch ausgewiesen sind und die ursprünglich gemeinsam mit den Beiträgen des Symposions von 1999 erscheinen hätten sollen, verzögert hat (manche Aufsätze sind inzwischen andernorts erschienen), bietet dieser Band somit die abschließende Dokumentation dieser Zusammenkünfte. Deshalb darf ich den Beiträgen dieses Buches Gedanken zum Thema und Erinnerungen an die praktische ästhetische Dimension der jeweiligen Treffen vorausschicken.

Der Bereich der Ästhetik und die Sphäre der Religion sind ihrem eigentlichen Wesenskern nach ganz eng miteinander verknüpft. In Hinblick auf eine fruchtbringende Partnerschaft allerdings agierten deren Vertreter über einen viel zu langen Zeitraum isoliert.

Das Wort Dialog erschien wie ein Fremdwort und ein Aufbruch in Richtung einer modernen kommunikativen Theologie und eines offenen ästhetischen Kunstwerks war kaum vorstellbar.

Das ist mittlerweile offenkundig anders. Beide Seiten gehen aufeinander zu, in unbefriedigenden Fällen nehmen sie zumindest Notiz voneinander. Markante, weil richtungsweisende Beispiele dieses mit einer neuen Toleranz und Akzeptanz verknüpften Gesinnungs- und Richtungswandels geben gerade Texte von kritischen Schriftstellern wie Peter Turrini (vgl. den Beitrag von Brigitte Schwens-Harrant in diesem Band) auf der einen und Aussagen der höchsten kirchlichen Vertreter auf der anderen Seite (vgl. den Papst-Brief an die Künstler und das Vorwort des Präsidenten des Päpstlichen Rates für die Kultur, Kardinal Paul Poupard, jeweils veröffentlicht in „Religion – Literatur – Künste III“; vgl. auch das Vorwort von Kardinal Franz König zum Sammelband des ersten Symposions). Auch Wissenschaftler äußern sich immer wieder über persönliche „Erkenntnisse“, die sie einer religiösen Einstellung näher bringen. Und für man-

che überraschend geht dieser Impuls dann oft nicht von der Kirche, sondern von den Künsten aus. So bekennt der in unseren Bänden häufig zitierte Kulturwissenschaftler René Girard: „Great Literature literally led me to Christianity“ („Literature and Christianity. A Personal View“, in: *Philosophy and Literature* 23.1 [1999] 32-43, hier 34).

Sich gegenseitig wahrnehmen und miteinander gemeinsame Wege gehen – seien es Holz- oder Feldwege –, miteinander streiten und vielleicht über diesen Weg (wieder) zueinander und zum eigentlichen (Ausgangs-)Punkt sich hintasten und ungeahnte Möglichkeiten dieses Miteinander erahnen lassen – und das in dem weiten kulturellen Kontext unseres so spannenden wie widersprüchlichen und noch viel mehr uns einigenden Themas „Religion und Ästhetik“: Von einem solchen Impuls war die Idee getragen, Zusammenkünfte zu dem Spannungsfeld von Religion und Künsten zu organisieren: auf der Ebene der Verbindung von Wissenschaft, Pädagogik, Kunst und bloßer „Liehaberei“.

In meinen universitären Lehrveranstaltungen von 1993 an erwies sich zuvor, dass unter den Studierenden der Theologie, Philosophie und Komparatistik ein großes Interesse für diese Auseinandersetzung vorhanden, gleichwohl ein immenses Desiderat an Angeboten in diese Richtung festzustellen war. Der Einsatz und die ansteckende Begeisterung von Studentinnen und Studenten machten Mut, das Thema, das ca. zehn Jahre zuvor im Besonderen von Walter Jens, Hans Küng und Karl-Josef Kuschel in Tübingen diskutiert wurde, mit ausgewiesenen Fachleuten und jüngeren Wissenschaftskollegen in Angriff zu nehmen. (Vielen Dank dafür!)

Die Buchreihe „Im Kontext. Beiträge zu Religion, Philosophie und Kultur“ (Verlag Mueller-Speiser), die Innsbrucker Symposien sowie die entsprechenden Publikationen sind ein wichtiger Schritt auf diesem Weg, der sich von der Dringlichkeit getragen weiß, an den Theologischen Fakultäten die Zeichen der Zeit zu erkennen und Abteilungen für „Theologie und Ästhetik“ einzurichten.

Im Besonderen sind es Autoren, welche an den drei Bänden „Religion – Literatur – Künste“ mitwirkten und/oder an den diesen Publikationen zugrunde liegenden Veranstaltungen, die zunehmend ein Überdenken in diese Richtung geltend machen und für die Qualität des Dialogs beispielgebend sind. Deshalb führe ich einige dieser wichtigen Veröffentlichungen an:

Gottfried Bachl, *Der beneidete Engel. Theologische Prosa*. Freiburg i. B. 1987; Johann Holzner und Udo Zeilinger (Hrsg.), *Die Bibel im Verständnis der Gegenwartsliteratur*. St. Pölten 1988; Johann Holzner und Erika Schuster (Hrsg.), *Moderne Literatur. Herausforderung für Religion und Kirche*. Innsbruck 1992; Nils Holger Petersen and Eva Louise Lillie (Hrsg.), *Liturgy and the Arts in the Middle Ages. Studies in Honour of C. Clifford Flanigan*. Copenhagen 1996; Magda Motté, *Auf der Suche nach dem verlorenen Gott. Religion in*

der Literatur der Gegenwart. Mainz 1997; Brigitte Schwens-Harrant, *Erlebte Welt – Erschriebene Welten. Theologie im Gespräch mit österreichischer erzählender Literatur der Gegenwart*. Innsbruck 1997; Christoph Gellner, *Weisheit, Kunst und Lebenskunst. Fernöstliche Religion und Philosophie bei Hermann Hesse und Bertold Brecht*. Mainz 1997; Elke Fahrner, *Des Priesters Kleider und ein Blick darunter*. Thaur 1998; Georg Langenhorst, *Jesus ging nach Hollywood. Die literarische Wiederentdeckung Jesu in Literatur und Film der Gegenwart*. Düsseldorf 1998; Heinrich Schmidinger (Hrsg.), *Die Bibel in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts. Zwei Bände*. Mainz 1999; Reto Sorg und Stefan Bodo Würffel (Hrsg.), *Gott und Götze in der Literatur der Moderne*. München 1999; Richard Faber und Volkhard Krech (Hrsg.), *Kunst und Religion. Studien zur Kulturosoziologie und Kulturgeschichte*. Würzburg 1999; Erich Garhammer, *Am Tropf der Worte – Literarisch predigen*. Paderborn 2000; Georg Langenhorst, *Gedichte zur Bibel. Texte – Interpretationen – Methoden. Ein Werkbuch für Schule und Gemeinde*. München 2001; Jörg Seip, *Einander die Wahrheit hinüberreichen. Kriteriologische Verhältnisbestimmung von Literatur und Verkündigung*. Würzburg 2002.

Darüber hinaus darf ich hinweisen auf die umfangreiche kommentierte Literaturliste „Kultur des Wortes“, die Brigitte Schwens-Harrant und Wolfgang Schwens für das „Literarische Forum“ verfassen und stets auf den neuesten Stand bringen (abrufbar unter <http://www.literarisches-forum.at>).

Dass es für die Art und Weise der Organisation der wissenschaftlichen Symposien Vorbilder gibt, denen ich zu Dank verpflichtet bin, liegt auf der Hand.

Zum einen ist dies das Salzburger Festspiel-Symposion, das der weit über seinen eigentlichen Fachbereich hinaus geschätzte Salzburger Sprach- und Literaturwissenschaftler Ulrich Müller in Verbindung mit der Salzburg Association und in Zusammenarbeit mit seinen Kollegen Peter Csóbad, Oswald Panagl, Jürgen Kühnel, Franz V. Spechtler und Gernot Gruber seit 1989 jährlich (!) organisiert und dessen wissenschaftliche Beiträge jeweils in einem Sammelband im Verlag Mueller-Speiser publiziert werden.

Zum andern gilt es das Mozarteum und die gleichfalls jährlich abgehaltenen Symposien der Internationalen Gesellschaft für Polyästhetische Erziehung zu erwähnen, deren charismatischer Impulsgeber der im Februar dieses Jahres verstorbene Musikpädagoge und Kulturwissenschaftler Wolfgang Roscher war. Zentraler Aspekt des letzten von ihm inspirierten Treffens war gleichsam ein Gipfelerlebnis der Rede über Religion und Kunst, ein „Gespräch über die Macht des Schweigens und einer Bildung durch Kontemplation“, das Roscher mit niemand Geringerem als dem spanischen Religionsphilosophen Raimon Panikkar führte. Michaela Schwarzbauer hat diesen Dialog dankenswerterweise redigiert und Lech Kolago hat ihn in den von ihm herausgegebenen „Studia Niem-

coznawcze“ / Studien zur Deutschkunde, Warschau 2002, S. 9-20, publiziert. (Schließlich darf ich für unseren Zusammenhang ein theologisches wie komparatistisches Projekt von unglaublicher Intensität erwähnen, das Joze Krasovec initiierte und das im September 1996 als „International Symposium on the Interpretation of the Bible“ in Ljubljana stattgefunden hat und dessen ca. 100 Vorträge in einem 1800-seitigen Buch nachzulesen sind: *Interpretation of the Bible*, Sheffield Academic Press, 1998.)

Hinsichtlich der Innsbrucker Zusammenkünfte erschien wichtig, nicht ausschließlich theoretisch über Literatur und andere Künste zu „reden“. Deshalb war angestrebt, auch Künstlerinnen und Künstler selbst – und zwar in der ihnen eigenen Sprache, in der sie sich zu Hause fühlen – zu Wort kommen zu lassen; gleichsam nach einem Motto, das der französische Aphorist Emile Auguste Chartier unter dem Pseudonym „Alain“ in einem seiner köstlichen „Propos“ zu Beginn des 20. Jahrhunderts zeichnete: „Ließe sich in einer oder zwei Seiten Prosa wiedergeben, was die Neunte Symphonie sagt, gäbe es keine Neunte Symphonie mehr. [...] Kurz, ich erkenne ein Kunstwerk daran, dass es nichts als sich selbst ausdrückt und dass es unmöglich ist, es in eine andere Sprache zu übersetzen.“

Bei unseren Treffen kamen deshalb Künstlerinnen und Künstler aus den unterschiedlichen Kunstrichtungen zu „Wort“. Ein Rückblick ist angebracht.

Beim ersten Symposium 1995 wurden die 39 wissenschaftlichen Referate künstlerisch und gesellschaftlich begleitet von Mitgliedern des Tiroler Landestheaters – Schauspielregisseur Dietrich W. Hübsch, Schauspielerinnen Sabine Podlaha und Schauspieler Günter Lieder –, die, nach einer Führung durch die Räume des Theaters, einen Nachmittag im Tagungszentrum „Haus der Begegnung“ unter das Motto des Satzes „Näher zu Dir, mein Gott, aber bitte nicht zu nah“ von George Tabori stellten. Als Rahmenveranstaltungen dieses Symposions bleiben auch der Abend im Mozarteum mit Kompositionen von Enesco, Webern und Brahms und das Fest im 11er-Haus mit dem Kabarettisten, Entertainer und vielseitigen Musiker Markus Linder in Erinnerung, der mit dem Schlagzeuger Kurt Wackernell für eine sehr lebhaft und im Besonderen für die jüngeren Besucher willkommene Abwechslung sorgte.

Beim Treffen von 1997 beeindruckte Claus Thomas. Er rezitierte in der (überfüllten) Universitätskirche Gedichte aus dem „Stundenbuch“ von Rainer Maria Rilke; atmosphärisch abgerundet wurden die Rezitationen von jungen Musikern des Mozarteums, die Werke von Purcell, Schop und Mozart vortrugen (Tanja Ebenhoch, Julia Kofler, Michaela Leimegger, Maria Unterweger und Michael Hillebrand; Einstudierung: Martin Mumelter).

Darüber hinaus gab es unterschiedliche Textlesungen von hohem Niveau: In einer Dichterlesung im Tagungszentrum las Hans Aschenwald Gedichte aus seinem Lyrik-Band „Einleibung“ und der Schauspieler Pepi Griesser las zu Edith M. Prielers Volksschauspiel-Vortrag die entsprechenden Texte.

1999, bei dem bislang letzten Symposion, wurde schon zur Eröffnung, die wissenschaftlichen Eingangsvorträge begleitend, ein literarisches und musikalisches Menü angeboten: Die Schauspielerin Stephanie Brenner las eine Passage aus Hugo von Hofmannsthals „Gespräch über Gedichte“, Agnes Irsara sang, begleitet von Claudia Deri (Klavier) und Margit Rubatscher (Geige), Arien von Georg Friedrich Händel, und Harald Bergauer interpretierte ein Lied von Pete Seeger.

Neben der schon vor der Tagung eröffneten Ausstellung „Das Evangelium nach Lukas“ von Christian C. Haider (in einem über 110 m langen Gang der Theologischen Fakultät) fand bei den Teilnehmern ganz besonders auch die Gestaltung der Räume durch Monika Huber, Cornelia Kaufmann und Christian W. Hashold großen Anklang, weil dies neben den künstlerischen Ausführungen auch eine angenehme Atmosphäre fördern konnte.

Die zahlreichen „im Rahmen“ abgehaltenen künstlerischen, gesellschaftlichen und wissenschaftlichen Veranstaltungen, die eine praktische Verbindung von Religion und Ästhetik kenntlich machen sollten und diese Hoffnungen erfreulicherweise erfüllten, möchte ich in einem Rückblick nochmals in Erinnerung rufen:

Montag, 22. März, 20.00, Haus der Begegnung, Szenische Aufführung: Yasmina Reza, Kunst, Eine Komödie für drei Schauspieler (Mike Mühlegger, Matthias Hussl, Christian Steinlechner; Regie: Markus Plattner).

Dienstag, 23. März, 7.00, Universitätspfarre: Laudes (mit Universitätspfarrer Msgr. Bernhard Hippler) / 20.00, Pfarrkirche Hall (Osterfestival „Musik der Religionen“, Gerhard & Maria Crepaz): Konzert: „Ich geh’ und suche mit Verlangen“, Bach-Kantaten (Klaus Mertens und Monika Frimmer / Atalanta fugiens Milano).

Mittwoch, 24. März, 13.15, Theologische Fakultät, Besuch des Karl-Rahner-Archivs sowie Gang durch Räumlichkeiten der Theologischen Fakultät (mit Roman Siebenrock); anschließend Besuch der Geigenbauwerkstatt Wolfgang Kozák / 15.30, Haus der Begegnung, Vortrag – Lesungen – Musik: Erika Schuster, Wien: „Ich kann zu meiner Reisen nicht wählen mit der Zeit.“ Literarische Wanderer unserer Tage – Heinz Hiebler, Graz: file not found; Alfons Jestl, Eisenstadt: Kirchen-Wind-Schatten-Lyrik – Christian Schwetz, Böhheimkirchen: Meditationen zu Psalmen in Bild, Wort und Klang (Einführung: Udo Zeilinger, Bildungswerk) / 17.30, Theologische Fakultät, „Hörstunde“: Gerhard Crepaz,

Galerie St. Barbara: Krzysztof Penderecki, St Luke Passion (zu C. C. Haiders Lukas-Zyklus).

Donnerstag, 25. März, 20.00, Tiroler Landestheater, Szenische Aufführung: Felix Mitterer, Tödliche Sünden.

Freitag, 26. März, 10.30, Podiumsdiskussion zu dem Thema „Schöne neue Welt ... – Religiöse Einstellungen / Kulturelle Spiegelungen um die Jahrtausendwende in Theorie und Praxis“: Moderation: Josef Sulz (Mozarteum), mit Susanne Gillmayr-Bucher (Theologie / Germanistik), Gerhard Crepaz (Galerie St. Barbara), Gerhard Leibold (Philosophie), Rudolf Pacik (Liturgiewissenschaft), Raimund Runggaldier (Kirchenmusik), Raymund Schwager (Dogmatische Theologie); Abschluss: Grußworte des Bürgermeisters der Stadt Innsbruck und Buffet; musikalische Umrahmung: Raffaella Fortarell, Akkordeon.

Die entsprechenden künstlerischen, gesellschaftlichen und bildenden Veranstaltungen aller drei Symposien waren vom Einsatz der Beteiligten inspiriert.

Dies wiederum hatte zur Folge, dass die Teilnehmer der Symposien in einer angenehmen Atmosphäre sich auch persönlich näher kommen und abseits des Tagungsablaufs gegenseitige Standpunkte in täglichen Kaffeepausen und nächtlichen Streitgesprächen noch besser und leidenschaftlicher positionieren konnten. Der Tagungsort „Haus der Begegnung“ schuf dafür die geeignete Atmosphäre (ein Dankeschön dem Leiter des Begegnungszentrums und seinen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern).

Insgesamt gilt den Künstlern und Autoren und allen jenen hier namentlich nicht einzeln genannten Studentinnen und Studenten und allen Helfern, die sich bei den Symposien und in Hinblick auf die entsprechenden Publikationen engagiert und für deren Zustandekommen beigetragen haben, ein sehr herzlicher und persönlicher Dank.

Ein entsprechender Dank gilt auch den Freunden und Gönnern, ohne deren ideelle und finanzielle Unterstützung die Symposien nicht durchgeführt und die Bücher nicht erscheinen hätten können: Herrn Ministerialrat Dr. Siegfried Haid vom Bundesministerium für Bildung, Wissenschaft und Kultur, den Innsbrucker Diözesanbischöfen Dr. Reinhold Stecher und Dr. Alois Kothgasser, den Dekanen Prof. Dr. Edmund Runggaldier, Prof. Dr. Herwig Büchele und Prof. Dr. Raymund Schwager von der Theologischen Fakultät und Prof. Dr. Josef Sulz als Vertreter der Universität für Musik und darstellende Kunst Mozarteum sowie den Rektoren der Universität Innsbruck Prof. Dr. Christian Smekal und Prof. Dr. Hans Moser. Ein gern gesehener Gast bei den Symposien war auch der Bürgermeister der Stadt Innsbruck, DDr. Herwig van Staa, der bei allen drei Treffen zur Freude der Teilnehmer zu einem abschließenden Büffet, das vom Tourismus-Kolleg des Bundes in Innsbruck organisiert wurde, eingeladen hat.

Ein ganz persönlicher Dank gilt meiner Verlegerin, Frau Ursula Müller-Speiser, die mir den entscheidenden Impuls für die Buchreihe „Im Kontext“ gab und die mir darüber hinaus eine ganz wunderbare Stütze war und ist.

Kritisch meine Ideen begleitend, kompetent sich einmischend und leidenschaftlich mich immer wieder aufmunternd: Meiner Frau Birgit und unserem im Oktober 2000 geborenen Sohn Lukas Benedikt widme ich ganz herzlich meine Ideen zu den drei Symposien und das vorliegende Buch.

Vomp, im Juli 2002

Peter Tschuggnall

Eröffnung des Symposions, 3. März 1997:



Christian Smekal,
Rektor der Universität Innsbruck



Herwig Büchele,
Dekan der Theologischen Fakultät



Ministerialrätin Dr. Helga Dostal



Josef Sulz,
Vertreter des Mozarteums



Wolfgang Roscher,
Eröffnungsvortrag



Peter Tschuggnall im Gespräch mit
Raymund Schwager ...



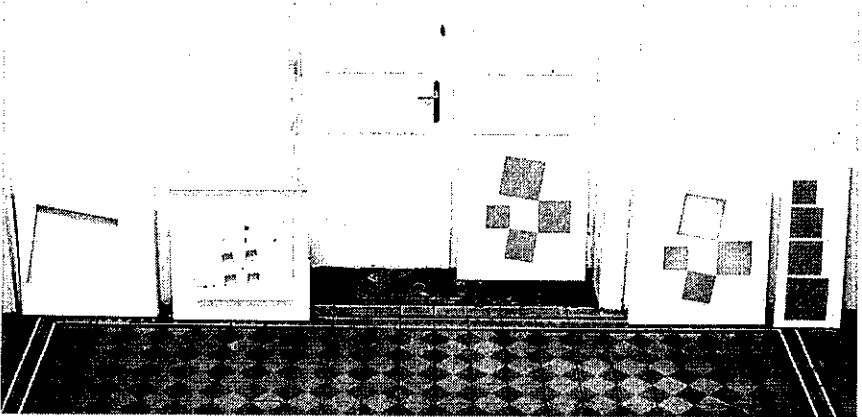
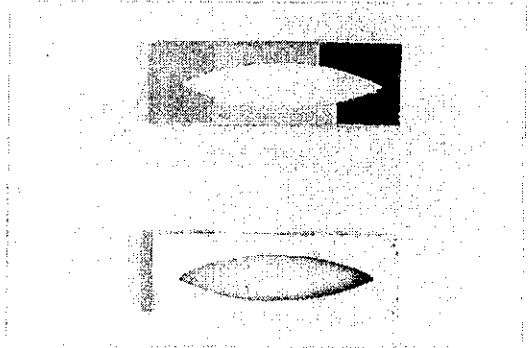
und mit Verlegerin Ursula Müller-Speiser und
Gattin Birgit

X

Raumgestaltung:



Monika Huber



GRUSSWORT

Von Alois Kothgasser, Bischof von Innsbruck

Der Anfrage, für dieses Buch ein Grußwort zu schreiben, komme ich gerne nach. Denn die fruchtbare Begegnung mit ästhetischen Ausdrucksformen ist für das Leben der Kirche als ein wichtiger Teil des Dialogs mit den verschiedenen Bereichen der Gesellschaft von großer Bedeutung.

Papst Johannes Paul II. hat diesen Aspekt in seinem rund 18-seitigen Brief an die Künstler, der in dem von Peter Tschuggnall herausgegebenen Buch „Religion – Literatur – Künste. Perspektiven einer Begegnung am Beginn eines neuen Millenniums“ (Mueller-Speiser: Anif / Salzburg, 2001) abgedruckt ist, hervorgehoben. Er erinnert daran, dass zwischen der Religion und der Kunst ein sehr enger Zusammenhang besteht und dass echte Kunst auch jenseits ihrer typisch religiösen Ausdrucksformen eine innere Nähe zur Welt des Glaubens hat. Der Künstler werde gewissermaßen zu einer Stimme der universalen Erlösungserwartung.

Es sind nicht selten Texte aus der Bibel, die Schriftsteller, Musiker und Künstler immer wieder von neuem inspirieren und die ihnen den Impuls geben, auf aktuelle Brennpunkte hinzuweisen. Durch Gedichte, Dramen und Erzählungen, durch musikalische Impressionen und Elemente des modernen Tanzes, durch Architektur, Bildende Kunst und Film erfährt der moderne Mensch von der Bibel und ihrer bleibenden Aktualität; mitunter sogar eher auf diesem „Umweg“ als durch manchmal bisweilen etwas verkrustete und von den meisten Menschen nicht mehr entsprechend wahrgenommene Strukturen in einer nicht im Leben des Einzelnen und seiner Bedürfnisse stehenden Vermittlung in Schule und Gemeinde.

Der Glaube muss das ganze Sein und Denken des Menschen umfassen. Er ist Umdenken und Denken nach dem Evangelium. Wir reden und schweigen aus dem Glauben heraus, und der Glaube muss vor allem das Herz, das Gefühl, die Emotionen des Menschen, sein Sehnen und Begehren entflammen. Wenn diese Tiefen des Menschseins nicht betroffen sind, dann gibt es auch keine echte Veränderung im menschlichen Leben.

Der Umgang mit der Bibel lässt diese Tiefen des Menschseins erkennen und ist eine Erfahrung von einmaliger menschlicher und kultureller Dichte. Die Bibel ist deshalb das Buch der Vergangenheit, das Buch der Gegenwart und das Buch der Zukunft.

Die christliche Verkündigung wird und kann stets auf die Bibel zurückgreifen. Die befreiende Vision, die Jesus von Nazaret – und von ihm aus rückblickend

das Erste Testament – gebracht hat, möchte ich den Menschen weitersagen und ihnen damit einen weiten Horizont des Lebens und der Hoffnung eröffnen.

Für die christliche Verkündigung wie für die gegenwärtige Gesellschaft im Allgemeinen, die ihrerseits durch eine tiefe Krise des christlichen Glaubens geprägt ist, kann die biblische Botschaft und ihre Rezeption in der Ästhetik, auch wenn sie vom ursprünglichen Sinngehalt abweicht und auf heutige Probleme aufmerksam macht, Gewicht haben. Die Bibel selbst ist ein literarischer Ausdruck von hohem Rang, was Studien von Literaturwissenschaftlern (wie dem amerikanischen Komparatisten Harold Bloom in seinem Buch *Die heiligen Wahrheiten stürzen*) und von Psychologen (wie Erich Fromm in seinem Beitrag *Ihr werdet sein wie Gott*) bestätigen, und sie ist ein kulturelles Zeugnis, das sich als eine nie versiegende Quelle der Inspiration für die Wissenschaften und die Ästhetik erweist. Die Bibel ist der Ort des Lebens, in dem sich die Fragen und Antworten, die Leiden und Freuden, die Zweifel und Gewissheiten des Menschen jeden Zeitalters spiegeln. Sie ist auch Zeugnis vieler historischer, künstlerischer und kultureller Ereignisse, ein wahres Erbe der gesamten Menschheit.

Der Päpstliche Rat für die Kultur hat mit Bezug auf das Dokument *Gaudium et Spes* des II. Vatikanischen Konzils die fundamentale Bedeutung der Kultur für eine vollständige Entwicklung des Menschen sowie die gegenseitige Bereicherung von Kirche und Kulturen unterstrichen. Die Künste als ein wesentlicher Bestandteil der Gesamtkultur sind wie für die Kirche so auch für die Theologie von besonderer Bedeutung.

Deshalb ist es für mich als Bischof von Innsbruck eine große Freude, dass durch Veranstaltungen, die von Mitarbeitern der Theologischen Fakultät ins Leben gerufen wurden, diese Stadt als ein Zentrum des Dialogs von Religion und Kunst angesehen wird und dass Vertreter aus verschiedenen Ländern und unterschiedlicher Bereiche bisher schon drei Mal der Einladung des Theologen und Vergleichenden Literaturwissenschaftlers Peter Tschuggnall so zahlreich gefolgt und miteinander ins Gespräch gekommen sind. Die Symposien von 1995, 1997 und 1999 mit jeweils über 40 Vorträgen und zahlreichen künstlerischen Darstellungen brachten gewissermaßen einen neuen Schwung in die Stadt, die Diözese und nicht zuletzt eine Öffnung der Theologischen Fakultät und der gesamten Universität. Die wissenschaftlichen Veranstaltungen, die im „Haus der Begegnung“ stattfanden und sich über den Zeitraum einer Woche erstreckten, finden sich dokumentiert in entsprechenden Sammelbänden, die im Salzburger Verlag Mueller-Speiser publiziert sind. Der hier vorliegende umfangreiche Band spiegelt die Vorträge des Symposions von 1997 wider. Es stand unter dem Motto: „Religion – Literatur – Künste. Ein Dialog – oder doch nicht?“ Anlässlich der Eröffnung des vorläufig letzten Symposions im März 1999 sprach der Rektor der Universität, Prof. Christian Smekal, von einem

Meilenstein, und der Dekan der Theologischen Fakultät, Prof. Raymund Schwager, sowie der Bürgermeister der Stadt, DDr. Herwig van Staa, äußerten am Schluss der Veranstaltung den dringlichen Wunsch, die Symposien zu diesem wichtigen, aktuellen und darüber hinaus spannenden Thema in Innsbruck fortzusetzen sowie auch die entsprechenden Publikationen weiterzuführen. Diesem Appell möchte ich mich anschließen.

Denn die Suche nach Begegnung ist für mich ein positives Kennzeichen unserer Zeit. Sie bildet den Gegenpol zu den im Besonderen von Schriftstellern und Künstlern kritisierten Zwängen, denen sich der moderne, vor allem der junge Mensch ausgesetzt sieht und denen er vermeint nicht enttrinnen zu können: der gesellschaftlichen Forderung nach dem „immer mehr, immer besser, immer schneller“. Das läßt, um einen Titel aus der modernen Literatur aufzunehmen, zu einer „Entdeckung der Langsamkeit“ ein und dazu, die Möglichkeit der Kommunikation und der Begegnung mit unterschiedlichen Kulturen wahrzunehmen. Entsprechende, positiv geprägte Orientierungen gilt es zu erkennen.

Künstler, die sich dem Zeitgeist kritisch stellen, fühlen sich jedoch oft unverstanden und geraten zunehmend in Isolation. Sie begeben sich in eine innere Emigration und haben das Gefühl, sich „auf dieser Erde nicht ganz zu Hause zu fühlen“, wie der Dichter Heinrich Böll in einem Gespräch mit dem Theologen Karl-Josef Kuschel, einem der ersten Vertreter des Themas Literatur und Religion, meinte (Weil wir uns auf dieser Erde nicht ganz zu Hause fühlen. 12 Schriftsteller über Religion und Literatur. München 1985).

Ob sich die Dichter und Künstler zu Hause fühlen können, liegt daran, wie wir ihnen begegnen. Und so ist zu wünschen, dass der Weg zu dem Dialog, der mit den Innsbrucker Veranstaltungen (wieder) aufgenommen wurde, weitere Früchte ernten läßt.

INHALT

I. THEORIE UND METHODOLOGIE

ZORAN KONSTANTINOVIC

Religion als Gegenstand interdisziplinärer Literaturbetrachtung.
Methodologische Ausgangspunkte 7

PETER TSCHUGGNALL

Dialogizität – Intertextualität – Alterität.
Mögliche Ausgangspunkte komparatistischer Analysen 18

OTTO MUCK

Dialog und (religiöser) Glaube. Zur Interpretation religiöser Rede 30

II. RELIGIÖSE FRAGESTELLUNGEN IN DER LITERATUR

GEORG LANGENHORST

Wie von Gott reden?
Schriftsteller als theologische Sprachlehrer 43

EDITH M. PRIELER

Volksschauspiel – Liturgie oder Theater?
Eine exemplarische Untersuchung am Lassnitzer Volksschauspiel 57

BENEDIKT LAUTENBACHER

Vom Tod und Leben des Brandner Kasper 73

RUDOLF WÜRMSER

Fragen zu Hiob. Aspekte der Theaterarbeit George Taboris 81

WOLFGANG WIESMÜLLER

Psalm-Gedichte. Aspekte eines Dialogs zwischen zwei Gattungen 91

JOSEF M. OESCH

Der Dialog mit dem biblischen Jonabuch in der deutschsprachigen
Literatur nach 1945. Eine intertextuelle Studie 107

WALTER FALK

Über die Wiederentdeckung christlicher Problemzusammenhänge
in der deutschsprachigen Literatur seit 1980 123

HEINZ HIEBLER

Vom Sinnlichen der Religion zur Religion des Sinnlichen.
Anmerkungen zu den medialen Bedingungen eines Paradigmenwechsels
um 1900 am Beispiel der *Josefine Mutzenbacher* 149

STEFAN BODO WÜRFEL Sakralisation, Postfigurale Gestaltung und Prophetie in der Dichtung Stefan Georges	163
SIEGFRIED BATTISTI Gottesfrage in zeitgenössischer Literatur. Versuch einer religiösen Interpretation von Kafkas Roman <i>Das Schloß</i> als Ort der Gnade.....	178
Josef P. MAUTNER „Aber sein Endurteil war es nicht.“ Jacques Derrida liest einen Text von Franz Kafka	190
WOLFGANG PALAVER Gnade und Schuld in Franz Werfels Roman <i>Eine blassblaue Frauenschrift</i>	202
GEORG FISCHER Werfel als Interpret. Zur Jeremia-Deutung in seinem Roman <i>Höret die Stimme</i>	217
WILHELM GUGGENBERGER Das Leben wächst in zwei Bäumen. Die Sehnsucht nach dem anderen Zustand bei Robert Musil.....	244
HEINRICH SCHMIDINGER Thomas Bernhard und Sören Kierkegaard.....	259
KARL HEINZ NEUFELD Claudel und Péguy. Ein Theologe und zwei engagierte Literaten	277
WOLFRAM KRÖMER Das religiöse Anliegen bei der Deutung von Malerei und Künsten in der Literatur des französischen Fin de Siècle	284
KARLHEINZ TÖCHTERLE Gottessohn im Intertext: Apollonios von Tyana.....	295

III. RELIGIÖSE EINSTELLUNGEN IN DER MUSIK

KIWAH KIM Musik und Religion. Versuch einer Verhältnisbestimmung	307
MARTIN MUMELTER Musikalische Erfahrung und religiöse Einsicht. Skizze einer Bestandsaufnahme.....	313

NIKO FIRNKEES	
Dialog über die Musik	
Autonome Komponisten oder Partner der Kirchenmusik?	319
JOSEF SULZ	
„Königliche Kunst“ und Religion. Ist der Dialog abgebrochen?	332
NILS HOLGER PETERSEN	
Religiöse Aktualisierung in Claudio Monteverdis dramatischer	
Kantate <i>Il Combattimento di Tancredi e Clorinda</i>	347
PETER TSCHUGGNALL	
Ein musikalisches Opfer wider die Resignation.	
Zu einer Theologie der Träne im Anschluss an J. S. Bach	358
UTE JUNG-KAISER	
Joseph Haydns Gotteslob in Gebet und Verkündigung	370
FRIEDERIKE JANECKA-JARY	
Schuberts Kirchenmusik und geistliche Gesänge im Urteil der	
Zeitgenossen und der Nachwelt	391
HERMANN JUNG	
„Per aspera ad astra.“	
Ein philosophisch-literarisches Denkmodell und seine kompositorische	
Ausprägung im geistlichen Schaffen von Johannes Brahms	400
CHRISTOPH KHITTL	
Der Welt abhanden gekommen?	
Bemerkungen zu Welt – Transzendenz – Religion im	
symphonischen Werk Gustav Mahlers	409
PETER WITTIG	
Ein Kuss für Judas. Vorschlag zu Rimskij-Korssakovs <i>Legende von der</i>	
<i>unsichtbaren Stadt Kitesh und der Jungfrau Fevronia</i>	424
KATALIN FITTLER	
Die Bibel und die zeitgenössische ungarische Musik	436

IV. REFLEXIONEN IN PHILOSOPHIE UND THEOLOGIE

CLEMENS SEDMAK	
„Sie alle suchen den Schuldigen.“ Semiotik und Theologie	
und andere Crime Stories	447
MARTIN SEXL	
Die Vermittlung menschlicher <i>Erfahrung</i> in Religion und Literatur	457

BERNHARD BRAUN Im Schatten der Aufklärung. Zum Ort des Lebens im Diskurs der Moderne.....	472
WOLFGANG ROSCHER Kunst und Wissenschaft als Problem der Kultur- und Religionskritik.....	481
ROMAN A. SIEBENROCK Poesie und Reflexion. Beobachtungen und Überlegungen zu den Sprachen im Werk Karl Rahners als Grundbestimmungen theologischer Rechenschaft des Glaubens.....	490
ROBERT I. LETELLIER Religion in Dialogue with the Arts? Some Catholic Responses, especially in the Light of the Second Vatican Council	505
RAYMUND SCHWAGER Erinnerung in Theologie und Literatur	515
WILLIBALD SANDLER Christentum als große Erzählung. Anstöße für eine Narrative Theologie.....	523
LOTHAR LIES Zur Kategorie des Ästhetischen in Systematischer Theologie	539
MARTIN HASITSCHKA Vision vom kommenden Jerusalem (Offb 21,1-22,5). Die Offenbarung des Johannes als Beispiel für literarische Rezeption innerhalb der Bibel	547
 V. IMPULSE FÜR VERKÜNDIGUNG UND BILDUNG	
BRIGITTE SCHWENS-HARRANT Literaturpädagogik im Rahmen der Kirche. Sieben Gründe für eine kirchliche Literaturarbeit	557
ERICH GARHAMMER „Monstranzhiebe oder Feuerzungen?“ Zum Spannungsverhältnis zwischen Literatur und Verkündigung.....	566
JOHANN HOLZNER Vereinnahmung und Ausschließung: Poesie und Theologie.....	580

I.

Theorie und Methodologie

**RELIGION ALS GEGENSTAND
INTERDISZIPLINÄRER LITERATURBETRACHTUNG
METHODOLOGISCHE AUSGANGSPUNKTE**

Zoran Konstantinovic (Innsbruck)

Religion und Dichtung haben ihren Ursprung im Mythos und schon von den frühesten Mythen an lässt sich allein im Versuch, der Vorstellung vom Übermenschlichen, vom Transzendentalen auch einen Namen zu geben, das Bemühen nach besonderer sprachlicher Gestaltung eines solchen Namens erkennen. Diese frühesten Mythen verbinden sich dann mit Träumen und Erzählungen von Gott und sie werden durch religiöse Symbole bereichert.¹ So ist in der Dichtung neben allen anderen Erfahrungen aus sämtlichen objektivierbaren Bereichen des menschlichen Erkennens, Handelns, Fühlens und Gestaltens auch die Erfahrung des Religiösen als einer ästhetischen Erfahrung enthalten und sie lässt sich kontinuierlich durch die gesamte Weltliteratur hindurch verfolgen. Darin besteht auch die Aufgabe der interdisziplinären Literaturwissenschaft in Hinblick auf die Religion und wir verfügen für diesen Bereich über eine mehr als umfangreiche Sekundärliteratur.²

Eine ähnliche Aufgabe, aber aus entgegengesetzter Sicht stellt sich auch vom Standpunkt der Theologie, deren Erkenntnis auf der hermeneutischen Erfahrung beruht.³ Als hermeneutische Erfahrung sucht sie in einer solchen Erkenntnismöglichkeit auch nach dem Stellenwert des Ästhetischen durch das Medium der Sprache. Eine solche Suche ging der entsprechenden interdisziplinären Suche in der Literaturbetrachtung zeitlich weit voraus. Unseres Wissens nach gibt es aber noch keine systematische Ästhetik der Theologie, obwohl wir schon bei Augustinus, in seiner *De doctrina Christiana*, im vierten Buch, das 426 entstanden ist, einen Hinweis finden, der über die Vermittlung von Hrabanus Maurus, über dessen *De institutione clericorum*, 819, zur Grundlage für die gesamte Predigtlehre des Mittelalters wird und der auch für die literaturtheoretische Tradition

¹ Einen Bogen von den ältesten Zeugnissen bis zur modernen Literatur schlägt Césaire Bandera in seinem Buch: *The Sacred Game. The Role of the Sacred in the Genesis of Modern Literary Fiction*, 1994. Er setzt mit dem Begriff des „Heiligen“ bei Plato, Aristoteles und Vergil an und führt seine Darlegungen bis zur Spiritualität einer gegenwärtigen „devotio moderna“.

² Angeführt zum Beispiel in Gero von Wilpert's Sachwörterbuch zur Literatur, 7. Aufl. 1989, unter den Begriffen „Christliche Dichtung“, „Geistliche Dichtung“ und „Biblische Dichtung“.

³ So geht es in einem neuesten Beitrag von Klaus Berger in seinem Buch *Hermeneutik des Neuen Testaments*, 1999, um die Erstellung von Kriterien für die inhaltliche Schriftauslegung. Neben der grundlegenden systematischen Reflexion über das, was in der Exegese der Schrift geschieht, stehen konkrete Regeln der Umsetzung und Applikation heute. Es ist ein Versuch, historische Auslegung und zeitgenössische Anwendung auseinander zu halten.

von großer Bedeutung ist. Im Mittelpunkt dieses Buches steht nämlich die Aneignung der rhetorischen Tradition im Interesse einer überzeugenden Verbreitung des Christentums. Wie der heidnische, so müsste auch der christliche Redner einen dreifachen Zweck – der Belehrung, der Unterhaltung und des Zuhörens – verfolgen, wobei durch das Zuhören die Botschaft durch emotionale Rührung der Zuhörer vermittelt werden soll. Diesem dreifachen Zweck der Rede ordnet Augustin drei Stilebenen – oder wie wir heute sagen würden Diskursen – zu: dem niederen, mittleren und erhabenen Stil oder Diskurs.

Im 13. Jahrhundert wird dann der Erneuerer des Franziskanerordens, Bonaventura, in seinem Werk *De reductione artium ad theologiam*, als Erster darauf hinweisen, dass die Menschwerdung des Wortes und die beseligende Vereinigung mit Gott in erster Linie mit der Sprache („Sermo“), also auch mit Literatur verbunden ist, und er erkennt dabei folgende Analogie: Die Sprache geht aus dem inneren „verbum mentis“ hervor und um wahrnehmbar zu werden, bedarf sie der Form des Wortes als einer Hülle („indumentum“), ihrem reinen Begriff nach bleibt sie jedoch im Geist dessen, der sie hervorbringt. Diesem Vorgang entspricht theologisch die Inkarnation des göttlichen Wortes und die Sprache ist demnach gekennzeichnet durch Angemessenheit, Wahrheit und Schmuck und dementsprechend muss sich auch unser Handeln nach Maß, Ordnung und Schönheit ausrichten. Der unmittelbare Zweck der Sprache aber ist Ausdruck, Belehrung, Ansporn. Diesen Tätigkeiten sind das Bild, das Licht und die Kraft zugeordnet. Sie gewährleisten, in der Seele vereinigt, das Glück der wahren Erkenntnis.

Etwa ein Jahrzehnt später wird Thomas von Aquin die Frage nach dem Verhältnis des Schönen zum Wahren und zum Guten stellen. In seiner *Summa theologica*, entstanden 1266 bis 1273, ist die ästhetische Fragestellung in diesem Verhältnis nicht in Form einer geschlossenen Theorie des Schönen in der Kunst aufgeworfen, sondern sie ist innerhalb eines metaphysischen Kontextes zu verstehen. Das Problem des Wesens der Schönheit hatte er bereits in seinem Kommentar zu Pseudo-Dionysios Areopagitas *Peri theion onomaton* (Über die göttlichen Namen) erörtert und nun steht es im Mittelpunkt seiner Überlegungen und er sieht im Verhältnis des Schönen zum Wahren und Guten das Schöne und das Gute im Grunde genommen als dasselbe. Sie unterscheiden sich nur darin, dass Letzteres ausschließlich Gegenstand des Strebens ist, das erst mit der Verwirklichung des Guten zur Ruhe kommt, während das Schöne schon bei seinem bloßen Anblick gefällt und befriedigt. Zudem bezieht sich das Schöne auf das von Gott Geschaffene, während es sich in der Kunst auf das durch den Menschen Machbare beschränkt. Das Wahre aber ist die durch die Sinne erkennbare Struktur der Materie eines Gegenstandes. Indem er nun von den Künsten spricht, widmet er größere Aufmerksamkeit allein der Dichtkunst. Er tritt für

den Gebrauch einer bildlichen Sprache ein, die den Menschen, indem sie ihn erfreut, zu höherer Erkenntnis zu führen vermag. Dennoch ist die Poetik für ihn, wie alle anderen Künste, noch eine niedere Wissenschaft, da sie nur auf einem Nachbilden der Natur beruht. Thomas von Aquins Schönheitskonzeption war jedoch von großer Wirkung auf die Dichtung. In Dantes *Göttlicher Komödie* ist Beatrice in diesem Sinne die göttliche Offenbarung des Schönen und Guten und Thomas von Aquin beeinflusst die Dichtung bis in das 20. Jahrhundert hinein, so etwa in der frühen Poetik von James Joyce, die er in seinem Roman *Stephen Hero* entwickelt.

Andererseits hatte Klopstock schon 1755 in seiner Abhandlung *Von der heiligen Poesie*, die er dem *Messias* (Gesang 1-5) vorausschickt, geoffenbarte Religionsinhalte als Gegenstand der Dichtkunst legitimiert. In der Diskussion um das Wunderbare, die sich an Miltons *Paradise lost* entzündete, hatte Gottsched Werke abgelehnt, die Wahrheit und Wahrscheinlichkeit nicht achten, während Bodmer und Breitinger das Wunderbare als Gegenstand der Dichtkunst anerkannten. Klopstock, der an Bodmer und Breitinger anknüpft, sieht dieses Wunderbare, das auch das Religiöse erfasst, für den moralischen Charakter des Lesers – von dem die Aufklärer sprechen – nicht als schädlich an. Im Zusammenhang mit einer solchen Änderung in der Einstellung begann man auch die Heilige Schrift, die Haupturkunde der christlichen und jüdischen Tradition, in der man bis dahin nur die verschriftete göttliche Offenbarung sah, nun auch als ein aus vielen Motiven und Texten zusammengesetztes literarisches Werk zu betrachten.⁴ Zu einer Änderung der Einstellung kam es, als Robert Lowth um die Mitte des 18. Jahrhunderts in Oxford mit seinen Poetologievorlesungen begann und in deren Rahmen er auch auf den Stil, die Sprache und die mythischen Inhalte der Heiligen Schrift einging. Seine Vorlesungen wurden 1753 als *Sacra poesia Hebraeorum. Praelectiones* veröffentlicht und daraus ersieht man, dass ihm auch der „parallelismus membrorum“, die sich wiederholende Entsprechung gleichlautender Verslieder in der hebräischen Poesie aufgefallen war. Aus der biblischen Gottes- und Weltanschauung glaubt er, die gestaltenden Möglichkeiten des Menschen gleichfalls als „parallelismus membrorum“ erkennen zu können, als Wiederholung und Umschreibung desselben göttlichen Gedankens, um diesen Gedanken durch Wiederholung zugleich auch zu vertiefen. So wenn es zum Beispiel im *Hohen Lied* heißt:

Der Herr mein Licht, mein Heil,
wen soll ich fürchten,
der Herr mein Lebenshort.

⁴ Der wohl umfassendste Beitrag bisher dazu von Albert Alter und Frank Kermode: *The Literary Guide to the Bible*, 1987.

Von Lowth zutiefst beeindruckt war Herder, der in der hebräischen Poesie die älteste ureigenste Form des Volksliedes zu erkennen meinte (*Vom Geist der hebräischen Poesie*, Manuskript aus dem Jahre 1782). Ausgehend von der Vorstellung von einem literarischen Universalismus, der sich in der historisch bedingten Individualität der einzelnen Völker zu erkennen gibt, wobei die Hebräer für Herder die älteste sogenannte Individualität bildeten, suchte er die Poesie des hebräischen Volkes, so wie er sie der Bibel entnommen hatte, in den Zusammenhang der gesamten Entwicklungsgeschichte zu stellen. Im Vorwort zu seinem Manuskript sieht er seine Aufgabe darin, den Urideen, den ältesten Begriffen von Gott, der Schöpfung, von Engeln, einzelnen Gegenständen und Dichtungen in der Natur nachzugehen und zu erforschen, wie sich diese in eigener „poetischer Farbe“ auf die Nationen ringsum ausgeprägt haben.

Im Unterschied zu Herder sucht Hegel in seinen *Vorlesungen über Ästhetik* nach der Sphäre des absoluten Geistes. Diese Sphäre bilden Kunst, Religion und Philosophie. Denselben Inhalt, den die christliche Religion in der Form der „Vorstellung“ erfasst und die Philosophie in der Weise des „Denkens“, bringt die Kunst in der Weise der „sinnlichen Anschauung“ zum Bewusstsein. Das in der Kunst Angesehene ist das „Schöne als das sinnliche Scheinen der Idee“ bzw. das „Kunstschöne oder das Ideal“, die Idee „in individuo“ nach Kant. Die Idee, das Absolute oder *das Göttliche* begreift Hegel nicht bloß als das „höchste Wesen“, sondern wie im Christentum als „Geist“, religiös gesprochen als „Dreieinheit der Personen“, die für sich zugleich das Eine ist. Das Modell der Dialektik als das Grundmodell für Hegels gesamte Philosophie wird an den Göttern der griechischen Skulptur ebenso aufgewiesen wie in der Dialektik des Sittlichen im Handeln, das die dramatische Poesie darstellt. Die Dialektik ist auch im Verlauf der Kunstgeschichte selbst wirksam, in der als Geistesgeschichte die „Substanz“ zum „Subjekt“ wird. Die immense Fülle jedoch der gedeuteten Kunstphänomene entfaltet Hegel in drei Teile. Im ersten Teil führt er den allgemeinen Begriff des Kunstideals handlungstheoretisch aus, im zweiten Teil entwickelt er ihn geschichtsphilosophisch zu den besonderen Kunstformen: zur symbolischen Kunstform, zur klassischen Kunstform der schönen polytheistischen Welt, die allein das Kunstideal als „vollendete Einheit der inneren Bedeutung und äußeren Gestalt“ im Götterbild verwirklicht, und er erklärt die „romantische Kunstform“ der christlichen, sittlich-monotheistischen Welt, die das Ende der Kunst und den Übergang zur Philosophie bedeutet; im dritten Teil behandelt er die gattungsgeschichtliche Verwirklichung des Ideals in den einzelnen Künsten und entwirft ein Kultbild der verschiedenen Kunst- bzw. Religionsepochen. Die Poesie behauptet gegenüber den anderen Künsten die Vorrangstellung, sie ist als „Kunst der Rede“ die geistigste aller Künste und insofern die unbeschränkteste, die „allgemeine Kunst“, die allen Epochen angehört. In Hegels Systemgedanken der

Ästhetik hat demnach auch die Religion ihren Platz gefunden und so wie Hegels Ästhetik in der Kunstgeschichte, in der Bildung ihrer Epochenbegriffe und in der Literaturtheorie der Gattungspoetik nachwirkt, wird man jeweils auch dem Religiösen in einem solchen Systemzusammenhang nachgehen können.

Die Literaturwissenschaft im System der modernen Wissenschaftstheorie, die auch nach den ästhetischen Zusammenhängen und nicht nur nach mechanischen Einflüssen sucht, wie dies im Positivismus der Fall war, hat sich erst mit der geistesgeschichtlichen Methode entwickelt, obwohl schon der Positivismus, was das Verhältnis von Literaturbetrachtung und Religion betrifft, in seinen Fakten sammelnden Bemühungen um die Geschichte literarischer Stoffe, Themen und Motive die Grundlagen für die Erforschung der biblischen Dichtung, des geistlichen Dramas, der Mysterienspiele und der geistlichen Epik insgesamt gegeben hat. Im Unterschied jedoch zum Kausalitätsdenken der Positivisten und ihrer Beschränkung auf die Erforschung von Einflüssen beschreitet mit Wilhelm Dilthey die geistesgeschichtliche Methode neue Wege. So lässt sich Literatur als eine Geschichte des Erlebens und ihres Verstehens und als eine Geschichte der Ideen erkennen, sowohl vom persönlichen Erleben des Dichters als auch von einer Zusammenfassung der Ideen aus. Dichtung ist immer eine Form des persönlichen Erlebens der Welt und im literarischen Werk ist immer auch eine Idee erfassbar. Die Ähnlichkeit einer Idee in einem Werk mit der Idee anderer Werke führt zur Erkenntnis der Epochen, zu einem der bedeutendsten Resultate der geistesgeschichtlichen Methode. So geht Dilthey in seinem Werk *Das Erlebnis und die Dichtung*, entstanden 1865 bis 1905, von der Annahme aus, dass sich das Leben in Ereignissen verdichtet, die durch die schaffende Phantasie oder dichterische Einbildungskraft zum Erlebnis werden, deren Ausdruck die Dichtung ist. Ausgangspunkt des poetischen Schaffens ist dabei immer die Lebenserfahrung als persönliches Erlebnis oder als Verstehen anderer Menschen. So sieht er Goethe als Symbiose des Erlebnisses von Shakespeare, Ossian und der Bibel. Das Welterlebnis von Novalis entsteht aus der Einheit von Religion, Poesie und Naturverständnis. Lessing wiederum steht jenseits aller positiven Religionen und sucht nach einer Religion der Menschlichkeit, obwohl der Glaube als solcher einen bodenständigen Eigenwert besitzt, indem er das Symbol des religiösen Erlebnisses ist.

Was nun andererseits die durch die Synthese der Ideen in den einzelnen Werken entworfenen Epochen betrifft, wie Dilthey dies in seinem Werk *Der Aufbau der geschichtlichen Welt*, 1910, aufzeigt, so kann die europäische Literatur sehr gut auch vom Standpunkt des religiösen Schrifttums in Epochen zusammengefasst werden, im Unterschied zu rein ästhetischen oder soziologischen Kriterien und Wirkungszusammenhängen.

In diesem Sinne wäre das Mittelalter nicht nur auf das religiöse Schrifttum und die religiöse Dichtung, sondern auch auf den Stellenwert der religiösen Thematik in der weltlichen Dichtung des Mittelalters, auf die Reformation zum Beispiel mit ihren Bibelübersetzungen als Grundlage der einzelnen Nationalliteraturen hin zu überprüfen, ebenso die Epoche des Barocks in ihrer Religiosität als Ausdruck des Triumphes der Gegenreformation und des Sieges der kaiserlichen Macht über die Osmanen. Gerade diese Religiosität prägt in üppigster Weise die Kunst. In der Literatur ist es die Epoche der Entwicklung des ästhetischen Gefühls mit dem persönlichen Bezug des Dichters zur Religiosität. Das Kunsterleben ist Andacht und eben eine solche Kunstandacht führt zum Religiösen. Mit dem beginnenden 18. Jahrhundert geht Giambattista Vico in seinen *Principi di una scienza nuova d'intorno alla comune natura delle nazioni*, 1725, davon aus, dass im Unterschied zu Rousseau die Anfänge der poetischen Weisheit nicht als paradiesischer Naturzustand zu sehen sind, sondern als Zustand geistiger und gesellschaftlicher Produktivität, in der die Phantasie ein elementares Sozialorgan ist. Ihr entspringen auch die Mythen, die als Interpretationen von Naturerscheinungen einen religiösen Charakter besitzen und zugleich Leitbilder für das soziale Verhalten bilden. Den Mythen aber entsprechen drei Institutionen, die nach Vico bei allen Völkern anzutreffen sind: Religion, Totenbestattung und Ehe. Sie stellen konkrete Analogien zu den drei metaphysischen Ideen – Gott, Unsterblichkeit und Freiheit – dar. Vico steht damit am Beginn einer Geschichts- und Völkerpsychologie. Die Klassik räumte daraufhin dem Theater einen höchsten Rang ein, indem es das Theater neben die Religion setzt. Die Religion wiederum ist für den Staat unersetzlich, weil sie die schwankende Eigenschaft der politischen Gesetze stabilisiert, so Schiller in seiner kleinen prosaischen Schrift *Die Schaubühne als eine moralische Anstalt*, 1802. Aber schon mit Wackenroder hatte der Sentimentalismus die Phase der Frühromantik erreicht. In seinen *Herzergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, 1797, bietet Wackenroder 18 kunsttheoretische Abhandlungen, in denen die Perspektive des fiktiven Klosterbruders bestimmend ist, der sich in der Kunstaneignung kunstfromm und kunstbegeistert, empfindsam und schlicht gibt. Demgegenüber lehnt Wackenroder die „kalten kritisierenden Blicke“ eines kunstfremden Publikums ab. Er wendet sich vor allem gegen die trivial-aufklärerische Kunstauffassung der Berliner Spätaufklärer, besonders gegen Nikolaj. Kunst ist nach Wackenroder keine Sache des praktischen Verstandes, sie ist vielmehr Ausdruck eines schöpferischen Subjekts und sie verweist auf einen göttlichen Ursprung. Darüber hinaus wird nicht mehr die Kunst der Antike, sondern die der italienischen Renaissance zum Leitbild erhoben und in diesem Sinne eine überlieferte Bemerkung Raffaels aufgegriffen, die bezeugen soll, dass die Kunst übernatürlichen Quellen entstammt, erst eine Marienerscheinung habe Raffael ermöglicht

die Madonna zu malen und es ist nun der Klosterbruder, der den überlieferten Satz in einen religiösen Kontext rückt und somit zur Metapher gestaltet. So verläuft die Argumentation in einem Zirkel – die Kunst wird religiös begründet, die Religion aber ist eine ästhetische Erfahrung – so wie auch die Frühromantik die Poesie als eine neue Mythologie begründet. Der Zirkel wird nun einerseits durch die Perspektive des Klosterbruders, bei dem die Verpflichtung der Kunst auf Religion natürlich erscheint, verschleiert, er wird aber andererseits dadurch betont, dass die Religion des Klosterbruders als ästhetisch vermittelt geschildert wird. Wackenroders Entwurf einer Kunst-Religion formuliert dennoch Aspekte einer neuen Kunsttheorie, welche die Frühromantik philosophisch konsistent weiterentwickeln wird. Wackenroders *Herzergießungen* beeinflussten unmittelbar auch die Schule der Nazarener, die Schule der deutschen Künstlergemeinde in Rom, und für die Romantik insgesamt ist Religion die grundlegende ästhetische Erfahrung an sich; die Kunst als solche wird religiös begründet. So spricht Schelling in seiner *Philosophie der Kunst*, 1802, davon, dass den wahrhaften Stoff der Kunst die besonderen Ideen bilden, wie sie im Absoluten enthalten sind, das bedeutet, dass sie in der Einbildungskraft als „reine Begrenztheit in ihrer Absolutheit“ angeschaut und durch die Gestaltungen der Kunst in der Phantasie als eigene Welt produziert werden. Diese ist die Mythologie, die absolute Poesie, die ewige Materie, aus der alle Formen so wundervoll und mannigfaltig hervorgehen. Sie ist als ursprüngliche Einheit – als Indifferenz des Endlichen und Unendlichen, Besonderen und Allgemeinen – nur in der griechischen Kunst und ihrer Religion verwirklicht. Mit dem Christentum hingegen wird das Allgemeine herrschen und das Besondere zerfällt darin. Das Besondere ist jetzt nicht mehr Symbol des Unendlichen, sondern nur noch dessen Allegorie. So findet dann die späte Romantik ihren am deutlichsten sichtbaren Ausdruck in der Konversion zahlreicher Autoren zum Katholizismus als der „schönen Religion“. Aber gerade diese spektakuläre Wirkung von Schellings Vorlesung hat auch ihren oben angeführten theoretischen Kern bis in die Gegenwart verdeckt.

Es ist nicht unüblich, dass man die Zeit nach der Romantik europaweit mit dem Regierungsantritt von Königin Viktoria ansetzt. Zur Zeit der Victorian Age tritt als ihr führender Ästhetiker John Ruskin hervor, der in seinem Werk *Modern Painters* (1843-1863) eine umfassende Theorie der Kunst und Schönheit entwickelt, die den Maler Joseph Mallord Turner als einen größten Meister einschließt. In seinem zweiten Band entwickelt Ruskin ein theozentrisches System der Ästhetik, wobei er die Schönheit als Teophanie betrachtet und die Kunst daher die Aufgabe hat, diese Schönheit an die Menschen zu vermitteln, also einen moralischen und religiösen Wert. Daher stammen auch seine Beispiele aus der religiösen und historischen Malerei Italiens. Das Werk schließt dann mit einer Untersuchung der Beziehungen von Kunst und Religion. Als Folge der

religiösen Krise soll die Kunst ein Spiegel des Glaubens und der Gesellschaft sein. Gerade in Turners Bildern erkennt man nach Ruskin das Fehlen des Glaubens in einer materialistischen Zeit als Auflösung der mythologischen Figuren und dramatischen Motive. In der Literaturbetrachtung wird die Bibel nun in ihrer Beziehung zum religiösen Schrifttum gesehen und die großen Dichter – Blake, Byron, De Vigny, Hugo und Browning – auch in ihrem Verhältnis zur Bibel miteinander verglichen.

Mag auch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts das wissenschaftliche Weltbild die Autorität der Bibel zurückgedrängt haben, so blieb doch ihre Sprache auch weiterhin die Quelle für eine allusionsträchtige, reichhaltige und kolorative Ausdrucksweise. Auch bleibt die Sprache der Bibel für den Schriftsteller oft unbewusst ein Medium, um verborgene Mythen und Archetypen zum Vorschein zu bringen. Die Moderne hingegen, beginnend mit dem Symbolismus, kann als Rückgriff auf die Romantik gewertet werden, was auch die Bezeichnung Neuromantik beweist. Im Mittelpunkt ist nun das Symbol. Ernst Cassierer spricht in seinem Werk *Philosophie der symbolischen Formen*, 1923-1929, von vier symbolischen „Formen“ als Formen des Weltverstehens. Es sind dies die Sprache, der Mythos, die Religion und das wissenschaftliche Erkennen. In seinen früheren Arbeiten hatte Cassierer in diesem Sinne neben Leibniz und Kant auch Winkelmann, Goethe, Schiller und Wilhelm von Humboldt analysiert. Später dann erneut Goethe sowie Schiller, Hölderlin und Kleist. In Goethes Auffassung und Gestaltung des Symbolischen vereinigen sich auch seine vielfältigen Bestrebungen, das „heilig öffentlich Geheimnis der Gott-Natur“ zu ergründen. In Aussagen wie „Alles was geschieht, ist Symbol“ sowie „Das Wahre mit dem Göttlichen identisch, lässt sich niemals von uns unmittelbar erkennen, wir schauen es nur im Abglanz, im Beispiel, im Symbol,“ und auch in der Idee sieht er „das Wahre, Gottähnliche, das nicht unmittelbar erscheint.“ Im Gespräch mit Eckermann bezeichnete er die Kriegszüge zur Befreiung des Heiligen Grabes als im Verhältnis zum Symbol des Kreuzes mit einer „falschen Tendenz“ geführt. Der Regenbogen zum Beispiel wird von Goethe aufgenommen als Symbol für „Versöhnung von Himmel und Erde, von Frieden und Verheißung.“ Ganz besonders reichhaltig ist dann der Rückgriff auf die Bibel, als europaweit der Avantgardismus alle traditionellen Werte zum Einsturz zu bringen versucht. Gerade an diesen Angriffen ist die Bedeutung der Bibel zu sehen. Mit aus dem Text herausgerissenen Zitaten aus der Bibel möchte man den Schrei des gequälten Menschen in die Welt stoßen und das Gefüge späterer Sprachentwicklung zerstören.

Die geistesgeschichtliche Methode hat demnach in ihrer Erfassung der Welt in Synthesen, die sie zu Epochen gestaltete, den Blick auch auf das Verhältnis zwischen Literatur und Religion in jede einzelne dieser Epochen gelenkt. So gab

es Epochen, in denen das religiöse Erlebnis des Dichters besonders hervortrat oder die religiöse Symbolik einen besonderen Platz einnahm, wie zum Beispiel in der Epoche des religiösen Sentimentalismus eines John Milton, die dem larmoyanten, dem gefühlvoll-glückseligen Sentimentalismus Salomon Geßners vorausging und in der Entfesselung des Gefühlsüberschwangs als freier Individualität unter dem Einfluss Rousseaus ihren Höhepunkt fand. Die geistesgeschichtliche Methode wurde abgelöst durch die phänomenologische Betrachtungsweise. Die Phänomenologie hat neue Möglichkeiten auch für die Erkenntnis des Religiösen entwickelt. Der Husserl-Schüler Roman Ingarden verstand in seiner literaturtheoretischen Untersuchung *Das literarische Kunstwerk*, 1931, dieses als eine Struktur unseres Bewusstseins, die sich als ästhetisches Gebilde aus vier Schichten zusammensetzt, aus der Schicht der Lautung, der Bedeutungen, der dargestellten Gegenständlichkeiten und der vom Leser aktivierten Aspekte. Im harmonischen Aufbau eines solchen ästhetischen Gebildes entwickelt sich noch zusätzlich als Bestätigung der geglückten Strukturierung die sogenannte metaphysische Qualität. Es ist dies zum Beispiel das Tragische, das Komische, das Groteske und noch vieles andere, und es kann auch das Religiöse sein. Der Autor muss überhaupt nicht von Religion und Glauben sprechen und doch kann ein Werk zutiefst religiös wirken. Ganz im Sinne solcher phänomenologischer Betrachtungen hat Hermann Broch seinen Essay *Neue religiöse Dichtung* geschrieben. Der Akzent bei Hermann Broch liegt auf der Unterscheidung zwischen dem Gläubigen, dem Mythischen und dem Metaphysischen einerseits und dem Religiösen andererseits. Das Gläubige, das Mythische und das Metaphysische sind noch nicht das Religiöse. Das Religiöse reicht darüber hinaus. Es entsteht erst unter Einbezug sowohl des Logischen, des Rationalen und Erkenntnismäßigen wie auch des Gefühlsmäßigen, des Seelischen. Die tiefgehendsten phänomenologischen Untersuchungen des Religiösen in der Literatur sind an Dostojewski durchgeführt worden. Man könnte in diesem Sinne die metaphysische Qualität des Religiösen, so wie sie bei Dostojewski zum Ausdruck gelangt, mit dem Pseudoreligiösen bei Rilke vergleichen, wo das Gläubige, das Mythische und das Metaphysische vorherrscht.

Während die Phänomenologie nach der Wesenhaftigkeit in den Werken der Kunst suchte, also auch dem Religiösen als dem Wesenhaften in einem Kunstwerk, warf der Existenzialismus in Fortsetzung der Phänomenologie (auch Heidegger war ein Schüler Husserl) die Frage nach der Seinsweise des Kunstwerkes auf. In seinem Buch *Der Ursprung des Kunstwerkes*, 1950, befasst sich Heidegger in diesem Sinne mit Themen der Geschichte des Seins als „Geschick“ und mit der Erkundung eines „vernehmenden Denkens“. Kunst besitzt bei Heidegger eine privilegierte Stellung für seine Enthüllung der vernehmenden Öffnung zum Ereignis des Seins und Heidegger gestaltet die Frage nach dem Ursprung des

Kunstwerks als Besinnung auf den Bereich, aus dem das Wesen des Kunstwerks herrührt. Das Wesen des Kunstwerks „geschieht“. Es geschieht aus der Kunst heraus, die eine Weise ist, in der das Sein sich ereignet. Dieses Sich-Ereignen des Seins vollzieht sich als Wahrheit, die jedoch von Heidegger nicht im Sinne der metaphysischen Tradition, also eines religiösen Standpunktes betrachtet wird, sondern als eine in der geschichtlichen Existenz des Menschen währende Öffnung des Seienden. Im Kunstwerk findet die Wahrheit als ein Sich-Öffnen und zugleich als ein Sich-Verschließen eine Gestalt. Trotzdem hat die religiöse Problematik im Existenzialismus sehr großen Anklang gefunden. Drei Literaturgeschichten bezeugen dies: Johannes Pfeiffer *Umgang mit Dichtung*, 1936, 4. Aufl. 1956, Wilhelm Grenzmann *Dichtung und Glaube*, 1950, 4. Aufl. 1960, Reinhold Schneider *Über Dichter und Dichtung*, 1953. Das ist auch insofern verständlich, als im Vordergrund der existenzialistischen Betrachtungsweise der Rückgriff auf Kierkegaard steht.

In diesem Sinne scheint besonders einprägsam die Studie von Peter Tschuggnall *Das Abraham-Opfer als Glaubensparadox*. Tschuggnall bietet den bibeltheologischen Befund dazu, die literarische Rezeption des Themas und Kierkegaards Deutung. Mit dem Hinweis auf Kierkegaards Erörterung *Furcht und Zittern*, die den Untertitel *Dialektische Lyrik* trägt, stellt er vorerst die Fragen: Ist die theologische Suspension des Ethischen möglich und worin besteht die absolute Pflicht gegen Gott? In der Literatur sieht er diese Fragen im freien Umgang abgehandelt von Franz Kafka, Alfred Döblin, Thomas Mann und Magda Szabó, einer ungarischen Dichterin, die in ihren Werken die innerste Einsamkeit zum Ausdruck zu bringen wusste, und er findet literarische Variationen dieses Themas auch bei Nelly Sachs und Erich Fromm. Die existenzialistische Herausforderung an das Religiöse ist dabei faszinierend. Was aber, so fragt Jerzy Andrzejewski in seiner Christus-Novelle in der Sammlung *Noc (Nacht)*, wenn Christus nur glaubte, dass er der Sohn Gottes ist? Wenn er das Martyrium mit all seinen Leiden auf sich nahm, ohne wirklich der Sohn Gottes zu sein?

Antje Volmer, Theologin und Politikerin, hat in ihrem Buch *Heißer Friede über Gewalt, Macht und das Geheimnis der Zivilisation*, 1959, die These aufgestellt, dass es – mit Ausnahme von einzelnen Gruppen – in Europa kein religiöses Zeitalter mehr geben wird. Sie hofft, nach dem Ende des mythisch-religiösen Zeitalters im 16./17. Jahrhundert und nach den Totalitarismen des 20. Jahrhunderts auf eine dritte Phase der Zivilisation, auf eine Phase, in der die Konflikte auf dem Gebiet der Kunst und Ästhetik ausgetragen werden.

Das ist eine diskutabile These. Es sind nämlich gerade die Dekonstruktivisten, die zur Zeit im Vordergrund der Literaturbetrachtung stehen und die mit Vorliebe biblische Texte wählen, um die Ohnmacht, das Gefangensein des Einzelnen in der Sprache und damit seine Gefangenheit überhaupt zum Ausdruck zu brin-

gen. Zu den frühesten Versuchen, unsere Zeit aus der Dekonstruktion religiöser Texte zu erfassen, wäre wohl Wolfgang Richters Buch *Exegese als Literaturwissenschaft. Entwurf einer alttestamentarischen Literaturtheorie und Methodenlehre*, 1971, zu zählen. Im Mittelpunkt dieses Versuches steht das Bemühen, den Inhalt der Bibel aus seiner sprachlichen Gebundenheit zu lösen und auf diese Weise zu entmythologisieren. Dieses Bemühen setzt René Girard mit seinem Buch *La violence et le sacré*, 1972, in dem Sinne fort, dass er das Neue Testament völlig unter der Autorität des Alten Testaments sieht, obwohl, wie Frank Kermode in seinem Buch *The Genesis of Secrecy. On the Interpretation Narrative*, 1979, feststellt, das Neue Testament eigentlich die Vorgeschichtlichkeit des Alten Testaments dekonstruiert und durch eine solche Dekonstruktion den Weg zur Weltbetrachtung öffnete. Dekonstruktivistisch ausgerichtet sind auch die Ausführungen von Robert Alter in seinem Buch *The Art of Biblical Narrative*, 1981, dass nämlich der Mythos die einzig mögliche Form darstellte, um der biblischen Aussage zu ihrer Zeit verpflichtende Bestimmtheit zu verleihen. Der beeindruckendste Beitrag des Dekonstruktivismus zur Problematik des Religiösen dürfte jedoch das Buch von Northrop Frye sein – *The Great Code. The Bible and Literature*, 1982. Frye weist auf eine Fülle von Reminiszenzen hin, die mit der Bildlichkeit des biblischen Sprachausdruckes in Verbindung gebracht werden können und damit auch auf den Schlüsselbegriff unseres gegenwärtigen Methodenverständnisses. Dieses geht von der Intertextualität aus, von der unausweichbaren Verknüpfung eines jeden Textes mit anderen Texten, die im Zitat ablesbar ist. Unmittelbar oder aus der Tiefe des Textes erweitert das der Bibel entlehnte Zitat – als Aussage, Motiv, stilistische Form oder metaphysische Qualität – den Horizont dieses Textes. Goethes *Die Leiden des jungen Werthers* bedeutet in diesem Sinne auch einen Wendepunkt in der Literatur. Denn hier wird zum ersten Mal in einer Dichtung von Rang der biblische Stoff bewusst und konsequent aus literarischen und nicht aus religiösen Gründen herangetragen. Die Religion gilt von nun an auch als Kulturgut und ihre Texte sind nicht mehr ausschließlich Dokumente des Glaubens. Sie ist in den gleichfalls von Goethe geprägten Begriff der Weltliteratur eingebaut, als eine zweite Welt, in der wir uns „ausbilden mögen“ (Hamburger Ausgabe, 2, S. 129).

DIALOGIZITÄT – INTERTEXTUALITÄT – ALTERITÄT MÖGLICHE AUSGANGSPUNKTE KOMPARATISTISCHER ANALYSEN

Peter Tschuggnall (Innsbruck)

Die Erörterung einer wechselseitigen Erhellung der Künste und ihr Spannungsverhältnis zu anderen Bereichen der vielfältigen menschlichen Tätigkeiten wird von Seiten der Wissenschaften im Besonderen von der Vergleichenden Literaturwissenschaft, der „Komparatistik“, thematisiert.¹ Als bahnbrechend gilt die Definition, die Henry H. H. Remak vorgeschlagen hat:

Unter Vergleichender Literaturwissenschaft versteht man das Studium der Literatur über die Grenzen eines bestimmten Landes hinaus sowie das Studium der Beziehungen zwischen der Literatur einerseits und anderen Wissens- und Glaubensbereichen andererseits, so etwa der Kunst (z. B. Malerei, Plastik, Architektur, Musik), der Philosophie, der Geschichte, den Sozialwissenschaften (z. B. Politikwissenschaft, Wirtschaftswissenschaften, Soziologie), den Naturwissenschaften, der Religion usw. Kurz, es handelt sich um den Vergleich einer Literatur mit einer oder mehreren anderen und um den Vergleich der Literatur mit anderen menschlichen Ausdrucksweisen.²

Von dieser Orientierung motiviert, konnte Ulrich Weisstein den Aufsatz *Die wechselseitige Erhellung von Literatur und Musik* veröffentlichen.³ Mit Bezug auf einen bedeutenden amerikanischen Vertreter einer vergleichenden Sichtweise zwischen Literatur und Musik, Calvin S. Brown, gibt Weisstein zu bedenken, dass die wechselseitige Erhellung der Künste nur dann für die Literaturwissenschaft von Interesse sein wird, wenn *ein* Vergleichsobjekt oder *ein* Glied der Kette literarisch ist. Weisstein ermutigt zu einem Nachdenken über Möglichkei-

¹ Vgl. zum Folgenden vom Autor: Die Sphäre der Intertextualität in Sören Kierkegaards theologisch-philosophischer Abhandlung *Furcht und Zittern*. In: *neohelicon* 20/1 (1993), S. 187-200; „Das Wort ist kein Ding“. Eine theologische Einübung in den literaturwissenschaftlichen Begriff der Intertextualität. In: *Zeitschrift für Katholische Theologie* 116 (1994), S. 160-178; *Poetische Inspiration. Komparatistische Improvisation über eine ästhetische Spiegelung*. In: *Vom Fluch und Segen der Sündenböcke*. Hg. J. Niewiadomski u. W. Palaver. FS R. Schwager. Thaur 1995, S. 199-214; *Religion, Kunst-Sinn und Wirklichkeit – in beziehungsreicher Erhellung und Ergänzung*. Geleitwort zu: W. Roscher, *Sinn und Klang. Philosophisch-theologische Streiflichter auf „Aisthesis“ und „Poiesis“ in Musik, Kultur, Bildung*. Anif / Salzburg 1997, S. I-IV; *Die Ästhetik des Wortes. Dialogische Erkenntnis im Anschluss an Michail M. Bachtin*. In: *Studien zur Deutschkunde*. Bd. XVII. Hg. L. Kolago. Warschau 1999, S. 53-58.

² H. H. Remak, *Definition und Funktion der Vergleichenden Literaturwissenschaft*. In: *Komparatistik. Aufgaben und Methoden*. Hg. H. Rüdiger. Stuttgart 1973, S. 11-54, hier: S. 11.

³ Der Beitrag ist publiziert in: St. P. Scher, *Literatur und Musik. Ein Handbuch zu Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Berlin 1984, S. 40-60.

ten, ob und wie die Analyse des Verhältnisses der Künste zu- und untereinander gelingen könnte, wenn die literarische Komponente fehlt und glaubt, dass entsprechende Betrachtungen zu dem Aufgabengebiet der Ästhetik bzw. einer vergleichenden Wissenschaft der Künste sind. Vor allem seien die dieser Disziplin zufallenden Aufgaben in teamartiger Zusammenarbeit zu lösen.

Diese Perspektive des Vergleichs wirft ein Licht auf eine polyästhetische Betrachtungsweise. So zeigt sich die „Internationale Gesellschaft für Polyästhetische Erziehung“, deren Begründer der 2002 verstorbene Musik- und Kulturpädagog Wolfgang Roscher war, bestrebt, das Gespräch zwischen Künstlern, Wissenschaftlern und Pädagogen in Gang zu bringen und zu beleben, um das Verbindende gemeinsamer Ziele neu zu entdecken und das Trennende verschiedener Wege teils zu verstehen, teils zu überwinden oder zu verhindern.⁴ In einer Rede, in welcher Roscher das Polyästhetis-Symposium 1994 an der Hochschule „Mozarteum“ in Salzburg eröffnete, gibt er – gleichsam als „Programm“ – zu erkennen:

Wenn es in Gegenwart und Zukunft etwas durch „polyästhetis“ zu vermitteln gilt, um die Sinne zu bilden und für Sinn vor- und auszubilden, dann sind es gerade Kunst und Religion, die helfen und heilen: über die Drangsal der Tagesgeschäfte von Gewinn und Verlust hinaus; über die Schützengräben von recht-schlechtem Glaubensersatz hinweg – im bloßen „Für-wahr-Halten“ dessen, was die Sekurittssysteme der Konfessionen und Nationen voneinander trennt. Deshalb ist um die *Gnade der Verunsicherung* zu bitten, damit wir nicht *die* Selbstbestätigung suchen, die andere vernichtet. Auf der „Suche nach Sinn“ dürfen wir einander aus Eigenliebe und Fremdenhass nicht verfehlen; wir wollen uns sammeln.⁵

Ausgangspunkt einer vergleichenden wissenschaftlichen Analyse des Verhältnisses von Literatur und anderen Künsten wird nicht zuerst eine emotionale Empfindung oder eine Weltanschauung sein, sondern ein entsprechender zugrunde gelegter Text. So sprechen wir von den monotheistischen Religionen Judentum, Christentum und Islam als den „Buch“-Religionen, weil ihre Überlieferung auf literarischem Fundament gründet (Tora, Bibel, Koran). Die Aufhellung von Zusammenhängen zwischen der Sphäre des Religiösen und Schöpfungen der Dichtung und der Künste orientiert sich an einer Text-Kontext-Analyse und mahnt den Anteil des Eigenen im Fremden und des Fremden im Eigenen ein. Die Künste, welche ja die immense Vielfalt unserer Wirklichkeiten und Möglichkeiten anzeigen, bieten eine Diagnose von Vergangenen und spiegeln

⁴ Vgl. W. Roscher, *Sinn und Klang* (s. Anm. 1); ders., *Musik, Kunst, Kultur als Abenteuer*. Kassel 1994.

⁵ In: *Kunst und Religion: Weltmusik und Weltreligionen. Jahrbuch Polyästhetis*. Bd. 3. München – Salzburg 1995, S. 14f.

ein Weiterdenken gegenwärtiger Wirklichkeiten für künftige Träume und Visionen wieder. Sie können Abbild sein und Neuschöpfung.

Die Grammatiken unseres Sprechens und Schreibens scheinen auch mit traditionellen Mythen und Philosophien verknüpft, ebenso mit religiösen Ideen. „Im Anfang war das Wort“: ein Gedanke des Evangelisten Johannes, der auf die Ursprünge der Schöpfung verweist und zusätzlich der Poetik einer Schaffenskraft, die dem Menschen als dem Ebenbild Gottes eingegraben ist, einen gewichtigen Raum zuteilt. Dieser Gott, der nach der hebräischen Bibel im Ur-Anfang „den Anfang schuf“ und der nach der johanneischen Auffassung selber das Wort ist, hat mit dem Menschen auch dessen poetisches Wort inspiriert, das sich in vielfältiger, ästhetisch-wahrnehmbarer und poetisch-eigenschöpferischer Spiegelung ausdrückt: in Tanz, Musik, Bild, Architektur, Film und Literatur.

Von einem poetologischen Standpunkt ausgehend urteilte der Kommunikationsphilosoph Vilém Flusser, dass das Dichten des Poeten in einem Herstellen von Erlebnismodellen bestehe; wolle man die künftige dichterische Tätigkeit voraussehen, so sei nötig, Dichtung als Gegensatz zur Imitation zu denken, um dann den Sonderfall der Dichtung als Sprachschöpfung ins Auge zu fassen.⁶ Schon der Romantiker Friedrich Schlegel fasste den Autor in seiner eigentlichen Wortbedeutung als Urheber auf und lenkte die Aufmerksamkeit in Richtung einer Poesis⁷: Literatur könne beständig neue Vorstellungen produzieren, an denen sich unser Weltbild und alle Kultur aufbaut. Dass Dichtung im Vergleich zu der Geschichtsschreibung philosophischer und ernsthafter sei, merkte schon Aristoteles an: Der Dichter sei nicht der Wirklichkeit, der Zufälligkeit der Ereignisse verpflichtet, ihm ginge es vielmehr um die poetische Kategorie der Möglichkeit; so sei es nicht Aufgabe des Dichters mitzuteilen, was wirklich geschehen ist, sondern vielmehr, was geschehen könnte, d. h. das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche.⁸ Der Philologe Jürgen H. Petersen findet es an der Zeit, gründlicher als bisher nachzufragen, was es mit der Auffassung von der Mimesis als der – angeblichen – „Nachahmung“ durch die Poesie auf sich habe.⁹ (Im Mittelpunkt seiner Kritik stehen entsprechende Übersetzungen der *Poetik*.) Aristoteles bildet nach Petersen keineswegs den Ausgangspunkt für einen poetisch-ästhetischen Realismus, vielmehr gebe er einen Fingerzeig, dass die Welt zum Produkt der Sprache werde und nicht umgekehrt die Sprache die Welt abbilde. Die Mimesis trage zwar einen ursprünglichen Wirklichkeitsbezug mit sich, dieser sei aber mit der schöpferischen Dimension untrennbar verwoben: Mimesis ist Poesis und Poesis ist

⁶ V. Flusser, *Die Schrift. Hat Schreiben Zukunft?* Frankfurt a. M. 1992, S. 66.

⁷ F. Schlegel, *Gespräch über die Poesie*. Nachwort von H. Eichner. Stuttgart 1968.

⁸ Aristoteles, *Poetik*. Hg. M. Fuhrmann. Stuttgart 1982, S. 29 (=1451b).

⁹ J. H. Petersen, „Mimesis“ versus „Nachahmung“. In: *arcadia* 27 (1992), S. 3-46.

Mimesis. Auch jener eher an Platon als an Aristoteles orientierte Verfasser der Antike, der unter dem Namen Longinus eine Schrift *Über das Erhabene* schrieb, machte geltend, dass die großen Autoren, obgleich auch sie nicht fehlerfrei seien, über die Sterblichkeit hinauswachsen könnten, weil sich ihre Höhe in die Nähe der Geistesmacht Gottes erhebe. Schon sehr früh also wird das Phänomen des Religiösen in der Dichtung festgemacht. Studien des Literaturwissenschaftlers Robert Ernst Curtius ergaben, dass erst Johann Wolfgang von Goethe im Begriff des Schöpfertums jenes lösende Wort fand, das, Natur und Kunst überhöhend, den Dichter an kosmogonische Mächte anschloss; wie Gott, so sei auch der große Künstler einer, der hervorbringt: ein Schöpfer.¹⁰

Plädoyers einer Durchdringung von Kultur und Religion werden auf literarischer Schiene von gewichtigen Texten hinterfragt und durchkreuzt, etwa von Sigmund Freud, der in einem Essay von 1927 von der Religion als der „Zukunft einer Illusion“ sprach, oder von Friedrich Nietzsche, der ungeahntes Neues anvisiert und für den „tollen Tag“ prophezeit, dass auch Götter verwesen und Gott tot sei, weil die Menschen ihn getötet hätten; das dieser Schrift *Die Fröhliche Wissenschaft* (1882) vorangestellte Motto macht darauf aufmerksam, dass der Autor von jeglicher Tradition und Spiegelung einer solchen sich distanziert:

Ich wohne in meinem eignen Haus,
Hab niemandem nie nichts nachgemacht
Und – lachte noch jeden Meister aus,
Der nicht sich selber ausgelacht.

Der Mensch als das Wesen des Wortes und des Sprechens ist mit der Fähigkeit ausgestattet, dialogisch zu denken, zu handeln, zu schweigen. Der Vergleichende Literaturwissenschaftler George Steiner appelliert in seinen wegweisenden Büchern *Nach Babel* (1981) und *Von realer Gegenwart* (1990) leidenschaftlich dafür, das mit dem Begriff „Sprache“ Intendierte ernst zu nehmen. Der Schriftsteller Botho Strauß pflichtet bei:

Nichts ist unmittelbarer mit dem Schicksal der Erde verbunden als die Sprache. Verlässt sie uns oder lösen wir uns von ihr, dann braucht man sich auch nicht weiter um den (inzwischen zur politischen Floskel dienenden) „Schöpfungsauftrag“ zu kümmern. Die Sprache verlässt uns nicht im Schweigen, sondern nur im A-Logos, in der Entbundenheit von Form, Sinn, *auctoritas* der Bedeutung.¹¹

¹⁰ R. E. Curtius, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*. Tübingen 1993, S. 400-404.

¹¹ B. Strauß, *Der Aufstand gegen die sekundäre Welt. Bemerkungen zu einer Ästhetik der Anwesenheit*. Nachwort zu: G. Steiner, *Von realer Gegenwart. Hat unser Sprechen Inhalt?* München 1990, S. 303-320, hier: S. 317.

Suche nach Sinn, wie sie in vergleichbarer Art und Weise in jüngerer Zeit mit den Begriffen „Moderne“ und „Postmoderne“ verknüpft scheint, findet sich vor nahezu einem Jahrhundert schon von dem Schriftsteller und Essayisten Ossip Mandelstam erahnt. *Von der Natur des Wortes* nennt er einen Essay aus dem Jahre 1922, worin er sich vehement gegen die Fortschrittsidee in der Literatur – „als scholastische Ignoranz der größten und übelsten Art“ – zur Wehr setzt und mit Nachdruck geltend macht, dass jeder Wechsel, jeder Gewinn mit Verlusten, mit Einbußen verbunden sei¹²; Mandelstam rückt in Anlehnung an Henri Bergson „anstelle des Problems der Kausalität, das so sklavisch dem zeitlichen Denken untergeordnet wurde und den Verstand der europäischen Logiker auf Dauer knechtete, das Problem des Zusammenhangs in den Vordergrund, das frei ist von jeglichem metaphysischen Beigeschmack und eben deshalb produktiver für wissenschaftliche Entdeckungen und Hypothesen. – Eine auf dem Prinzip des Zusammenhangs statt der Kausalität basierende Wissenschaft befreit uns von der bedenklichen Unendlichkeit der Evolutionstheorie, ganz zu schweigen von ihrer vulgären Spielart – der Fortschrittstheorie.“ 1913 schon schrieb der Kosmopolit Mandelstam einen Essay mit dem Titel *Über den Gesprächspartner*. Die Notwendigkeit, dem gleich gesinnten und dem anders denkenden Gesprächspartner nicht auszuweichen, hat eine andauernde Brisanz, und zwar in Hinblick auf die politische wie persönliche Kommunikation ebenso wie in Bezug auf den Dialog der Religionen, der Geschlechter, der Nationalitäten, den gegenseitigen Dialog der Bereiche Wissenschaft, Kunst und Gesellschaft. Das gegenseitige Zugehen aufeinander hat im transtheologischen Gespräch, d. h. im Dialog von Theologie, Religion und Kirche mit den Bereichen Wissenschaft, Kunst und Gesellschaft, eine große Bedeutung. Dringlicher denn je scheint heutige Theologie aufgerufen, sich nicht in eine von ihr selbst auferlegte Isolation zu begeben. Theologie als die Rede von Gott muss stets den Kontakt auch zum „Außen“ wahren. Aber was nützt es, wenn ich mich bereit erkläre zu einem Dialog, mich jedoch nicht vergewissere, ob mein Gegenüber die gleiche Auffassung darüber hat, was ein Dialog eigentlich soll? Gesprächspartner gehen m. E. nicht selten deshalb unzufrieden auseinander, weil sie eine völlig undifferenzierte Auffassung darüber haben, welche historischen und situationsgebundenen Voraussetzungen von Belang sind und unter welchen Kriterien ein Dialog stehen mag. So möchte ich im Anschluss an den russischen Literaturtheoretiker und Kulturwissenschaftler Michail M. Bachtin und den von ihm geprägten Begriff der Dialogizität aufzeigen, welche Bedeutung damit verbunden sein kann, wenn von einem „Dialog“ – als einem wiederentdeckten Schlüsselbegriff wissenschaftstheoretischer Diskussion – die Rede ist.

¹² O. Mandelstam, *Über Dichtung*, Essays. Hg. P. Nerler. Leipzig 1991, S. 29-42, Zitat: S. 30.

In dem 1929 herausgegebenen Buch *Literatur und Karneval* (2. Auflage erst 1963!) hat Bachtin, dessen Arbeiten über die stilbildende Bedeutung des „fremden Wortes“ der Komparatist Manfred Schmeling¹³ einen ähnlichen Stellenwert einräumt wie Ferdinand de Saussures Unterscheidung von „langue“ (Sprache) und „parole“ (Sprechen), darauf aufmerksam gemacht, dass der Begriff „Wort“, verstanden als die Sprache in ihrer konkreten und lebendigen Ganzheit, erstrangige Bedeutung besitze in metalinguistischer Hinsicht, zumal der dialogische Winkel mit linguistischen Mitteln nicht feststellbar scheint, weil dialogische Beziehungen zwar zum Phänomen des Wortes, nicht aber in den Bereich sprachwissenschaftlicher Erforschung gehörten. Andererseits aber ließen sich dialogische Beziehungen nicht trennen vom Gebiet des Wortes und der Sprache als einer konkreten ganzheitlichen Erscheinung: Denn der dialogische Umgang sei und bleibe die unwiderruflich eigentliche Lebenssphäre der Sprache (und somit auch des „dialektischen“ wie „duolektischen“ Umgangs von Menschen). Das heißt, dass das Wort seiner Natur nach dialogisch und die Sprache von dialogischen Beziehungen durchwirkt ist – sei es in Alltag, Gesellschaft, Kunst, Wissenschaft, Geschäftsleben. Es genüge aber nicht den Dialog auf abstrakt-logische und gegenständlich-bedeutungsgemäße Beziehungen zurückzuführen; vielmehr muss er „Aussage“ werden und auf diese Weise Wortgestalt annehmen, damit verschiedene Subjekte ihre Positionen ausdrücken (definieren) können und so dialogische Beziehungen möglich werden.¹⁴ Schon Sokrates machte die Bedeutung des Dialogs als eines lebendigen Gesprächs geltend, und er wollte dadurch das oberflächliche Scheinwissen und den damit verbundenen Relativismus entlarven, den Gesprächspartner zu Einsicht und persönlicher Überzeugung führen.¹⁵ Besonders im Dialog der Umgangsrede ist auffallend, dass der eine Partner häufig eine Behauptung des anderen wiederholt, indem er eine neue Bewertung in diese hineinlegt, andere Akzente setzt: etwa des Zweifels, der Empörung, der Ironie, des Spotts, des Hohns. Fremde Worte, die neu in unsere Rede eingeführt werden, nehmen unweigerlich unsere Weise des Verstehens sowie unsere Bewertung auf, d. h. sie werden zweistimmig, und bloß das Wechselverhältnis dieser beiden Stimmen variiert: Zu einer Kollision zweier Sinngebungen innerhalb eines Wortes führt deshalb schon die Wiedergabe einer fremden Behauptung in der Form einer Frage, denn „unsere Umgangssprache ist voll von fremden Wörtern. Mit den einen verschmelzen wir unsere Stimme, vergessend, wem sie gehören, mittels anderer bekräftigen wir unsere Worte, indem wir

¹³ M. Schmeling, Textuelle Fremdbestimmung und literarischer Vergleich. In: *neohelicon* 12/1 (1985), S. 231-239, hier: S. 231.

¹⁴ M. Bachtin, *Literatur und Karneval*. Zur Romantheorie und Lachkultur. Nachwort v. A. Kaempfe. Frankfurt a. M. 1985, S. 101-106.

¹⁵ Vgl. O. Muck, *Philosophische Gotteslehre*. Düsseldorf 1983, S. 15.

sie als autoritätsvoll für uns empfinden, wieder andere besiedeln wir mit unseren eigenen Bestrebungen, die diesen Worten fremd oder feindlich sind.“¹⁶ Jenseits der Grenzen der Autorenrede wirkt das fremde Wort, auch wenn es nicht mit einer neuen Sinngebung reproduziert wird, von außen her auf das Wort des Autors ein und bestimmt es in gewissem Maße, z. B. in der versteckten Polemik, auch in der dialogischen Replik. Dabei ist das Wort des Autors – wie jedes andere Wort – auf seinen Gegenstand gerichtet, und jede Behauptung über den Gegenstand kann über ihre rein gegenständliche Bedeutung hinaus das fremde Wort polemisch treffen. Die Semantik des Wortes wird dadurch von Grund auf verändert. Ein Wort kann also mitunter nicht völlig und wesentlich verstanden werden, wenn nur die direkte gegenständliche Bedeutung berücksichtigt wird – in der polemischen Färbung des Wortes können auch andere rein sprachliche Merkmale von Bedeutung sein, so etwa die Betonung oder die syntaktische Konstruktion.

Die Orientierung des Wortes unter den Wörtern, die verschiedene Empfindung des fremden Wortes, die verschiedenen Mittel der Reaktion auf das fremde Wort bilden nach Bachtin gewichtige Probleme einer metalinguistischen Erforschung eines jeden Wortes.

Die dialektische Verschlungenheit von Wort, Dialog und Person veranschaulicht Bachtin im Anschluss an Dostojewskij:

Der Mensch fällt niemals mit sich selbst zusammen. Die Identitätsformel $A=A$ ist auf ihn nicht anwendbar. Laut Dostojewskij vollzieht sich das wahre Leben der Person gleichsam an der Stelle der Nichtidentität des Menschen mit sich selbst: dort, wo er den Bereich seiner selbst als eines dinglichen Seins, das man belauschen, bestimmen und gegen seinen Willen hinter seinem Rücken voraussagen kann, überschreitet. Das wirkliche Leben der Person ist nur im Dialog zugänglich, dem sie sich antwortend in Freiheit öffnet.¹⁷

In der Erkenntnis, dass das eigentliche Leben der Person nur im Dialog zugänglich sei, dem sie sich in Freiheit antwortend öffnet, scheint eine der zentralen Aussagen der Dialogizität Bachtins zu sein. Indem er aufmerksam macht: „Die dialogische Erkenntnis ist eine *Begegnung*“¹⁸, scheint er sich mit der Intention Martin Bubers zu treffen, wonach der Mensch am Du zum Ich, zum „Selbst“ wird. Jedes Wort der Replik eines tiefer gehenden Dialogs reagiert voller Spannung auf das (noch) fremde Wort des Gesprächspartners, es antwortet ihm, nimmt es vorweg. Dabei dringt das Moment der Antwort und Vorwegnahme tief

¹⁶ M. Bachtin (s. Anm. 14), S. 121.

¹⁷ Ebd., S. 100.

¹⁸ M. Bachtin, Zur Methodologie der Literaturwissenschaft. In: Ders., Die Ästhetik des Wortes. Hg. R. Gröbel. Frankfurt a. M. 1979, S. 349-357, hier: S. 352.

ins Innere dieses angespannt dialogischen Wortes ein. Das hat zur Folge, dass ein solches Wort die fremden Repliken gleichsam in sich aufnimmt, um sie intensiv zu verarbeiten. Gerade „die Rücksicht auf die Gegenrede führt zu spezifischen Veränderungen in der Struktur des dialogischen Wortes, macht dieses Wort ereignishaft, gibt dem Gegenstand des Wortes eine neue Beleuchtung, indem sie darin neue Seiten aufdeckt, die dem monologischen Wort unzugänglich sind.“¹⁹ Hierbei scheint ein aktiver Worttyp besonders wichtig: das Phänomen der „versteckten Dialogizität“, das sich, wie mir scheint, paradigmatisch im fiktiven oder wirklichen Gespräch zwischen dem Autor (Werk) und dem Leser abspielt. Bachtin bemerkt zum Phänomen der versteckten Dialogizität:

Stellen wir uns den Dialog zweier Menschen vor, bei dem die Repliken des zweiten Partners weggelassen sind, aber so, dass der allgemeine Sinn dadurch nicht beeinträchtigt wird. Der zweite Gesprächspartner ist unsichtbar anwesend, seine Worte fehlen, doch die tiefe Spur dieser Worte bestimmte alle anwesenden Worte des ersten Gesprächspartners. Wir spüren, dass es sich um ein Gespräch handelt, und zwar um ein angespanntes Gespräch – obwohl doch nur einer spricht. Jedes anwesende Wort reagiert eben mit allen seinen Fibern auf den unsichtbaren Partner, es weist über sich hinaus auf das ungesagte fremde Wort.²⁰

Das Verhältnis 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 wir sie mit Hilfe der Analysen von Alterität und Intertextualität durchzuführen imstande sind.²¹ Grundsätzlich nimmt der neue Text den alten Text in sich auf, er wird von ihm gleichsam mitgeprägt und übt seinerseits wiederum Einfluss auf andere Texte aus. Ein Text, der rezipiert wird, übt eine mehr oder weniger große Wirkung aus. Bei der Alterität ist der Blick vom Kontext zum Text hin gerichtet, während bei der Intertextualität die Beziehungen des Textes zu seinem Kontext im Blickpunkt stehen. Schon Bachtin war bestrebt, das Problem der Grenzen von Text und Kontext in den Griff zu bekommen, und er wies deshalb mit Nachdruck darauf hin, dass jedes Wort und Zeichen eines Textes über seine Grenzen hinausführte und es unzulässig sei, die Analysen von Erkenntnis und Verständnis allein auf den unmittelbar vorliegenden Text zu beschränken. Denn jedes Verstehen sei das In-Beziehung-Setzen des jeweiligen Textes zu anderen Texten und die Umdeutung in einen neuen Kontext. Ausgehend von den Etappen dieser dialogischen Bewegung des Verstehens – (a) Ausgangspunkt, (b) vorliegender Text,

¹⁹ Bachtin, *Literatur und Karneval* (s. Anm. 14), S. 124.

²⁰ Ebd., S. 124.

²¹ Vgl. R. Lachmann (Hg.), *Dialogizität*. München 1982; dies., *Gedächtnis und Literatur*. Frankfurt 1990; U. Broich – M. Pfister, *Intertextualität*. Tübingen 1988.

Bewegung zurück, (c) vergangene Kontexte, Bewegung nach vorn, (d) Vorwegnahme (und Beginn) des neuen Kontextes – nimmt Bachtin wie folgt Stellung:

Der Text lebt nur, indem er sich mit einem anderen Text (dem Kontext) berührt. Nur im Punkt dieses Kontraktes von Texten erstrahlt jenes Licht, das nach vorn und nach hinten leuchtet, das den jeweiligen Text im Dialog teilnehmen lässt. Wir unterstreichen, dass dieser Kontakt ein dialogischer Kontakt zwischen Texten (Äußerungen) und nicht ein mechanischer Kontakt von „Oppositionen“ ist, der nur im Rahmen eines einzigen Textes (nicht aber zwischen dem Text und dem Kontext) zwischen abstrakten Elementen (Zeichen innerhalb des Textes) möglich und nur in der ersten Etappe des Verstehens (des Verstehens von Bedeutung und nicht von Sinn) notwendig ist. Hinter diesem Kontakt steht der Kontakt von Persönlichkeiten und nicht (im Extrem) von Dingen.²²

Der Umgang mit dem Kontext ist ein Prozess, in dem es weder ein erstes noch ein letztes Wort gibt. Das Wort ist eben nicht „Ding“ und der Kontext in seiner ganzen Bedeutung nicht schon im engen Raum unserer „kleinen Zeit“ von Gegenwart, Vergangenheit und (vorgestellter) Zukunft ausschöpfbar. „Es gibt nichts absolut Totes: Jeder Sinn wird – in der ‚großen Zeit‘ – seinen Tag der Auferstehung haben“²³, sagt Bachtin.

Für eine theologische Ästhetik bzw. eine ästhetische Theologie kommt dem Begriff der Intertextualität ein großer Stellenwert zu. Im besonderen die biblische Theologie nutzt den Umgang mit dem Intertext, wie er von der Vergleichenden Literaturwissenschaft entwickelt wurde. Die Komparatistik, die Ansätze ihrer Methodologie und Theorie in Untersuchungen von interliterarischen Beziehungen, interliterarischen Parallelitäten sowie transliterarischen Zusammenhängen sieht, ordnet die Bereiche Alterität und Intertextualität in ihren Gesamtzusammenhang ein; komparatistische Analysen gehen dabei aus zum einen von dem Phänomen der Alterität literarischer Werke (worin der Blick vom Kontext hin zum Text gerichtet ist) und zum anderen eben von der Erfassung der Intertextualität (wobei die Beziehungen eines Textes zu seinem Kontext im Blickpunkt stehen).²⁴

Der Begriff der Intertextualität gewann für die Literaturwissenschaft Bedeutung durch eine Untersuchung der Poststrukturalistin Julia Kristeva: *Semaiotiké: Recherches pour une sémanalyse* (Paris 1969). Im Anschluss an Michail Bachtins Konzept der Dialogizität, das dieser vor allem am Beispiel Dostojewskijs erarbeitete, entwickelt Kristeva ihre Vorstellung von Intertextualität, indem sie,

²² Bachtin (s. Anm. 18), S. 353.

²³ Ebd., S. 357.

²⁴ Vgl. Z. Konstantinovic, *Vergleichende Literaturwissenschaft. Bestandsaufnahme und Ausblicke*. Bern 1988, S. 119-135.

so Zoran Konstantinovic, Bachtins Konzept gewissermaßen „als *genus proximum* für alle Formen der Beziehungen zwischen dem Fremden und dem Eigenen annimmt. Die Auffassung Bachtins, dass jedes Wort und somit jede Aussage dem Wesen nach dialogisch ist, da es sich um ein Glied in der Kette anderer Aussagen handelt, gilt nach Kristeva für alle Formen der Beziehungen zwischen dem Fremden und dem Eigenen in einem Text. Nach ihrer *Théorie d'ensemble* impliziert ein Text einen fremden Text als Zeichen einer fremden Sinnposition und ist zugleich auch Antwort auf diesen Text, eine Reflexion.“²⁵ Während für Bachtin die Differenz zwischen monologischen und dialogischen Texten von Bedeutung war, konstituiert sich für Kristeva jeder Text als ein Mosaik von Reminiscenzen, insbesondere von Zitaten, wobei der Begriff „Text“ auch auf nichtliterarische Größen Anwendung finden kann.²⁶ Gleichwohl und grundsätzlich jedoch gilt: Ein Text – und dazu sollten in einem weiteren Sinne auch Medien wie Musik, Bildende Kunst und Film gezählt werden – bezeichnet nicht bloß ein Mosaik von Zitaten; jede Art von Text ist beheimatet in einem schon vorhandenen Universum von Texten und Ereignissen, das nach und nach gewachsen ist und sich in die Aktualität des Lebens dynamisch eingewoben findet. Ein Text sollte in einem größeren Zusammenhang gesehen und kann mitunter erst aus dem Kontext erhellt werden. Er ist also nicht so etwas wie eine monologische Partie, die isoliert, losgelöst von jeglichem Zusammenhang sich liest und Exklusivität beansprucht. Vielmehr gilt zu bedenken, dass sich das Panorama von Texten beständig erweitert. Mit Karlheinz Stierle²⁷ ist diesbezüglich zu konstatieren: „Was wir Text nennen, ist ein Zustand der Sprache, dessen Möglichkeiten an komplexe Voraussetzungen gebunden sind.“ Kein Text fängt also voraussetzungslos an. Im Gegenteil: Jeder Text hat einen schon vorgegebenen Text als Ausgang und führt gleichsam einen Dialog, ein Gespräch mit dem Prätext. In diesem Zusammenhang wäre von Seiten der Psychoanalyse Sigmund

²⁵ Ebd., S. 123.

²⁶ Vgl. H. Hübner, *Intertextualität – die hermeneutische Strategie des Paulus. Zu einem neuen Versuch der theologischen Rezeption des Alten Testaments im Neuen*. In: *ThLZ* 116 (1991), S. 882-898, hier: S. 883f. Vgl. zu einer theologischen Rezeption der Intertextualität, die Hübner in seinem Beitrag einfordert: S. Gillmayr-Bucher, „Eigentlich wollte ich nur das Weltall ein bisschen anritzen.“ Nelly Sachs' szenische Dichtung „Simson fällt durch die Jahrtausende“ – Relecture einer biblischen Erzählung. In: *Protokolle zur Bibel* 7 (1998), S. 95-121; J. Oesch, *Intertextuelle Untersuchungen zum Bezug von Offb 21,1-22,5 auf alttestamentliche Prätexte*. In: *Protokolle zur Bibel* 8 (1999), S. 41-74; G. Steins, *Die „Bindung Isaaks“ im Kanon (Gen 22). Grundlagen und Programm einer kanonisch-intertextuellen Lektüre*. Freiburg i. B. 1999; M. Grohmann, *Aneignung der Schrift. Wege einer christlichen Rezeption jüdischer Hermeneutik*. Neukirchen-Vluyn 2000.

²⁷ K. Stierle, *Werk und Intertextualität*. In: *Poetik und Hermeneutik*. Bd. 11. *Das Gespräch*. München 1984, S. 139-150.

Freuds Begriff des Unbewussten und von Seiten der Analytischen Psychologie Carl Gustav Jungs Begriff des Archetypus zu erwähnen. Inwiefern gerade das von Freud und Jung Intendierte in das intertextuelle Gespräch hineingezogen ist, zeigt ein Zitat aus Max Frischs Roman *Stiller* (1954), worin er, so Manfred Schmeling, ein „Leiden an der Intertextualität“²⁸ bekundet:

Wir leben in einem Zeitalter der Reproduktion. Das allermeiste in unserem persönlichen Weltbild haben wir nie mit eigenen Augen erfahren, genauer: wohl mit eigenen Augen, doch nicht an Ort und Stelle; wir sind Fernseher, Fernhörer, Fernwisser. Man braucht dieses Städtchen nie verlassen zu haben, um die Hitlerstimme noch heute im Ohr zu haben, um den Schah von Persien aus drei Meter Entfernung zu kennen und zu wissen, wie der Monsun über den Himalaja heult oder wie es tausend Meter unter dem Meeresspiegel aussieht. Kann heutzutage jeder wissen. Bin ich deswegen je unter dem Meeresspiegel gewesen; bin ich auch nur beinahe (wie die Schweizer) auf dem Mount Everest gewesen? Und mit dem menschlichen Innenleben ist es genau so. Kann heutzutage jeder wissen. Dass ich meine Mordinstinkte nicht durch C. G. Jung kenne, die Eifersucht nicht durch Marcel Proust, Spanien nicht durch Hemingway, Paris nicht durch Ernst Jünger, die Schweiz nicht durch Mark Twain, Mexiko nicht durch Graham Greene, meine Todesangst nicht durch Bernanos und mein Nie-Ankommen nicht durch Kafka und allerlei Sonstiges nicht durch Thomas Mann, zum Teufel, wie soll ich es meinem Verteidiger beweisen? Es ist ja wahr, man braucht diese Herrschaften nie gelesen zu haben, man hat sie in sich schon durch seine Bekannten, die ihrerseits auch bereits in lauter Plagiaten erleben. Was für ein Zeitalter!²⁹

Grob gesprochen zeigt der Begriff „Intertext“ „die Beziehungen zwischen zwei oder mehreren Texten“ an, des Weiteren die Gesamtheit der Texte, „an die man sich während der Lektüre eines bestimmten Textes oder Textabschnitts erinnert“³⁰.

Neben Formen wie der Parodie und Travestie, die differenzierende Merkmale beschreiben, sind hinsichtlich abgebender Literatur (dem Kontext) und aufnehmender Literatur (dem Text) im Besonderen Wirkungsformen mit integrierender Funktion von besonderer Bedeutsamkeit. Diese sind gegeben in Formen wie der Reminiszenz (Allusion, Motto, Zitat), dem literarischen Impuls (Titel, Untertitel), der literarischen Kongruenz (Variation oder Paraphrase, Nachgestaltung) und der Filiation (ein Begriff, der literarische Erscheinungen im Rahmen ethnisch verwandter oder aus einer gemeinsamen Tradition sich entwickelnder nationaler Literaturen beleuchtet, in denen eine unmittelbare Wirkung wie auch

²⁸ M. Schmeling (s. Anm. 13), S. 238.

²⁹ M. Frisch, *Stiller*. Frankfurt a. M. 1973, S. 186f.

³⁰ M. Schmeling (s. Anm. 13), S. 232. Vgl. S. Gillmayr-Bucher, Intertextualität. Zwischen Literaturtheorie und Methodik. In: *Protokolle zur Bibel* 8 (1999), S. 5-20.

eine Nachfolgebeziehung bestehen kann; darüber hinaus wird dieser Begriff auch auf die Verwandtschaft literarischer Gestalten mit ihren Vorbildern ausgeweitet).³¹

Nach George Steiner sind Literatur, Musik und Kunst Grund und Grundlage des Seins der Interpretationen und Urteile, die dadurch jeweils hervorgerufen werden. Von entscheidendem Gewicht sei der Prätext aller folgenden Textualitäten, Inter-Textualitäten und Gegen-Textualitäten. Daraus ergibt sich:

Eine gute Deutung, eine in Freiheit vollzogene Deutung wird immer „zeitlos“ sein. Das heißt, dass unsere Mühe der Bewillkommung, der Befragung immer jetzt stattfinden wird, in der Gegenwärtigkeit einer Gegenwart. Doch ist diese Unmittelbarkeit historisch geprägt. Wo unsere Begegnung mit dem stattfindet, was aus der Vergangenheit zu uns spricht, wissen wir, dass das Idiom, dass die formalen Konventionen, dass die Aura von Konnotation und Referenz nicht mehr die unseren sind. Sie müssen in größerem oder geringerem Umfang gelernt bzw. „nachgeschlagen“ werden.³²

Umberto Eco³³ hat bezüglich des Zusammenspiels von Text und Interpretation aufmerksam gemacht, dass das Standard-Kommunikationsmodell (Sender – Botschaft – Empfänger) zu wenig das eigentliche Funktionieren des kommunikativen Verkehrs beschreibt. Nach Eco ist das, was im Allgemeinen Botschaft genannt wird, ein Text – verstanden als ein Netzwerk von unterschiedlichen Botschaften, die ihrerseits wiederum von unterschiedlichen Codes abhängig und auf unterschiedlichen Signifikanzebenen wirksam sind. Schon das bloße Existieren von Texten erzeuge das Problem einer recht eigentümlichen Kommunikationsstrategie, die auf einem flexiblen Signifikationssystem beruhe. Ein Autor, der einen Text aufbaut und kommunikativ gestaltet, müsse sich auf eine Reihe von Codes verlassen, die den von ihm verwendeten Ausdrücken gegebene Inhalte zuordnet, und er müsse davon ausgehen, dass das Ensemble von Codes, auf das er sich verlässt, das gleiche ist, das der mögliche Leser mit ihm teilt. Er müsse also das Modell eines möglichen Lesers im Blick haben. Verfahrensweisen wie die Intertextualität bieten sowohl dem Autor als auch dem Leser ein mögliches Instrumentarium, das eine Orientierungshilfe in diesem Dialog anbietet.

³¹ Vgl. Z. Konstantinovic (s. Anm. 24), S. 124-129.

³² G. Steiner (s. Anm. 11), S. 220.

³³ Vgl. U. Eco, Im Labyrinth der Vernunft. Texte über Kunst und Zeichen, Hg. M. Franz u. St. Richter. Leipzig 1990, S. 190-245; ders., Zwischen Autor und Text. Interpretation und Überinterpretation. Mit Einwüfen von R. Rorty, J. Culler, Ch. Brooke-Rose und St. Collini. München 1996.

DIALOG UND (RELIGIÖSER) GLAUBE ZUR INTERPRETATION RELIGIÖSER REDE

Otto Muck (Innsbruck)

In Beiträgen dieses Buches wird problematisierend Bezug genommen auf den objektiven Anspruch von Erkenntnisgehalten im religiösen Glauben. Gegenübergestellt wird dieser Anspruch dem persönlichen Charakter von Erfahrung und Symbol und dem Erleben der „Stimmigkeit“, „Inspiration“. Ich möchte von religionsphilosophischen Überlegungen her einen Beitrag liefern durch Aufweis von Gesichtspunkten, welche die rationale Eigenart von religiösem Glauben betreffen, allgemeiner von lebenstragenden Überzeugungen, die sich in vielfältiger Weise diskursiv und poetisch ausdrücken.

Meiner Meinung nach ist es nicht Aufgabe von Philosophie zu sagen, wie in Religion oder auch Dichtung gesprochen oder nicht gesprochen werden soll. Aufgabe der Philosophie ist es eher herauszuarbeiten, wie das Gesagte verstanden werden kann und welche Folgerungen daher daraus gezogen oder nicht gezogen werden können.

In vielen Fällen alltäglichen Sprechens ist dies den Sprachbenützern zwar ohnehin klar, ohne dass sie besondere Aufmerksamkeit dafür aufwenden oder dieses Verstehen thematisieren müssten. Für Fälle, in denen dies nicht so klar ist, mag es dienlich sein, Unterschiede, die für das Verständnis und die Beurteilung der Folgerungen aus dem Gesagten relevant sind, explizit zur Sprache zu bringen.

Ein Beispiel dafür sehe ich in der Quaestio 13 des ersten Teils der *Summa theologica* von Thomas von Aquin, wo er von den Namen Gottes spricht, wo also untersucht wird, wie tatsächlich von Gott gesprochen wird und was damit gemeint und insbesondere als Aussagegehalt intendiert wird.¹

So arbeitet Thomas unter Verwendung der aristotelischen Logik und Semantik Unterscheidungen heraus, die im Sinn der Sprachbenützer berechnete und nicht berechnete Folgerungen aus dem Gesagten beurteilen lassen. Dazu gehören: Sinn und Bezug (Referenz), Darstellungsweise und in der Darstellung Intendiertes (*modus significandi, res significata*).

Für eine ähnliche Aufgabe halte ich die von der logischen Sprachanalyse ausgehenden Versuche von Philosophen geeignet, den Sinngehalt religiöser Rede herauszuarbeiten. So möchte ich zunächst auf einige Beiträge zur Diskussion

¹ Brugger W., Sprachanalytische Überlegungen bei Thomas von Aquin: ThPh 49 (1974). 437-463; Liske M.T., Die Perspektive des Sprechers und ihre logische Bedeutung: ThPh 56 (1981) 111-118; Hughes G., The Nature of God, London 1995.

um die Sprache der Religion² hinweisen und dann die Gesichtspunkte zusammenfassen, die für ein Verständnis religiöser Rede als Ausdruck lebenstragender Überzeugung zu berücksichtigenden sind.

Die erwähnte Auseinandersetzung um die religiöse Sprache zeigt Reaktionen auf eine objektivistische Deutung von Glaube als Fürwahrhalten. Sie hatte begonnen mit der Kritik am Sinn religiöser Sätze, weil er nicht empiristisch ausweisbar sei. Charakteristisch dafür war A. Ayers Verbreitung des Gedankengutes des Wiener Kreises im englischen Sprachraum in den dreißiger Jahren³ und die Diskussion von B. Russeff und F. Coplestone über die Gottesbeweise.⁴

Auf diesem Hintergrund führte die Diskussion um das *Beispiel vom unsichtbaren Gärtner*⁵ zum Einbeziehen weiterer Gesichtspunkte: In diesem Beispiel geht es um Forscher, die auf einer Lichtung im Urwald seltsam angeordnete Pflanzen finden. Ist dies auf das Wirken eines Gärtners zurückzuführen? Sie sind darüber gegensätzlicher Meinung. Auch empirische Tests bringen keine Entscheidung – vielleicht ist der Gärtner unsichtbar und unhörbar und daher empirisch nicht nachweisbar. J. Wisdom deutet die gegensätzlichen Aussagen der Forscher als „Bildpräferenz“ – wie bei Umspringbildern dasselbe verschieden gesehen wird. Ist nun religiöse Rede auch so zu deuten?

Mit dem Kunstwort „*blik*“ bezeichnet R. M. Hare eine theoretisch-praktische Einstellung, unter der wir Gegebenes auffassen und bewerten und die dadurch unser Verhalten bestimmt. Sie ist auch für wissenschaftliche Erfahrung erforderlich. Sie ist vergleichbar mit einem Apriori – sie ermöglicht Erfahrung und kann nicht durch Erfahrung kritisiert, sondern nur mit anderen *bliks* verglichen werden.

² Muck O., Zur Logik der Rede von Gott: ZKTh 89 (1967) 1-28; ders., Philosophische Gotteslehre. Düsseldorf 1983, 72-102. Guten Einblick in die Diskussion gibt Dalferth I.U. (Hrsg.), Sprachlogik des Glaubens, München 1974. Hinweise auf die Weiterentwicklung geben u.a. Ricken F., Sprache und Sprachlosigkeit. Wittgenstein über Religion und Philosophie: Stimmen der Zeit 207 (1989) 341-352. Runggaldier E., Analytische Religionsphilosophie. Zwischen Inter-subjektivität und Esoterik: Theologie und Philosophie 71 (1996) 410-418.

³ Zeugnisse dieser Periode sind: Carnap R., Überwindung der Metaphysik durch logische Analyse der Sprache: Erkenntnis 2 (1931) 223-227. Ayer A., Language, Truth and Logic, London ¹1936, ²1946, 114-120.

⁴ Russell B.-Coplestone F.C., A Debate on the Existence of God: Hick J., The Existence of God, New York 1964, 167-191. Deutsch in Russell B., Warum ich kein Christ bin, München 1963, 187-199.

⁵ Wisdoms Gleichnis vom „unsichtbaren Gärtner“ (1944; Gods: Philosophy and Psychoanalysis, Oxford 1953, 154f), das in der Sammlung: Flew A.G.N. und MacIntyre A.Ch. (Hrsg.), New Essays in Philosophical Theology (New York 1955) Anlass wird für verschiedene Ansätze zum Verständnis religiöser Rede.

P. M. van Buren⁶ hat im Anschluss daran versucht, *religiöse Rede als Ausdruck eines blick zu deuten. Sinn der religiösen Rede* ist dann:

- a) Erkennen lassen des eigenen blick (Zeugnis)
- b) Einladung, einen blick anzunehmen (Verkündigung)
- c) Erklärung eigenen Verhaltens (zwischenmenschliches Verstehen).

Woher kommt aber eine solche Sichtweise? Nach I. T. Ramsey⁷ bringt religiöse Rede mittels *Modellen* und *Qualifikatoren* Sinnzusammenhänge zur Sprache, die einem in einer Erschließungssituation (*disclosure*) aufgegangen sind. Wenn man sie persönlich akzeptiert, bestimmen („organisieren“) sie die eigene Lebenssicht und Lebensgestaltung.

Nach F. Ferré⁸ sind solche „*organisierende Bilder*“ nicht reaktive Symbole, mit bloß emotivem Sinn, sondern *responsive Symbole*, mit einem herausfordernden Gehalt.

Zunehmend wurde auf den performativen Charakter religiöser Sprechakte hingewiesen.⁹ Nur persönlich akzeptiert üben derartige Symbole ihre organisierende Kraft aus.

Nach G. D. Kaufmann lässt sich solche Daseinsorientierung fassen als *Weltanschauung* im Sinn einer jeweiligen Haltung, aus der heraus ein Mensch das ihm Begegnende auffasst und bewertet. Eine derartige gelebte Weltanschauung hat jeder Mensch, insofern er spricht (in einer Welt symbolischer Bedeutungen lebt) und sich entscheidet (handelt, eine Wahl zwischen Alternativen trifft).¹⁰

F. Ferré wies darauf hin, dass die von Whitehead formulierten allgemeinen Kriterien für Erkenntnis, nämlich Widerspruchsfreiheit, Einheitlichkeit, Erfahrungsbezug, und zwar ein grundsätzlich umfassender, auch für solche Weltanschauungen geltend gemacht werden können.

Diese machen verständlich:

- a) ein rationales Element der Weiterentfaltung oder Änderung weltanschaulicher Überzeugungen;
- b) die Möglichkeit, trotz des persönlichen Charakters weltanschaulicher Überzeugungen darüber interpersonal zu argumentieren, nämlich konkret die Erfüllung der Kriterien zu überprüfen.

⁶ Van Buren P.M., *Reden von Gott in der Sprache der Welt*, Zürich 1965.

⁷ Ramsey I., *Christian Discourse*, London 1963.

⁸ Ferré F., *Language, Logic and God*, New York 1961.

⁹ de Pater W., *Theologische Sprachlogik*, München 1971.

¹⁰ Kaufmann G. D., *On the meaning of „God“*: *Harvard Theological Review* 59 (1966) 105-132.

Aufgrund der Untersuchungen von Bochenski¹¹ ergibt sich im Vergleich mit erfahrungswissenschaftlichen Theorien als *Struktur des Inhalts weltanschaulicher Überzeugung*: ein weltanschaulicher Gehalt verbunden mit praktischen Normen bzw. Wertungen. Persönlich angenommen übt er eine integrative Funktion aus bezüglich der „Lebenserfahrung“ (inklusive Werterfahrung). Es ist daher ein dreifacher Erfahrungsbezug zu berücksichtigen: Lebensbezug, Sinnbezug (Transzendenzenerfahrung, disclosure), Modellverständnis (vgl. Analogie).

Lassen Sie mich zusammenfassen, was sich aus diesen Entwicklungen ergibt¹².

Religiöses Sprechen wird gesehen als Beispiel eines Sprechens, das und insofern es die grundlegende Daseinsorientierung, lebenstragende Überzeugung, persönliche Weltanschauung und Lebensauffassung eines Menschen zum Ausdruck bringt.

Von einer Thematisierung solcher Überzeugungen wird oft Abstand genommen, weil man sie nicht für wissenschaftliche Behandlung zugänglich hält, es sei denn in Form einer ideologiekritischen psychologischen und wissenssoziologischen Analyse.¹³ Allerdings fließt dann leicht eine Weltanschauung, die als selbstverständlich vorausgesetzt wird, unbeachtet in die Überlegungen ein.

Als Frucht der Diskussion über die religiöse Rede sehe ich daher an, dass auf die Eigenart und auch die rationalen Komponenten in der Struktur von Weltanschauungen hingewiesen worden ist.

Meiner Meinung nach sollten diese Strukturelemente beachtet werden, wenn explizit Bezug genommen wird auf Sprechen, das weltanschauliche Gehalte zum Ausdruck bringt. Das ist nicht nur in Religion der Fall, sondern auch in Stellungnahmen zu Religion und damit in Religionsphilosophie. Auch liegt die Frage nahe, ob dies nicht auch in einer Interpretation von Dichtung und Kunst der Fall ist.

Bevor ich aufgrund der Diskussion einige wichtige Elemente von Weltanschauung hervorhebe, möchte ich klar stellen, was ich hier unter „Weltanschauung“ bzw. lebenstragender Überzeugung verstehe.¹⁴

¹¹ Vgl. dazu Bochenski J., *Logik der Religion*, Köln 1968 und ders., *Religious Hypothesis Revisited*: Weingartner P. (ed.), *Scientific and religious belief*, Dordrecht 1994, 143-160. Vgl. auch Track J., *Sprachkritische Untersuchungen zum christlichen Sprechen von Gott*. Göttingen 1977.

¹² Muck O., *Sprachlogische Aspekte religiös-weltanschaulichen Dialogs*: ZKTh 97 (1975) 41-55.

¹³ Topitsch E., *Vom Ursprung und Ende der Metaphysik. Eine Studie zur Weltanschauungskritik* (Wien 1958), bes. 280-313: Strukturelemente und Faktoren der Entstehung von WA. Ders., *Mythos, Philosophie, Politik* (Freiburg i. Br. 1969) 13-23. Lenk K. (Hg.), *Ideologiekritik und Wissenssoziologie* (Darmstadt 1972).

¹⁴ Benesch H., *Warum Weltanschauung*, (Fischer 42331) Frankfurt a.M. 1990, 11-15.

Ich halte mich dabei an den erwähnten Hinweis von G. D. Kaufman¹⁵ darauf, dass Menschen als Wesen, die sprechen und handeln, von einer Auffassung dessen, was ihnen begegnet, Gebrauch machen, die auch eine Einschätzung der Bedeutung des Aufgefassten für die Lebensgestaltung enthält, also eine Bewertung. Es handelt sich also um unsere spontane, oft nicht oder nicht voll in Worten ausgedrückte theoretisch-praktische Deutung des Begegnenden, die sich in unserer Lebensführung manifestiert. Ich will dies „gelebte Weltanschauung“ nennen.¹⁶

Sie trifft das, was K. Rahner in *Hörer des Wortes* als jene Metaphysik anspricht, die jeder Mensch schon treibt, oft noch unausdrücklich:

Der Mensch kann nie bloß bei diesem oder jenem allein denkend oder handelnd sich aufhalten. Er will wissen, was alles zumal in seiner Einheit, in der ihm alles schon immer begegnet, sei; er fragt nach den letzten Hintergründen, nach dem einen Grund aller Dinge, und insofern er alles einzelne als seiend erkennt, nach dem Sein alles Seienden; er treibt Metaphysik.... Wir müssen also Metaphysik treiben, weil wir es immer schon tun.¹⁷

Auf seine Weise weist K. Popper unter dem Namen Philosophie auf solche gelebte Weltanschauung hin, indem er sagt, dass jeder Mensch seine Philosophie hat und aus ihr lebt, nur dass diese oft sehr dürftig ist.¹⁸

Eine solche gelebte Weltanschauung soll nicht verwechselt werden mit *ausdrücklich formulierten* weltanschaulichen Auffassungen oder gar Manifesten – von der Art des Dialektischen Materialismus oder Nationalsozialismus – oder von Bekenntnissen – etwa auch einer christlichen Weltanschauung oder einem Katechismus. Allerdings ist unsere gelebte Weltanschauung mitgeprägt von unserer abgrenzenden oder anerkennenden Auseinandersetzung mit solchen proklamierten Weltanschauungen. Dabei ist oft mit einer durch die Lebensumstände bedingten eingeschränkten Interpretation solcher ausdrücklich formulierter Weltanschauungen zu rechnen.

Ähnliches gilt auch von dem „*sprachlichen Weltbild*“, von den Denkformen und Bewertungen, die wir mit dem Lernen unserer Sprache und dem Hinein-

¹⁵ Kaufman G.D., On the meaning of „God“: Harvard Theological Review 59 (1966) 105-132.

¹⁶ Bedeutung der Analyse von WA herausgestellt z. B. von Riordan P., Religion als Weltanschauung: Aquinas 37 (1991) 519-534. Smart N., The Philosophy of Worldviews: Essays in the Study of Religion (ed. Wiebe D.) New York 1986, 72-85.

¹⁷ Rahner K. Hörer des Wortes, München ¹1941, 44f.

¹⁸ Popper K., Objektive Erkenntnis, Hamburg 1973, 45: „Wir haben alle unsere Philosophien, ob wir dessen gewahr werden oder nicht, und die taugen nicht viel. Aber ihre Auswirkungen auf unser Handeln und unser Leben sind oft verheerend. Deshalb ist der Versuch notwendig, unsere Philosophie durch Kritik zu verbessern. Das ist meine einzige Entschuldigung dafür, dass es überhaupt noch Philosophie gibt.“

wachsen in unsere Kultur aufnehmen.¹⁹ Dies bildet zwar den Hintergrund und erklärt manche Elemente unserer persönlichen gelebten Weltanschauung, erschöpft sie aber nicht. Das zeigt sich an weltanschaulichen Gegensätzen zwischen Personen in derselben Kultur.

Meine Aufmerksamkeit gilt nun vor allem jenen Elementen, die Bedeutung haben für das Verständnis von Argumenten in einem religiös-weltanschaulichen Dialog.²⁰

Weil eine WA eine theoretisch-praktische Deutung des dem Menschen Begegnenden enthält, ist zunächst dieses Begegnende zu bedenken. Nennen wir dies „*Lebenserfahrung*“. Sie enthält nicht nur das, was in einzelwissenschaftlicher Erfahrung aufgewiesen werden kann, sondern auch die einfachen und komplexen Gehalte alltäglicher Erfahrung, bis z. B. zur Erfahrung der Familie, in der ich aufgewachsen bin. Außerdem enthält diese Lebenserfahrung auch das, was wir spontan bewerten, seien es Schmerz, Freude oder auch der Wert einer Person, aber auch Institutionen, mit denen wir uns auseinander setzen müssen.

Derartige Erfahrungsgelalte aufzuzeigen und typische, wiederkehrende Strukturen davon herauszuarbeiten, kann als eine Stärke phänomenologischer Methode angesehen werden. Auf solche Gehalte nimmt wohl gerade auch die Dichtung Bezug.

Weil es sich um eine Deutung des Begegnenden, der Lebenserfahrung handelt, müssen wir fragen nach dem, was diese Deutung leistet. Nennen wir dies den „*Kern der WA*“. Wenn wir ihn erfassen, verstehen wir, wie eine Person das ihr Begegnende auffasst (*theoretischer* Gehalt) und bewertet (*praktischer* Gehalt) und dementsprechend handelt und ihr Leben gestaltet.

Wenn sich ein Gespräch über religiös-weltanschauliche Fragen ergibt, dann ist bereits eine sprachliche Entfaltung der gelebten Weltanschauung geschehen. Sie ist – wie jede menschliche Handlung – von der gelebten WA getragen. Dabei kann sie bestimmt sein von dem Anliegen, Fragen der Lebensorientierung zu klären. Wenn dies gelingt, wirkt dies modifizierend zurück auf die gelebte WA.

Für die *sprachliche Formulierung* des Kerns der WA ist zu beachten, dass dafür vertraute Zusammenhänge aus der gewöhnlichen Erfahrung verwendet werden. Diese dienen als *Modell* zur Verdeutlichung der Zusammenhänge, welche den Kern der WA ausmachen.

¹⁹ Vgl. Hudson W.D., *The Rational System of Beliefs: Contemporary Classics in Philosophy of Religion* (ed. Loades A. and Rue L. D.) LaSalle 1991, 33-58. Strawson F., *Individuals. An Essay in Descriptive metaphysics*. London 1959, 19-30. Körner St., *Categorial Frameworks* (1970), später weiter entwickelt in ders., *Metaphysics, its structure and function*. Cambridge 1984.

²⁰ Muck O., *Sprachlogische Aspekte religiös-weltanschaulichen Dialogs*: ZKTh 97 (1975) 41-55.

Es wurde von Bochenski mit Recht darauf hingewiesen, dass hier eine Struktur vorliegt, die ähnlich jener einer erfahrungswissenschaftlichen Theorie ist:

In beiden Fällen wird mit Hilfe bestimmter theoretischer Zusammenhänge ein Erfahrungsbereich geordnet und verständlich gemacht.²¹

Dieser Vergleich lässt aber auch die *Unterschiede* deutlich werden:

Der *Erfahrungsbereich*, auf den sich eine WA bezieht, ist 1. umfassender, weil er die gesamte Lebenserfahrung umfasst, 2. enthält er auch Werterfahrung und 3. ist er nicht intersubjektiv gleich, weil er auch persönliche Erfahrungen enthält.

Ein weiterer Unterschied betrifft die Weise, wie die Erfahrung geordnet bzw. gedeutet wird: Während in der Physik z. B. die Erklärung ihre Bewährungsprobe in glückenden Prognosen oder Falsifikationen hat, geht es in der weltanschaulichen Deutung der Erfahrung um die Unterscheidung verschiedener Bereiche, die Klärung ihrer Zusammenhänge, insbesondere auch hinsichtlich ihrer Bedeutung und ihres Wertes für die Ganzheit unseres Lebens. Eine solche Erklärung, welche die Stellung einzelner Bereiche in der Ganzheit, lateinisch „integrum“, unseres Lebens bzw. der Wirklichkeit betrifft, will ich eine „*integrative Erklärung*“ nennen.²²

Sie erlaubt keine Bewährung durch Prognosen einzelner Erfahrungen. Wohl aber gibt es Falsifizierungen, z.B. Widersprüche die auftreten, wenn die einem Bereich angemessene Verhaltensweise unkritisch auf einen anderen Bereich übertragen wird – wenn z. B. personale Beziehungen ähnlich behandelt werden wie technische – oder wenn sich Erfahrungen einstellen, welche die bisherige Deutung fragwürdig machen. Ich denke hier z.B. an das, was K. Jaspers Grenzsituationen nennt und das Scheitern von Lebensdeutungen.

Der Vergleich mit wissenschaftlichen Theorien hat auch dazu geführt, die Frage nach *Kriterien von Weltanschauungen* aufzuwerfen. F. Ferré²³ hat vier allgemeine Kriterien genannt, die sich bereits bei A. N. Whitehead finden. Sie sind Minimalforderungen für Rationalität, zunächst erfahrungswissenschaftlicher Theorien. Unter Berücksichtigung der Unterschiede²⁴ sind sie aber auch auf Weltanschauungen anzuwenden. Diese Forderungen lassen sich erweisen als

²¹ Bochenski J., *Logik der Religion* 1968 (englisch 1965) und Bochenski J., *Religious Hypotheses Revisited*: P. Weingartner L.D. (ed.), *Scientific and religious belief* (Philos. Stud. Ser. 59) Dordrecht 1994, 143-160.

²² Muck O., *Metaphysische Erklärung als ganzheitliches Verfahren*: Akten des Intern. Phil. Kongr. Wien 1968, 419-425.

²³ Ferré F., *Language, Logic and God*, NY 1961, 145, 159f.

²⁴ Muck O., *Der Beitrag der Wissenschaftstheorie zur Klärung der Rationalität von Glaube als lebenstragender Überzeugung*: *Religionsphilosophie*. Akten des 8. Internationalen Wittgenstein Symposiums 15. bis 21. Aug. 1983, Kirchberg/Wechsel, Teil 2, Wien 1984 (Hölder-Pichler-Tempsky) 53-56.

notwendige Erfordernisse für WA, aber zugleich auch als Gesichtspunkte, die sowohl in einem Dialog über religiös-weltanschauliche Fragen geltend gemacht werden, als auch beim Verständnis der persönlichen geistigen Entwicklung. Es sind folgende Forderungen:

Widerspruchsfreiheit

- Widerspruch wird verstanden im Sinn von *ex falso quodlibet*, d.h. der Beliebigkeit der Folge
- im Dialog wird diese Forderung insofern berücksichtigt, als wir nachfragen, wenn in den Äußerungen des Partners dasselbe bejaht und verneint wird - wir haben dann den Eindruck, nicht richtig verstanden zu haben, weil wir selbstverständlich Konsistenz voraussetzen.

Einheitlichkeit

- Wenn zur Deutung verschiedene Prinzipien herangezogen werden, sollte wenigstens bestimmt sein, welches für welchen Bereich, weil sonst wieder Beliebigkeit und damit Orientierungslosigkeit vorliegen.
- So fragen wir wohl auch nach in einem Dialog, wenn plötzlich unmotiviert etwas ganz anderes als Deutungsgrundlage herangezogen wird.

Erfahrungsbezug

- Wäre kein Erfahrungsbezug der weltanschaulichen Aussagen gegeben, würde auch keine Deutung des Begegnenden vorliegen und damit keine WA.
 - So wird mit Recht in einem Dialog nachgefragt, wenn kein Bezug zu unserem Leben ersichtlich ist.

Grundsätzlich umfassende Erfahrung

- Im Unterschied von besonderen Erkenntnisaufgaben würde der weltanschauliche Charakter verfehlt, wenn von vornherein bestimmte Erfahrungsbereiche ausgeklammert würden.
- Im Dialog äußert sich das darin, dass gefragt werden kann, wie bestimmte Erfahrungen gedeutet werden sollen. In der persönlichen Entwicklung kann das Gewahrwerden von bisher nicht berücksichtigten Gegebenheiten zu einer Herausforderung und dramatischen Änderung der eigenen Lebensauffassung führen.

Kann gegenüber diesen Kriterien nicht geltend gemacht werden, dass das Entscheidende wäre, ob eine WA mit der Wirklichkeit übereinstimmt? Hier ist zu antworten, dass dies das Ziel ist. Der Weg aber, um auf Auffassungen aufmerksam zu werden, die der Wirklichkeit unangemessen sind, ist das Achten auf die genannten Kriterien.

Allerdings zeigt dies auch, dass von Argumenten in einem Dialog nicht eine endgültige konkrete WA zu erwarten ist, wohl aber ein Prozess der Klärung und Reifung der WA der Partner.²⁵

Ich habe hier von den psychologischen Fragen eines Dialogs abgesehen und davon, was das Beachten der Kriterien faktisch stören kann.

Ich wende nun das Gesagte auf eine *religiöse WA* an, z. B. auf den christlichen Glauben einer Person. Das soll zugleich als Beispiel einer inhaltlichen Füllung der Struktur von WA dienen:²⁶ Was den Inhalt betrifft, so lässt sich die Struktur der WA verdeutlichen am *Beginn des Credo*:

Ich glaube – in diesem Sprechakt tritt der persönliche Charakter der WA hervor. *an Gott* – hier wird genannt, dass es um das zentrale Deutungsprinzip meines Lebens geht.

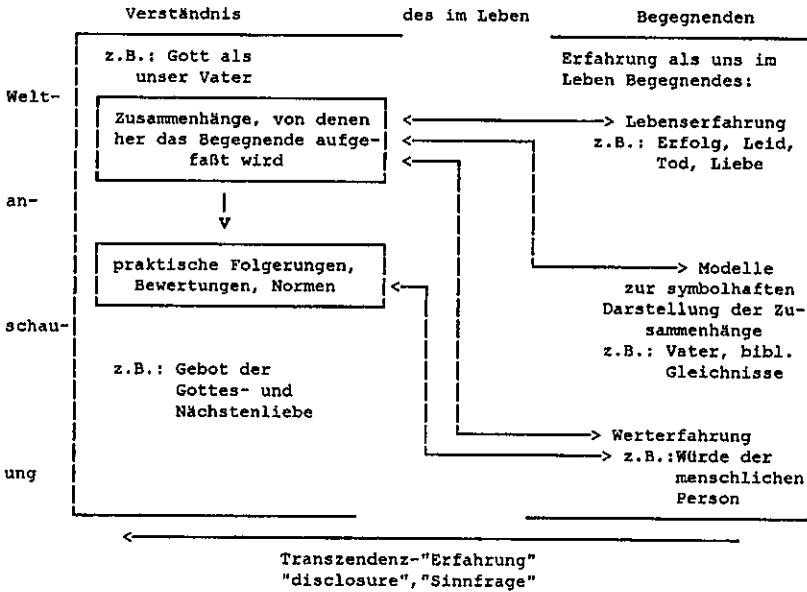
den allmächtigen Vater – Dieser ist nicht ein unpersönlicher Urgrund, sondern einer, der sich mir und anderen in Liebe zuwendet – wie dies am Modell eines idealen Vaters (Ausschluss von Begrenzungen durch den Qualifikator „allmächtig“) in einer Familie erfahrbar werden kann.

Schöpfer des Himmels und der Erde – alles, was mir begegnet ist von da aus zu deuten. Dies hat zugleich als praktische Konsequenz das Doppelgebot der Liebe.

Vergleiche im Folgenden: Schematische Darstellung einiger Faktoren, die auf eine weltanschauliche Überzeugung Einfluss haben:

²⁵ Muck O., Dialog als Lebensform: Unser Weg 48 (1993) 145-148.

²⁶ Vgl. auch Track J., Sprachkritische Untersuchungen zum christlichen Reden von Gott. Göttingen 1977, 301: „Das Reden von Gott hat eine integrative Funktion: Das Reden von der Begegnung mit Gott ermöglicht es uns, die verschiedenen Erfahrungen im Zusammenhang zu sehen. ... Das Wort Gott wird zum Grundwort, an dem unsere Erfahrungen ihren Anhalt haben, von dem her sich der Sinn unseres Lebens eröffnet, der Sinn der Wirklichkeit sich aufschließt. ... Immer dort, wo es um das Wort ‚Gott‘ geht, geht es um den Sinn des Ganzen, geht es für den einzelnen um seine Antizipation der Sinntotalität, seine Daseins- und Handlungsorientierung. Aber gerade die Rede von Gott als dem Einen ermöglicht es, eine Wirklichkeit zu denken und zu erfassen, die dem Ganzen seine Einheit, dem einzelnen im Ganzen seinen sinnvollen Ort gibt.“



Was die Struktur der WA eines Christen angeht, so verstehe ich als Christ diesen Kern meiner WA als bestimmt durch meinen glaubenden Bezug auf Christus und seine Botschaft. Den Gehalt dieser Botschaft kann ich besser verstehen lernen durch Bezug auf die ursprünglichen Zeugnisse der Hl. Schrift und die Bezeugung dieses Glaubens, wie sie unter den verschiedenen historischen Bedingungen in der Geschichte der Kirche erfolgt ist.

Als Aufgabe der *Theologie* ergibt sich dann die methodisch-systematische Entfaltung dieses Glaubens und seines Gehaltes. Sie entfaltet das Glaubensverständnis sowohl durch Rückbezug auf die Glaubensquellen wie auch in Hinblick auf die durch den Glauben zu deutende Lebenswirklichkeit.

Ich hoffe, dass es mir gelungen ist, auf einige Gesichtspunkte hinzuweisen und sie terminologisch zu fassen, die für ein Sprechen über Gehalte von lebenstragenden Überzeugungen nützlich sein können. Ich meine, dass derartige Gehalte bzw. Einstellungen sowohl im religiösen Glauben als auch anderen Weltanschauungen lebendig sind und verschiedenstem sprachlichen und allgemein künstlerischem Ausdruck zugrunde liegen.

Für mich ergeben sich daraus einige *Folgerungen und Anwendungen*, die ich zum Abschluss erwähnen möchte:

- In der Religion werden typische menschliche Erfahrungen, Lebenssituationen angesprochen. Das geschieht auch in der Literatur.

- In der Religion spielen Modelle und Symbole eine wichtige Rolle, welche Lebenserfahrungen deutend zusammenfassen. Um solche Symbole geht es auch in der Kunst.
- In der Gegenwartskunst werden Gegenwartserfahrungen verdichtet gefasst, die für den religiös Glaubenden Herausforderung sind.
- Dialog und Begegnung müssen nicht zu einem sogenannten „Ergebnis“ führen, um fruchtbar zu sein, sondern können zu gegenseitiger Anregung und Differenzierung der Anschauungen und Begriffe führen.

II.

Religiöse Fragestellungen in der Literatur

WIE VON GOTT REDEN? SCHRIFTSTELLER ALS THEOLOGISCHE SPRACHLEHRER

Georg Langenhorst (Nürnberg)

Der Titel dieses Symposions setzt hinter die oft kühn behauptete These, es gebe einen wirklichen Dialog zwischen der „Religion“ auf der einen und der Literatur sowie den Künsten auf der anderen Seite, den Zusatz: „oder doch nicht?“ und stellt das Symposion so leitmotivisch unter ein Fragezeichen. Ich möchte daran anschließend im Folgenden zunächst näher hinschauen, wer denn überhaupt sich an einen derartigen Dialog – wenn es denn einer ist – heranwagt, worin Motivation und Zielsetzung liegen. Ich beschränke mich dabei der Übersicht halber und um mir nicht falsche Kompetenzen anzumaßen, auf den Bereich der Literatur. In einem zweiten Schritt möchte ich dann selbst einen solchen Dialogansatz in aller Andeutung, Fragmentarität und Knappheit wagen hinsichtlich der Fragestellung, ob – und wenn ja: was Theologen von Schriftstellern lernen können.

1. Theologisch-literarische Dialogpartner?

1984 fand in Tübingen ein großes, viel beachtetes Symposion statt zum Thema „Theologie und Literatur. Zum Stand des Dialogs“, dessen Beiträge, Diskussionen und Ergebnisse in dem 1986 veröffentlichten Tagungsband¹ nachzulesen sind. Paul Konrad Kurz lässt seinen Beitrag mit der provokativen und bis heute unbeantworteten Frage enden: „Welche Theologie spricht mit welcher Literatur; welche Literatur mit welcher Theologie?“² Überblickt man das literaturtheologische Spektrum der letzten Jahre, so fallen mindestens neun verschiedene, hier idealtypisch gezeichnete Teilnehmer an diesem Dialog auf. Ich schließe dabei die Schriftsteller selbst aus, die als autonome Künstler eher das „Material“ liefern, als sich an dem zumeist akademisch geführten Dialog zu beteiligen. Dialog ist ja nie das Primäre und Eigentliche – das ist die Kunst selbst auf der einen, die Religion auf der anderen Seite –, sondern ist Reflexion, Metaebene, akademisches Nach-Denken über Vorgegebenes. Die folgenden Gruppierungen verstehen sich dabei als verständnisreichernde Abstraktionen, tatsächlich fallen im konkreten Einzelfall stets mehrere Aspekte zusammen, mischen sich oder werden durch andere Elemente ergänzt.

¹ Vgl. Hans Küng/Walter Jens/Karl-Josef Kuschel (Hrsg): Theologie und Literatur. Zum Stand des Dialogs. München 1986.

² Ebd., S. 229.

1. Zunächst beteiligen sich an dem Dialog Literaturwissenschaftler, die sich dem Phänomen Religion aus unterschiedlichen Gründen annähern. Unter ihnen sind als Erstes die Motivforscher zu nennen, die sich biblische oder andere religiöse Figuren³, Motive, Stoffe oder Themen⁴ herausgreifen und ihre Gestaltungen und Wandlungen in der Literaturgeschichte nachzeichnen.

2. Ein zweiter Bereich des literaturwissenschaftlichen Beitrags zum literarisch-theologischen Dialog konzentriert sich auf einzelne Schriftsteller⁵ und untersucht deren religiöse Prägungen sowie die Spuren des Religiösen im ihrem dichterischen Werk. Die Entscheidung für einen bestimmten Autor verrät dabei bereits viel über das ideengeschichtliche Interesse: Wer Böll wählt, wird eher progressiv kirchenkritisch ausgerichtet sein,⁶ wer Gertrud von Le Fort wählt, kann leicht der Versuchung erliegen, eine vorkonziliare, scheinbar noch intakte katholische Welt idealisierend zu beschwören.⁷

3. Eine dritte Interessenschneise widmet sich dem Bereich des Religiösen mehr unter der Maßgabe, dass vor allem die Bibel, aber auch der Gesamtbereich der jüdisch-christlichen Religion ganz entscheidend Erbgut und Grundlage der westlichen Kultur sind. Ihr Interesse richtet sich vor allem darauf, diesen kulturellen Wert des Religiösen nicht dem Vergessen anheim fallen zu lassen, ihn vielmehr dadurch zu bewahren, dass man seine fruchtbare Bedeutung bis in die Gegenwart hinein aufzeigt.⁸

³ Vgl. etwa: Birgit Hartberger: Das biblische Ruth-Motiv. In deutschen lyrischen Gedichten des 20. Jahrhunderts (Altenberge 1992); Elisabeth Hurth: Der literarische Jesus. Studien zum Jesusroman. Hildesheim/Zürich/New York 1993; dies.: Von der Evangelienparaphrase zum historischen Jesusroman. Untersuchungen zum Problem der Literarisierung des Leben-Jesu-Stoffes. Frankfurt 1993.

⁴ Vgl. etwa die gesammelten Arbeiten von Magda Motté: Auf der Suche nach dem verlorenen Gott. Religion in der Literatur der Gegenwart. Mainz 1997; oder die soziologisch ausgerichteten Arbeiten: Jutta Osinski: Katholizismus und deutsche Literatur im 19. Jahrhundert. Paderborn 1993; Susanna Schmidt: „Handlanger der Vergänglichkeit“. Zur Literatur des katholischen Milieus 1800-1950. Paderborn 1994.

⁵ Vgl. aus den letzten Jahren: Marie-Luise Habel: „Diese Wüste hat sich einer vorbehalten“. Biblisch-christliche Motive, Figuren und Sprachstrukturen im literarischen Werk Ingeborg Bachmanns. Altenberge 1992; Ulrike Suhr: Poesie als Sprache des Glaubens. Eine theologische Untersuchung des literarischen Werkes von Marie Luise Kaschnitz. Stuttgart/Berlin/Köln 1992; Beate Wirth-Ortmann: Heinrich Heines Christusbild. Grundzüge seines religiösen Selbstverständnisses. Paderborn 1994.

⁶ Heinrich Jürgenbehring: Liebe, Religion und Institution. Ethische und religiöse Themen bei Heinrich Böll. Mainz 1994.

⁷ So deutlich bei: Lothar Bossle/Joel Pottier (Hrsg.): Christliche Literatur im Aufbruch. Im Zeichen Gertrud von Le Forts. Würzburg 1988.

⁸ Dieses Interesse scheint mir vorzuherrschen etwa bei: Franz Link (Hrsg.): Paradeigmata. Literarische Typologie des Alten Testaments, 2 Bde. Berlin 1989; Jürgen Ebach/Richard Faber (Hrsg.): Bibel und Literatur. München 1995.

4. Eine letzte literaturwissenschaftliche Richtung nimmt den Bereich des Religiösen schließlich deshalb in den Blick, weil sie grundlegend das Feld des Ästhetischen untersucht. Im Zeitalter der sogenannten „Postmoderne“ aber werden gerade auch religiöse Sprachmuster und Gedankensplitter zum beliebig einsetzbaren spielerischen Material für keiner Botschaft mehr verpflichtete Schriftsteller. Vor allem Umberto Eco's *Der Name der Rose* von 1980 gilt als Prototyp der postmodernen Ästhetik.⁹ Welche Rolle Religion in dieser postmodernen Ästhetik spielt, das ist vor allem Hauptaugenmerk des angelsächsischen Dialogs zwischen Theologie und Literatur, dokumentiert in der 1986 gegründeten Zeitschrift „Literature and Theology“.

5. Auch von theologischer Seite aus finden sich mehrere Zugänge zum theologisch-literarischen Dialog. Zunächst sind hier jene Bibelwissenschaftler zu nennen, die nicht allein historisch-kritisch arbeiten, sondern die Bedeutungsgeschichte der Bibel von der Textentstehung bis in unsere Zeit hinein aufarbeiten.¹⁰ Häufig nähert sich ihre Arbeit der motivgeschichtlichen Arbeit der Literaturwissenschaft an, erweitert sie jedoch um die theologische Ausdeutung des Befundes.

6. Daneben treten vor allem Religionspädagogen, die in der konkreten Glaubensvermittlung literarische Texte als Verfremdungen, Bereicherungen und Rückspiegelungen entdecken.¹¹ Hier wird Dialog konkret zunächst im hermeneutischen, dann im didaktischen Modell der „Korrelation“¹² verwirklicht.

7. Davon abgehoben sind noch einmal die Pastoraltheologen im engeren Sinne, vor allem die Homiletiker, die der Frage nachspüren, welche Bezüge zwischen Literatur und Verkündigung bestehen.¹³ Auch hier kann es dabei ganz konkret um eine Fruchtbarmachung der Literatur für die christliche Glaubensverbreitung gehen.

8. Ein weiterer theologischer Ansatz betrachtet Literatur vor allem aus dem Blickwinkel der Ethik. Ethische Themen wie der Umgang mit Schuld,¹⁴ Angst

⁹ Vgl. dazu kritisch: Karl-Josef Kuschel: *Lachen, Gottes und der Menschen Kunst*. Freiburg/ Basel/Wien 1994, S. 54-69; S. 208-217.

¹⁰ Beispiele in: Gabriele Miller/Franz W. Niehl (Hrsg.): *Von Babel bis Emmaus. Biblische Texte spannend ausgelegt*. München 1993; dies.: *Von Batscha – und andere Geschichten. Biblische Texte spannend ausgelegt*. München 1996.

¹¹ Vgl. vor allem: Sigrid und Horst Klaus Berg (Hrsg.): *Biblische Texte verfremdet*, 12 Bde. München/Stuttgart 1986-1990; Sigrid Mühlberger/Margarete Schmid (Hrsg.): *Verdichtetes Wort. Biblische Themen in moderner Literatur*. Innsbruck/Wien 1994.

¹² Vgl. dazu: Georg Langenhorst: *Bibel und moderne Literatur: Perspektiven für Religionsunterricht und Religionspädagogik*. In: *rhs* 39 (1996), S. 288-300.

¹³ Vgl. den Beitrag von Erich Garhammer in diesem Sammelband.

¹⁴ Vgl. Irene Kann: *Schuld und Zeit. Literarische Handlung in theologischer Sicht*. Thomas Mann – Robert Musil – Peter Handke. Paderborn 1992.

oder ein Leben im Bewusstsein von Auschwitz werden aus ethisch-theologischer wie literarischer Perspektive untersucht, durchaus im Sinne der „Verschiedenheit des ästhetischen Zugangs vom theologischen“, so der Hauptvertreter dieser Richtung, Dietmar Mieth, für den gerade die Moral „Bindeglied zwischen autonomer Literatur und Theologie“¹⁵ ist.

9. Die letzte theologische Gruppierung, die sich im theologisch-literarischen Gespräch engagiert, entstammt der systematischen Theologie,¹⁶ also Fundamentalthologie oder Dogmatik. Für Karl-Josef Kuschel¹⁷ etwa sind literarische Texte für christologische Fragen, Gotteslehre oder Pneumatologie konstitutive Erkenntnisquellen. Dorothee Sölle¹⁸ sieht Theologie und Literatur als autonome Partner in der Suche nach einer Sprache für die letzte Wirklichkeit des Seins. Und in der Frage nach einem Gottesbild nach Auschwitz¹⁹ ergänzen sich Theologie und Literatur.

Im Blick auf die unterschiedlichsten Protagonisten des theologisch-literarischen Dialogteilnehmer fällt nun aber zusätzlich auf, dass sehr viele selbst bereits beides sind: Theologen und Literaturwissenschaftler, in beiden Bereichen daheim, wenn auch mit unterschiedlichem Schwerpunkt. Ob, um nur einige frühe Protagonisten zu nennen, Sölle, Mieth oder Kuschel – der scheinbare Dialog zwischen Vertretern beider Disziplinen entpuppt sich in den meisten Fällen als zweipolig angelegter innerer Dialog in den Teilnehmern. Hier liegt also ein völlig anderes „Dialog-Modell“ vor, als zum Beispiel im Dialog von Judentum und Christentum, bei dem die Teilnehmer von ihrer festen Warte aus auf eine grundsätzlich andere – möglicherweise in Teilen übereinstimmende – Perspektive zugehen. Im Gegensatz dazu ist der Dialog, dem dieses Symposium auf der Spur ist, ein Dialog zwischen Menschen, die in sich selbst längst den

¹⁵ Dietmar Mieth: Braucht die Literatur(wissenschaft) das theologische Gespräch? Thesen zur Relevanz „literaturtheologischer“ Methoden. In: Jens/Küng/Kuschel (Hrsg.): Theologie und Literatur (vgl. Anm. 1), S. 170, S. 169.

¹⁶ Für den Blick auf die Bedeutung, die Literatur für große Theologen spielte, vgl.: Thomas Kucharz: Theologen und ihre Dichter. Literatur, Kultur und Kunst bei Karl Barth, Rudolf Bultmann und Paul Tillich. Mainz 1995.

¹⁷ Von den zahlreichen Publikationen Kuschels zum Thema sei nur genannt: Karl-Josef Kuschel: „Auf dem Weg zu einer Theopoetik“. In: ders.: „Vielleicht hält sich Gott einige Dichter...“. Literarisch-theologische Porträts. Mainz ²1996.

¹⁸ Vgl. die Zusammenstellung ihrer wichtigsten themenbezogenen Beiträge: Dorothee Sölle: Das Eis der Seele spalten. Theologie und Literatur in sprachloser Zeit. Mainz 1996.

¹⁹ Vgl. Georg Langenhorst: Hiob unser Zeitgenosse. Die literarische Hiob-Rezeption im 20. Jahrhundert als theologische Herausforderung. Mainz ²1995; ders. (Hrsg.): Hiobs Schrei in die Gegenwart. Ein literarisches Lesebuch zur Frage nach Gott im Leid. Mainz 1995; Lydia Koelle: Paul Celans pneumatisches Judentum. Gott-Rede und menschliche Existenz nach der Shoa. Mainz 1997.

Dialog aufgenommen haben und führen. Über die Konsequenzen aus diesem ganz eigenen Dialogmodell ist strukturell noch kaum nachgedacht worden.

Warum dieser – sicherlich unvollständige, eben nur idealtypische – Überblick und die Folgetüberlegungen? Nun, um mein eigenes erkenntnisleitendes Interesse für die folgende Frage offen zu legen. Wenn ich nämlich im Folgenden der Frage nachgehe, was Theologen von Schriftstellern im Blick auf die Gottesrede lernen können, wie also Schriftsteller als „theologische Sprachlehrer“ gesehen werden können, dann unter den folgenden Prämissen: Es geht dabei um eine Fragestellung, die *ich* an die Texte herantrage. Sicherlich wäre es den Schriftstellern fern, sich selbst als „theologische Sprachlehrer“ zu betrachten. Und zweitens: Ich stelle mich dieser Frage ebenfalls aus einer doppelten Perspektive heraus, ebenfalls als Theologe *und* Literaturwissenschaftler, der sich freilich zunächst als Theologe sieht. Und zwar als Theologe, der einerseits mit der Sprache der klassisch-üblichen systematischen Theologie massiv unzufrieden ist und deshalb hier nach „Sprachlehrern“ sucht und der andererseits stets die religionspädagogische Umsetzungsmöglichkeit vor Augen hat, also einer sprachlich wie gedanklich überzeugenden Glaubensvermittlung auf der Spur ist. Gibt es also etwas, das die akademische Theologie als wissenschaftlich verantwortbare Rede von Gott tatsächlich lernen könnte von den Schriftstellern? Und wie beeinflusst dieser Denkprozess mein religionspädagogisches Reden von Gott? Dieser doppelten Fragestellung möchte ich im Folgenden nachgehen.

2. *Was zu benennen ist – Dichterstimmen*

Keine Frage, die Rede von Gott in der zeitgenössischen Literatur²⁰ ist unglaublich vielfältig und lässt sich nicht in wenigen Strichen nachzeichnen. Ich beschränke mich deshalb auf eine mir wichtige Grundlinie, die Frage, ob und mit welcher Sprache eine Rede von Gott in unserer Zeit überhaupt möglich und intellektuell verantwortbar ist.²¹ Dazu möchte ich zunächst ein Gedichtpaar aus den sechziger Jahren näher betrachten. Wenn es um sprachliche Reduktion, Konzentration und Ver-Dichtung geht, um ein Ringen um das Gerade-noch-Sagbare im Bewusstsein dessen, was eben nicht mehr mit Sicherheit gewusst und folglich auch nicht mehr gesagt werden kann und darf, um ein dem Verstummen abgerungenes Stammeln, dann ist sicherlich vor allem die Lyrik jene Form von Literatur, die eine nähere Beachtung verdient. Gerade sie zeichnet

²⁰ Siehe: Paul Konrad Kurz: *Gott in der modernen Literatur*. München 1996.

²¹ Vorüberlegungen hierzu: Georg Langenhorst: „Aber wer bin ich denn daß...“. Zu einer Spiritua-
lität der Selbstzurücknahme. In: *Bibel und Kirche* 50 (1995), S. 108-115.

sich aus durch sprachliche Zurücknahme, durch verständniserschwerende Verknappung und die Kunst des recht gesetzten Zusammenspiels von Gesagtem und Nicht-Gesagtem. Über diese grundsätzlichen poetologischen Merkmale hinausgehend aber thematisieren zahlreiche moderne lyrische Texte auch inhaltlich das Problem der Grenzen des für Menschen grundsätzlich Denk- und Sagbaren. Die beiden Texte sind zwar eigentlich völlig unabhängig voneinander entstanden, wirken aber wie Wort und Wider-Wort, Spiegelung und Gegenspiegelung, zwei Seiten der einen Medaille. In ihnen wird das Grundproblem theologischer Sprache in unserer Zeit in einzigartiger Weise deutlich. Der erste Text²² dieses Gedichtpaars entstand am 04.02.1961 und stammt von Johannes Bobrowski (1917-1965), der sich vor allem als natur- und seiner baltischen Heimat verbundener Lyriker einen Namen gemacht hat.

Immer zu benennen

Immer benennen:

den Baum, den Vogel im Flug,
den rötlichen Fels, wo der Strom
zieht, grün, und den Fisch
im weißen Rauch, wenn es dunkelt
über die Wälder herab.

Zeichen, Farben, es ist
ein Spiel, ich bin bedenklich,
es möchte nicht enden
gerecht.

Und wer lehrt mich,
was ich vergaß: der Steine
Schlaf, den Schlaf
der Vögel im Flug, der Bäume
Schlaf, im Dunkel
geht ihre Rede –?
Wär da ein Gott
und im Fleisch,
und könnt mich rufen, ich würd
umhergehn, ich würd
warten ein wenig.

²² Johannes Bobrowski: „Immer zu benennen.“ ¹1961. In: ders.: Gesammelte Werke, Bd. 1: Die Gedichte. Berlin 1987.

Ein langsames, gemächliches Gedicht, das sanfte Bilder in die Landschaft des Vorstellungsvermögens tupft. Die erste Strophe zählt selbstbewusst all das auf, was Bobrowski zufolge, für den Dichter, „immer zu benennen ist“: Naturerscheinungen in Farbe und Bewegung. Doch die beiden folgenden Strophen halten den zunächst so sicher fließenden Sprachstrom auf, fragen nach, überdenken das Gesagte. Ist nicht das so einfach Benannte nur „ein Spiel“, dessen unsicheres Ende und Ziel der Dichter und Wortsetzer selbst nicht durchschauen kann? Und was alles verschweigt der Dichter bei all dem „immer zu Benennenden“, was entzieht sich seinem Vorstellungs-, geschweige denn Darstellungsvermögen? Vor allem der Schlaf und die geheimnisvolle Sprache der Natur! Die oberflächliche Beschreibung des Dichters dringt bis zu den verborgenen Tiefendimensionen nicht vor.

So endet die dritte Strophe mit einem Fragezeichen, mündet die scheinbare Selbstsicherheit und Sprachmächtigkeit des Dichters in dem Eingeständnis, die eigentlich wichtigen Wahrnehmungen selbst zu verfehlen. Und wer könnte sie ihn lehren? Allein „ein Gott ... im Fleisch“! Doch sichere Aussagen über *Ihn* entziehen sich dem Dichter ebenfalls, hier bleibt ihm nur der Konjunktiv des Wunsches: Ja, *wenn* es einen Gott gäbe, der ihn rief, ihm in diesem Ruf eine Antwort gäbe, so würde er diesem Ruf folgen. Freilich: Der gläubige Protestant Bobrowski lässt sein lyrisches Ich einschränken: Er würde warten, „ein wenig“. Keine Sicherheit über die letzten Fragen und die ihm verschlossenen tieferen Dimensionen der Wirklichkeit bietet sich dem Dichter, allein der Wunsch, der Konjunktiv und die nicht ausgeschlossene Möglichkeit bleiben. „Immer zu benennen“ – das Gedicht dieses Titels endet mit der offenen Andeutung all dessen, das gerade benannt werden kann.

Dem gegenüber steht das zweite hier näher zu betrachtende Beispielgedicht.²³ Es stammt von Marie Luise Kaschnitz (1901-1974) und wurde erstmals veröffentlicht in ihrer 1965 erschienenen Sammlung *Ein Wort weiter*. Dem „Immer zu benennen“ von Bobrowski steht hier ein „Nicht gesagt“ gegenüber.

Nicht gesagt

Nicht gesagt

Was von der Sonne zu sagen gewesen wäre

Und vom Blitz nicht das einzig richtige

Geschweige denn von der Liebe.

²³ Marie Luise Kaschnitz, „Nicht gesagt.“ ¹1965 In: dies.: Gesammelte Werke, Bd. 5: Die Gedichte. Frankfurt 1985, S. 397f.

Versuche. Gesuche. Mißlungen
 Ungenaue Beschreibung

Weggelassen das Morgenrot
 Nicht gesprochen vom Sämann
 Und nur am Rande vermerkt
 Den Hahnenfuß und das Veilchen.

Euch nicht den Rücken gestärkt
 Mit ewiger Seligkeit
 Den Verfall nicht geleugnet
 Und nicht die Verzweiflung

Den Teufel nicht an die Wand
 Weil ich nicht an ihn glaube
 Gott nicht gelobt
 Aber wer bin ich daß

Anders als Bobrowski lässt Kaschnitz von vornherein erst gar nicht den Eindruck entstehen, alles immer benennen zu können, im Gegenteil: Sie reflektiert hier darüber, was sie – immerhin eine der größten deutschsprachigen Lyrikerinnen unseres Jahrhunderts – alles in ihren Dichtungen gerade nicht gesagt oder zumindest nicht gelungen in Sprache gekleidet hat. Naturerscheinungen – bei Bobrowski noch selbstbewusst aufgezählt – hat sie gerade nicht benannt: weder Sonne noch Blitz, weder Morgenrot noch Blumen. Und nicht einmal mit der literarischen Behandlung der Liebe – einem ihrer zentralen Themen – kann sie sich zufrieden geben. All das sind, so die zweite Strophe, lediglich im Grunde misslungene, ungenau bleibende „Versuche“. All diese klassischen Themen der Lyrik – durch repräsentative Topoi wie „Veilchen“ oder „Morgenrot“ aufgerufen – weist sie hier zurück.

Die beiden letzten Strophen des Gedichts weiten den Horizont auf einen dritten Bereich klassischer Literatur: die religiöse Dimension. Was freilich von der schriftstellerischen Versprachlichung von Naturphänomenen und der Liebe galt, gilt auch hier, beschrieben in immer neuen Anläufe, Gegenläufen und Zurücknahmen. Nein, auch den Trost der „ewigen Seligkeit“ konnte sie, die sehr wohl religiös bekennende protestantische Christin, mit ihren Werken nicht geben. Sie schrieb keine religiöse „Heftplasterlyrik“ wie etwa – selbsteingestanden – ein Reinhold Schneider in einer kurzen Phase seines reichen schriftstellerischen Schaffens.²⁴ Nein, „Verfall“ und „Verzweiflung“ waren für sie zu augenfällig,

²⁴ Vgl dazu: Karl-Josef Kuschel: Reinhold Schneider und die Zweifel an Gott. In: ders.: „Viel-

um übersehen zu werden. Gerade dies waren die Themen, zu denen sie eben nicht schweigen konnte, über die sie schreiben musste, die zu benennen waren.

Und dennoch: Keine Hinwendung zu Resignation, kein Verfall in Zynismus, sie hat auch den „Teufel nicht an die Wand“ gemalt, einerseits weil sie schlicht nicht an ihn glaubt, sicherlich aber auch, um nicht – wie es das als Prätext aufgerufene Sprichwort „den Teufel nicht an die Wand malen“ nahe legt – unangemessen und übertrieben eine falsche Drohbotschaft zu verkünden, die in ihrer Pauschalität von den tatsächlichen Ursachen ablenkt. „Weil ich nicht an ihn glaube“ – diese Zeile lässt sich prinzipiell auf die vorangehende oder auf die folgende Zeile beziehen, der Text selbst löst dies in seiner Binnenperspektive bewusst nicht auf. Aus der Biographie der Dichterin²⁵ heraus legt sich aber zwingend die von mir hier ausgeführte Zuordnung nahe. Dann also liest sich die Schluss-Strophe wie folgt: Nicht den Teufel beschworen, aber eben auch nicht – und hiermit schließt das Gedicht – „Gott gelobt“. All das Aufgezählte, vor allem aber das mit Grund zum Schluss Genannte steht ihr nicht zu, bleibt „nicht gesagt.“ Konsequenterweise endet denn auch die Schlusszeile mitten im Sprachversuch: „aber wer bin ich daß“... Tatsächlich, welche Erwartung fordert denn, all diese nicht benannten Elemente erstens begreifen und zweitens auch noch in Sprache gießen zu können? Marie Luise Kaschnitz kann sich zurücknehmen, kann die weitergehende Erwartung zurückweisen und lässt folgerichtig ihr poetologisches Reflexionsgedicht im offenen Schluss enden.

3. *Wie von Gott zu reden wäre – Reflexionsansätze*

Gerade dieses offene, sich plötzlich selbst abbrechende Ende des Gedichts weist darauf hin, wie von Gott zu reden wäre, wenn man die Schriftsteller als sprachliche Lehrmeister nehmen würde: Speziell im Nachdenken und Nachschreiben der Möglichkeiten und Grenzen menschlicher Erkenntnis und sprachlicher Wiedergabe des Erkannten rücken sie sich „demütig“ ein in einen Weltraum, der ihre Fassbarkeit übersteigt. Nicht freilich im Sinne von Resignation, Verstummen oder zynischer Verzweiflung, sondern in einem lebenszugewandten „Trotzdem“. Sie schreiben Gedichte, obwohl, nein: weil sie um die Begrenztheit des Sagbaren wissen.

leicht hält Gott sich einige Dichter...“ (vgl. Anm. 17), S. 241-284; Georg Langenhorst: Auf den Spuren Reinhold Schneiders. Bericht von einer unzeitgemäßen Entdeckungsreise. In: Geist und Leben 86 (1995), S. 55-64.

²⁵ Vgl. dazu vor allem: Dagmar von Gersdorff: Marie Luise Kaschnitz. Eine Biographie. 1992. Frankfurt/Leipzig 1997.

Was heißt das konkret für theologisches Reden von Gott? Bobrowskis Erkenntnis, letztlich eben doch nur Oberflächenerscheinungen benennen zu können, für die Tiefendimension aber sprachlos bleiben zu müssen; Kaschnitz' Eingeständnis, letztlich nur Sprachversuche vorlegen zu können, die gerade die wichtigen Fragen – auch die Frage nach Gott – nicht angemessen erfassen können: Lässt sich daraus nicht doch eine Einsicht gewinnen, die für theologisches Sprechen aus einer Spiritualität der Selbstzurücknahme heraus fruchtbar gemacht werden kann?

Sicherlich kann eine zeitgemäße theologische Sprache derartige Vorgaben der Literatur nicht einfach übernehmen. Bekenntnissprache, prophetisch-politische Sprache im Gefolge Jesu und auch intellektuelle Deutungssprache setzen ein anderes Sprachbewusstsein voraus als eine häufig genug selbstreferentielle dichterische Sprache. Von der grundsätzlichen Geisteshaltung aber, der Spiritualität der Selbstzurücknahme – die ja gerade ein neues Sich-Einlassen auf Gott ermöglichen will –, könnte und sollte theologisches Sprechen im Interesse der Glaubwürdigkeit lernen. Vielleicht müsste eine glaubhafte theologische Sprache unserer Zeit viel öfter eingestehen, dass auch sie höchstens Versuch, zwangsläufig ungenaue Annäherung bleibt; dass sie nicht einfach über das als klar definierte Objekt verfügt, von dem sie spricht; dass sie bei allem, was „immer zu benennen“ ist, unendlich viel „nicht gesagt“ sein lassen muss. Das vierte Laterankonzil hatte 1215 dies bereits erkannt, als es verpflichtend definierte: „Zwischen dem Schöpfer und dem Geschöpf kann man keine so große Ähnlichkeit feststellen, daß zwischen ihnen keine noch größere Unähnlichkeit festzustellen wäre“²⁶ (DS 806).

Aus einem in diesem Punkt vergleichbaren Geist schreiben auch diese Schriftsteller unserer Zeit in ihrer ernsthaften Auseinandersetzung mit Gott. Theologie aber müsste noch viel stärker gegen die Versuchung der theologischen Selbstgewissheit ankämpfen und zugeben, dass sich die letzten Fragen des Menschen der Erfassbarkeit und schon gar der sprachlichen Darstellbarkeit entziehen. Erwiese sich theologisches Sprechen in unserer Zeit nicht so als weitaus wahrhafter, glaubwürdiger und deshalb auch vermittelbarer? Was aber konkret wäre dadurch gewonnen?

²⁶ Vgl. Hermann Denzinger/Peter Hünermann (Hrsg.): Kompendium der Glaubensbekenntnisse und kirchlichen Lehrentscheidungen. Freiburg ³⁷1991, S. 359f (Nr. 806).

4. *Eingestandenes Nicht-Wissen als Möglichkeit der Hoffnung*

Ein letzter literarischer Beispieltext kann die positiven Chancen, die tiefe Glaubwürdigkeit einer derartige sprachlichen Selbstzurücknahme noch einmal eindrucksvoll benennen: ein Gedicht, das Paul Celan (1920-1970) 1963 veröffentlicht und seiner kongenialen Dichterefreundin Nelly Sachs gewidmet hat: „Zürich, zum Storchen“²⁷.

Zürich, zum Storchen
Für Nelly Sachs

Vom Zuviel war die Rede, vom
Zuwenig, Von Du
und Aber-Du, von
Trübung durch Helles, von
„Jüdischem,
von deinem Gott.

Da-
von.
Am Tag einer Himmelfahrt, das
Münster stand drüben, es kam
mit einigem Gold übers Wasser.

Von deinem Gott war die Rede, ich sprach
gegen ihn, ich
ließ das Herz, das ich hatte,
hoffen:
auf
sein höchstes, umröcheltes, sein
haderndes Wort –
Dein Aug sah mir zu, sah hinweg,
dein Mund
sprach sich dem Aug zu, ich hörte:

²⁷ Paul Celan, „Zürich zum Storchen“. ¹1963. In: ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 1: *Gedichte I*. Frankfurt 1983, S. 214f.; vgl. zum Hintergrund: Karl-Josef Kuschel: *Paul Celan, Nelly Sachs und ein Zwiegespräch über Gott*. In: ders.: „Vielleicht hält Gott sich einige Dichter...“ (vgl. Anm. 17), S. 285-306.

Wir
 wissen ja nicht, weißt du,
 wir
 wissen ja nicht,
 was
 gilt.

Um den Text und seine Aussage im Hinblick auf die Möglichkeit eines Sprechens von Gott wirklich verstehen zu können, bedarf es einiger Hintergrundinformationen zur Entstehung dieses Textes.²⁸ Celan und Sachs sind ohne Frage die beiden wichtigsten deutschsprachigen Dichter, die es als Juden wagten, nach dem „Holocaust“ in der Sprache der Verfolger weiterhin Gedichte zu schreiben: über die Shoa, über ein Denken, Sprechen, Dichten und Weiterleben nach der Shoa. Sie hatten bereits Briefkontakt aufgenommen und dort die aus ihren Gedichten bereits gegenseitig erahnte tiefe Seelenverwandtschaft entdeckt, bevor sie sich im Mai 1960 tatsächlich trafen. Nelly Sachs war aus ihrem schwedischen Exil in die Schweiz gereist, um den renommierten Droste-Preis entgegenzunehmen. Der wurde freilich in Meersburg überreicht, auf deutschem Boden also, den sie nie wieder betreten wollte. Ein Kompromiss wurde gefunden: Sie reiste in die Schweiz und von dort per Boot über den Bodensee direkt nach Meersburg. So kam es zu der lang ersehnten Begegnung mit Celan in Zürich, im Hotel „Zum Storchen“ direkt gegenüber des Großmünster an der Limmat gelegen, wo sie in den wenigen Tagen ihres Aufenthaltes wohnte. Es muss dort zwischen den beiden zu einem einzigartig dichten Gespräch über Gott gekommen sein, ein Gespräch, das Paul Celan im Nachhinein in diesem Gedicht lyrisch bündelt.

Die Unverwechselbarkeit des Gesprächs wird von Celan bewusst dadurch unterstrichen, dass er Gesprächspartner, Ort, Zeit (Himmelfahrt) und Atmosphäre (das goldene Spiegelbild des Großmünsters im Wasser der Limmat) explizit in Erinnerung ruft. Und das Thema? Nun, so die Eingangsvorrede, es ging um ein „Zuviel und Zuwenig“. Diese Anspielung verweist auf ein einzigartiges Buch, das Grundlage und Ausgangspunkt des Gespräches gewesen sein muss, auf Margarete Susmans 1946 erschienenen – 1996 wieder veröffentlichten – Essay: *Das Buch Hiob und das Schicksal des jüdischen Volkes*.²⁹ Die Religionsphilosophin und Literaturwissenschaftlerin Susman versuchte in diesem Buch etwas Revolutionäres und heftig Umstrittenes: Die erste Sinndeutung der Shoa unter

²⁸ Ich lehne mich hier eng an: Karl-Josef Kuschel: Paul Celan, Nelly Sachs und ein Zwiegespräch über Gott. In: ders.: Vielleicht hält Gott sich einige Dichter...“ (vgl. Anm. 17), S. 285-306.

²⁹ Margarete Susman: *Das Buch Hiob und das Schicksal des jüdischen Volkes*. 1946. Frankfurt 1996.

Bezug auf biblische Muster. Denn das „Schicksal des jüdischen Volkes“, so Susman, zeichne „sich rein im Lebenslauf Hiobs ab.“³⁰ Ist das aber möglich, eine Sinndeutung der Shoa allgemein, und dann noch unter Bezug auf den biblischen Gott? Sie selbst ist sich der Frag-Würdigkeit ihres Versuchs bewusst und lässt ihr Werk mit den Worten beginnen: „Wohl ist diesem Geschehen gegenüber jedes Wort ein *Zuwenig* und ein *Zuviel*.“³¹

Dass es um eine Deutung der Shoa im Zeichen Hiobs, um die weitere Möglichkeit eines jüdischen Gottesglaubens überhaupt ging, belegen auch die Folgezeilen. Es ging um „Trübung durch Helles“, wohl eine Anspielung auf Nelly Sachs' eigenes Hiobgedicht, das mit den Zeilen endet: „Aber einmal / wird das Sternbild deines Blutes / alle aufgehenden Sonnen erleichen lassen.“³² Verhandelt wurde das Du und Aber-Du, Anspielungen auf das dialogische Prinzip Martin Bubers, dessen Werke für beide zu wichtigen Grundsteinen des eigenen Denkens wurde. Rede von Gott – sie ist nur im wirklichen Gespräch, in wirklicher Begegnung möglich. Und Ausgangspunkt dieses konkreten Gesprächs war offensichtlich der trotz allem unzerbrochene Gottesglaube von Nelly Sachs, ihr „jüdischer Gott“. Da-Von: Celan betont und bricht die Nennung dieses Themas durch die Wiederholung, die er in zwei Zeilen auflöst. Ja, ein drittes Mal spricht er das Thema des Gesprächs an, um einzuschränken: Er selbst sprach *gegen* diesen Gott. Wie vielen anderen Juden zerbrach für ihn die Möglichkeit, angesichts der Shoa weiterhin an diesen Gott glauben zu können.

Und dennoch: Im Moment des Gesprächs hatte er das Herz, dennoch auf Gottes Wort – hadernd, röchelnd – zu hoffen. Die einschränkende Betonung: „das Herz, das ich *hatte*“, mag darauf verweisen, dass ihm die benannte Hoffnung im Gespräch möglich schien, im Moment des Verfassens dieses Erinnerungsgedichtes aber schon nicht mehr. Hoffnung auf Gottes Wort, leidend, zweifelnd? Keine endgültige Absage an Gott, nur noch eine letztmögliche, mehrfach gebrochene, bis ans äußerste zurückgenommene Hoffnung auf ihn? Die vorletzte Strophe durchbricht diese Aussage, stellt noch einmal die Szene vor Augen – zwei Menschen im Gespräch über Gott, die eine trotzig-gläubig im Dennoch, der andere zweifelnd, rebellierend gegen diesen Gottesglauben und doch mit einer letzten Hoffnung versehen. Ein Moment des Schweigens wird aufgerufen, des Hinschauens und Wegschauens, des Nachdenkens, Bedenkens der beiden Positionen. Und dann die Schlussworte, vorsichtig, stockend formuliert – durch den Drucksatz deutlich gemacht; Worte, durch die persönliche Anrede in ihrer

³⁰ Ebd.: S. 51. Zum Hintergrund vgl. Georg Langenhorst: Hiob unser Zeitgenosse (vgl. Anm. 19), S. 120-125.

³¹ Ebd.: S. 23. (Hervorhebung G. L.)

³² Nelly Sachs: „Hiob“. In: dies.: Fahrt ins Staublose. Gedichte ¹1961. Frankfurt 1988, S. 95. Zur Deutung vgl. Georg Langenhorst: Hiob unser Zeitgenosse (vgl. Anm. 19), S. 176-195.

Dringlichkeit und Ernsthaftigkeit noch intensiviert: „Wir wissen ja nicht, weißt du, wir wissen ja nicht was gilt.“ Die Glaubenshaltungen bleiben nebeneinander stehen, beide behalten – durch das „wir“ betont – ihre Gültigkeit, und werden doch relativiert, aufgehoben durch die Zurücknahme, die gleichzeitig die Hoffnung ermöglicht, dass der eigene Gedanke doch nicht der letztgültige sein mag.

Ich komme zum Schluss meiner Überlegungen: „Ich würde warten ein wenig“ / „Wer bin ich denn daß...“ / „Wir wissen ja nicht was gilt“: Was wäre, wenn Theologen tatsächlich diese Schriftsteller als Sprachlehrer ernst nähmen? Ich gebe es zu, ich träume von einer Theologie,

- die wahrhaftig auf die sprachliche Selbstzurücknahme der Dichter hört;
- die mehr in Andeutungen, Fragmenten, sprachlichen Öffnungen operiert als in Definitionen, festlegenden Beschlüssen oder abgerundeten und abgesicherten Traktaten;
- die von „ich“ spricht, von persönlichen Erfahrungen und Gedanken, und nicht von „man“, von vorgeblich allgemein gültigen Erkenntnissen;
- die neben der Schein-Sicherheit des Indikativs die Möglichkeiten des Konjunktivs entdeckt;
- die der legislativischen Sprache des Dogmas die unsichere Sprache der Hoffnung entgegensetzt.

Freilich, eine solche authentische, glaubwürdige Theologie müsste wohl erst noch sorgsamst durchdacht und feinfühlig geschrieben werden. Ob das aber überhaupt möglich ist?

VOLKSSCHAUSPIEL – LITURGIE ODER THEATER?
EINE EXEMPLARISCHE UNTERSUCHUNG
AM LASSNITZER VOLKSSCHAUSPIEL

Edith M. Prieler (Graz)

Die kirchliche Tradition kennt seit dem Mittelalter eine große Anzahl von Spielen und Umzügen mit teils regionaler, teils überregionaler Verbreitung. Während sich viele Umzüge (zum Beispiel Fronleichnamsprozession, Palmprozession, Lichterprozession zum Fest Darstellung des Herrn, Sternsingen etc.), wenn auch mit gewissen Veränderungen, bis heute erhalten haben, sind die Spiele – abgesehen von wenigen Ausnahmen – aus unserer Lebenswelt verschwunden. Als eine bekannte Ausnahme kann dabei auf die traditionellen Passionsspiele verwiesen werden, welche heute mitunter noch in Erl in Tirol, in St. Margarethen im Burgenland und in Oberammergau in Bayern stattfinden. Es ist dagegen kaum bekannt, dass neben den Passionsspielen auch andere geistliche Spiele lebendig geblieben sind. Zu diesen gehören u. a. die religiösen Volksschauspiele von Steirisch Laßnitz und Kärntnerisch Laßnitz, unweit von St. Lambrecht und Murau im Oberen Murtal gelegen. Steirisch Laßnitz ist mein Heimatort; mit fünf Jahren habe ich erstmals einem Volksschauspiel beigewohnt und seither auch die Stücke jeder weiteren Spielperiode miterlebt, selbst jedoch nie aktiv in einem Spiel mitgewirkt. Waren es in meiner Kindheit vorwiegend die bunten Gewänder der Darsteller sowie die Gebärden der einzelnen Figuren, die mich dabei sein ließen, so wurde mir im Laufe der Jahre zusehends bewusst, dass der eigentliche Sinn dieser Aufführungen nicht im bloßen Anschauen eines Volksschauspieles begründet liegt, sondern dass diese im Leben des Zuschauers und auch Darstellers etwas bewirken wollen. Es findet sich in Laßnitz kein einziger Erwachsener, der diese Spiele nicht schon öfters miterlebt hätte. Und dennoch kommt die Bevölkerung immer wieder zu diesen Spielen, einfach weil es sich so gehört, weil es Brauch und Sitte ist. Vor etwa 400 Jahren soll in Laßnitz zum ersten Mal ein Volksschauspiel aufgeführt worden sein, und heute zählt dieser Ort zu den wenigen, wo es noch lebendig ist.

Im Zentrum dieses Beitrags steht die Frage nach der Zuordnung des Volksschauspieles. Gehört es noch in den Bereich der Liturgie oder bereits in den Bereich des Theaters? Zuvor aber ist Grundlegendes zu klären, wie etwa: Was ist ein Volksschauspiel? Wie ist es entstanden? Mit welchen Themen und Inhalten setzt sich das Volksschauspiel auseinander? Welche Typen und Formen gibt es? (1.). Anschließend kommt die Volksschauspiel-Tradition in Laßnitz zur Sprache. Dabei gilt es, einerseits Absichten und Zielsetzungen, die das Volksschauspiel verfolgt, darzulegen und andererseits eine liturgisch-pastorale Zu-

ordnung der religiösen Spielveranstaltungen vorzunehmen. (2.). Im Blick auf Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Liturgie und Theater klingt der Beitrag aus (3.).

1. Grundlegendes zum Volksschauspiel

1.1 Was ist ein „Volksschauspiel“?

Die Begriffsbedeutung „Volks-Schau-Spiel“ ist mit der Wortbildung eng verbunden. Sie besagt, dass es sich um ein Schau-Spiel handelt, das vom Volk getragen wird. Karl Konrad Polheim versteht unter Volksschauspiel das „von bäuerlichen Kreisen und für bäuerliche Kreise dargestellte Stück ohne Verfasser, das auf Tradition beruht, als Brauchtum empfunden und mit nicht illusionsmäßig theaterhafter Aufmachung gespielt wird“¹. Mit den „bäuerlichen Kreisen“ meint er nicht nur den Berufstand Bauer, sondern all jene Stände, die in bäuerlicher und in dörflicher Gemeinschaft zusammengelebt haben bzw. zusammenleben (Handwerker, Holzknechte, Fuhrleute, Jäger u. a.). Dieses Verständnis muss dahingehend erweitert werden, dass heute die Schranke zur Stadt hin immer mehr fällt und sich somit bäuerliche und städtische Kreise vermischen. Gegenwärtig kommen die Träger des Volksschauspieles aus unterschiedlichen Berufssparten; zum Bauern gesellen sich Angestellte und Arbeiter. Trotz dieses gesellschaftlichen Wandels bleibt das Kriterium, welches das Wesen des Volksschauspieles ausmacht, aufrecht, und zwar, dass die Spieler – sie alle sind Laienschauspieler – und die überwiegende Anzahl der Zuschauer einer geschlossenen Gemeinde bzw. Gemeinschaft angehören. Als ein weiteres Charakteristikum des Volksschauspieles kann die Anonymität des Verfassers² genannt werden; sei es, dass einerseits der Name des Autors nirgends aufscheint und andererseits mehrere – sowohl anonyme als auch namentlich genannte – Bearbeiter am Werk gewesen sind, die diverse Textveränderungen, Zusätze, Kürzungen usw. vorgenommen haben. Ferner beruht das Volksschauspiel auf Tradition. Es handelt sich dabei um ein „lebendiges Erbe“³, dessen Entwicklung durch die Fülle der geistigen Strömungen der verschiedenen Epochen mitbeeinflusst und somit in seiner Struktur, Auffassung und Denkhaltung geprägt wor-

¹ Polheim, Karl Konrad, Das religiöse Volksschauspiel, in: Vestigia I (1979) [= Jahrbuch des Deutschen Bibel-Archivs Hamburg], S. 100.

² Vgl. ebd., S. 101.

³ Kretzenbacher, Leopold, Lebendiges Volksschauspiel in der Steiermark [= Österreichische Volkskultur. Forschungen zur Volkskunde, Bd. 6]. Mit 27 Abbildungen und 64 Melodien, Wien 1951, S. 2.

den ist. Wo das Volksschauspiel heute noch existiert, wird es als Brauchtum empfunden und zu bestimmten Zeiten im Jahr aufgeführt. „Als Brauch bedarf das Spiel keiner rechtfertigenden Interpretation, wenn unter Brauch eine Art zu handeln verstanden wird, die durch die Überlieferung in einer Gemeinschaft von Menschen als richtig und verpflichtend empfunden wird.“⁴

1.2 Zu Ursprung und Entfaltung

Liturgie wächst, wenn der Glaube der Menschen lebendig ist; und ein lebendiger Glaube begnügt sich nicht mit dem Vergangenen, sondern schafft sich neue Ausdrucksformen. Das war besonders im Mittelalter spür- und sichtbar. Neben den Hauptfesten entstanden viele neue Feste, die nicht mehr bestimmte Heilsergebnisse in den Vordergrund stellten, sondern Glaubenswahrheiten und besondere Aspekte der christlichen Lehre und Frömmigkeit zu ihrem Inhalt machten (zum Beispiel Dreifaltigkeitsfest, Fronleichnam etc.). Für die Entwicklung der Volksfrömmigkeit kam der Verehrung der Mutter Gottes und der Heiligen sowie der Verehrung und Anbetung der Eucharistie ebenso Bedeutung zu wie der Predigt (die sich verselbständigte und außerhalb der Messe gehalten wurde) und der Volksandacht (als Parallelform zur Vesper). Weiters erfreuten sich Prozessionen und Wallfahrten großer Beliebtheit. Im Mittelalter entstanden ferner die Mysterienspiele, auch geistliche bzw. liturgische Spiele genannt. Sie dienten vorwiegend der Verkündigung, weil sie sichtbar das Festgeschehen darstellten.

Der Anfang des mittelalterlichen geistlichen Spieles ist im Tropus⁵ *Quem quaeritis in sepulchro?* (Wen sucht ihr im Grab?) während der Osterliturgie grundgelegt, dessen Text an die Evangelienberichte über den Besuch der Frauen am Grabe Christi anknüpft (vgl. Mk 16,1-8; Mt 28,1-8; Lk 24,1-12).⁶ Der Os-

⁴ Zitiert nach Schönwiese, Ekkehard, Volksschauspiel, was heißt das? Ein Diskussionsbeitrag, in: Tiroler Volksschauspiel. Beiträge zur Theatergeschichte des Alpenraumes [= Schriftreihe des Südtiroler Kulturinstitutes, Bd. 3], hrsg. v. E. Kùhebacher, Bozen 1976, S. 294. Vgl. dazu auch Anm. 2 im selben Artikel, S. 300.

⁵ Unter Tropus versteht man Einschübe in Evangelientexte bzw. liturgische Gesänge, um deren Inhalt zu verdeutlichen. Es handelt sich dabei um kleine Prosatexte, die häufig musikalisch untermalt sind.

⁶ Vgl. dazu Brinkmann, Hennig, Zum Ursprung des Liturgischen Spieles, Geneve 1974. Vgl. auch Polheim, Karl Konrad, Das verkannte Volksschauspiel. Eine mißachtete Erkenntnisquelle des mittelalterlichen Dramas, in: Kontroversen, alte und neue. Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses Göttingen 1985, Bd. 7, Tübingen 1986, S. 89f. Weiters vgl. Stemmler Theo, Liturgische Feiern und geistliche Spiele. Studien zu Erscheinungsformen des Dramatischen im Mittelalter, Göttingen 1970, S. 4. Ebenso siehe Vey Rudolf, Christliches Theater im Mittelalter und Neuzeit [= Der Christ in der Welt, Reihe XV: Die christliche Kunst, Bd. 10], Aschaffenburg 1960, S. 13-17. Zu den Lateinischen Osterspielen vgl. insbesondere Lipphardt, Walther, Lateinische Osterfeiern und Osterspiele, IX Teile, Berlin-New York 1975-1990. Siehe

ter-Tropus wird in Dialogform ausgeführt, es gibt mindestens zwei Gruppen von Handelnden: das sind die Frauen, die zum Grabe gehen, und der Engel, der davor Wache hält. Ursprünglich wurde der Text von zwei Chören gesprochen bzw. gesungen⁷, bald aber ausschließlich von Klerikern szenisch vorgeführt. Dieser „szenische Besuch“ des Heiligen Grabes, die „Visitatio sepulchri“, mit dem Zwiesgespräch bildet somit die ersten Ansätze für die Entstehung des mittelalterlichen Dramas. Nach dem Vorbild des Osterdialoges ist auch ein entsprechender Wechselgesang für das Weihnachtsfest (*Quem quaeritis in praesepe?* – Wen sucht ihr in der Krippe?) entstanden.⁸ In der Folgezeit kam es zu einem Szenenzuwachs der liturgischen Spiele, so dass der Kirchenraum als einziger Schauplatz nicht mehr ausreichte. Einzelne Handlungen wurden außerhalb des Gottesdienstraumes auf Plätzen oder Gassen dargestellt. Der umfangreiche Inhalt und der mangelnde Platz in der Kirche waren aber nicht die einzigen Gründe, warum sich gewisse Teile – und später das ganze Spiel – von der Liturgie lösten und verselbständigten. Vielmehr hatte man profane Szenen hinzugefügt, Szenen, die nicht in den Evangelientexten enthalten waren und deshalb nicht in den Rahmen der liturgischen Feier passten. Diese Spiele wurden jetzt nicht mehr von Klerikern, auch nicht von Berufsschauspielern aufgeführt, sondern die ganze Stadt oder das ganze Dorf wirkten gemeinsam mit. Hier wird der Ursprung des Volksschauspieles anzusetzen sein.⁹ Neben den Oster- und Weihnachtsspielen, die nach der Herauslösung aus der Liturgie als Volksschauspiele bis heute unter der Bezeichnung Passionsspiele bzw. Christi-Leiden-Spiele und Christi-Geburt-Spiele weiterleben, wurden weitere Erzählungen aus der Bibel, Heiligenlegenden und christliche Glaubensinhalte in szenischer Weise entfaltet und dramatisch dargestellt. Dem Inhalt nach sind diese Spiele nicht wie die Oster- und Weihnachtsspiele an ein einzelnes heilsgeschichtliches Ereignis und

dazu auch Boor de, Helmut, Die Textgeschichte der Lateinischen Osterfeiern [= *Hermatae*. Germanistische Forschungen, NF, Bd. 22], Tübingen 1967.

⁷ Vgl. dazu Kracher, Alfred, Mittelalterliche Literatur und Dichtung in der Steiermark, in: Literatur in der Steiermark. Landesausstellung 1976 [= Arbeiten aus der Steiermärkischen Landesbibliothek, Bd. 15], Graz 1976, S. 30f.

⁸ Es können in diesem Referat weder die mittelalterlichen Oster- und Weihnachtsspiele näher ausgeführt noch eine umfassende Darstellung über die weitere Entwicklung der Mysterienspiele bis hin zum Volksschauspiel erbracht werden. Siehe dazu u. a. Prieler, Edith M., Volksschauspiel in Laßnitz. Textdokumentation und liturgie-theologischer Kommentar [= Im Kontext. Beiträge zu Religion, Philosophie und Kultur, Bd. 6], hrsg. v. P. Tschuggnall, Anif/Salzburg 1996, S. 21-30 u. S. 199f sowie die beigezogene Literatur. Weiters sei auf Bärtsch, Jürgen, Das Dramatische im Gottesdienst. Liturgiewissenschaftliche Aspekte zum Phänomen der Osterfeiern und Osterspiele im Mittelalter, in: LJ 46 (1996), S. 41-66, verwiesen.

⁹ Das wissenschaftliche Interesse am Volksschauspiel ist erst um die Mitte des 19. Jahrhunderts aufgekommen. 1849 hat der Schlesier Karl Weinhold erstmals Weihnachtsspiele aufgezeichnet.

an dessen Feier gebunden, sondern sie gestalten den soteriologischen Grundgedanken von der Erlösung der sündigen Menschheit in verschiedenen Formen aus.

1.3 Typen – Themen – Formen¹⁰

Es ist üblich, beim Volksschauspiel zwischen *geistlichen* und *weltlichen* Spielen zu unterscheiden, wobei hier die Grenze schwierig zu ziehen ist. Die Spielthemen des heutigen Volksschauspiel-Bestandes zeigen ein deutliches Übergewicht an geistlichen Themen. Hierher gehören jene Spiele, die biblische Erzählungen und Heiligenlegenden zum Inhalt haben. Spielstoffe, die den Volksbüchern entnommen sind, behandeln vorwiegend weltliche Themen. Der Form nach unterscheidet man allgemein drei Gattungen: *Stubenspiele* werden in einer Stube, in einem geschlossenen Raum, zur Aufführung gebracht; bei der Herbergssuche im Advent, Stern- und Lichtmesssingen sowie ähnlichen Bräuchen handelt es sich um die Gattung des *Umzugsspieles*. Zur dritten Art gehören die *Großspiele*, von denen heute nur mehr das Passionsspiel übrig geblieben ist. Der Großteil der Spiele ist in Prosa oder Reimpaarversen verfasst, sie werden in Monologen, Wechselreden und Liedberichten zur Darstellung gebracht.

2. Das Volksschauspiel in Steirisch und Kärtnerisch Laßnitz¹¹

Gegenwärtig werden in Laßnitz noch fünf Volksschauspiele, der Form nach Stubenspiele, aufgeführt. Vier davon beruhen auf biblischen Erzählungen, diese sind: Das *Spiel vom reichen Prasser und vom armen Lazarus* (nach Lk 16,19-31) und das *Schäferspiel* (nach Joh 10,1-30 und Mt 18,12-14), welche gemeinsam zur Darstellung gebracht werden sowie das *Paradeisspiel* (vgl. Gen 1-3) und das *Hirtenspiel* (nach Lk 2,8-16), die ebenfalls miteinander gespielt werden. Die Zusammenlegung zweier geistlicher Spiele ergibt sich einerseits aus der Kürze eines einzelnen Stückes – ein Spiel dauert durchschnittlich 45 bis 75 Minuten – andererseits ergänzen sich die Inhalte gegenseitig. Ferner gelangt noch das *Genovevaspiel*, ein Legendenspiel, zur Darstellung.¹²

¹⁰ Vgl. Kretzenbacher, Leopold, Lebendiges Volksschauspiel, S. 11-15. Siehe auch Prieler, Edith M., Volksschauspiel in Laßnitz, S. 32-34.

¹¹ Die einzelnen Laßnitzer Volksschauspiele werden in Prieler, Edith M., Volksschauspiel in Lassnitz ausführlich dokumentiert.

¹² Es sei darauf hingewiesen, dass auch Volksschauspiele wie Der ägyptische Josef, Der geduldige Job, Der bayrische Hiasl und Die Hirlanda gespielt wurden.

Die Volksschauspiele werden in der Regel in einem Drei-Jahres-Intervall gespielt. Dem Prasser- und Schäferspiel¹³ folgen nach dreijähriger Pause Paradeis- und Hirtenspiel, nach weiteren drei Jahren wird das Genovevaspiel aufgeführt. Die Inszenierungen finden generell in der Weihnachtszeit, mit einigen Ausnahmen auch in der Fastenzeit statt und sind an Sonn- bzw. Feiertage gebunden. In einer Spielsaison gibt es durchschnittlich vier bis sechs Aufführungen.

2.1 Zielsetzungen der geistlich-religiösen Spielveranstaltungen

Ausgehend von den liturgischen Texten der Osterzeit wurden Themen der ganzen Heilsgeschichte (von der Schöpfung bis zum Jüngsten Gericht) durch szenisch-dramatische Darstellung vergegenwärtigt, Dogmen erklärt und moral-theologisch-ethische Lebensnormen aufgestellt. Das Spiel vermochte das zuweilen eindrucksvoller, verständlicher und anschaulicher zu machen als die Predigt. Da sich im Spätmittelalter die Volkssprache im geistlichen Drama immer mehr durchsetzte und die Aufführungen weitgehend außerhalb des Kirchenraumes stattfanden, erreichte die Institution Kirche mit dieser Art von Kerygma und Katechese die verschiedenen geistigen und sozialen Schichten der Bevölkerung. Die Botschaft, die das geistlich-religiöse Spiel in sich trug und die Zielsetzungen, die es damit verfolgte, können wir im Volksschauspiel teilweise wiederfinden. Stellvertretend seien folgende hervorgehoben:

Glaubensverkündigung

Der Bildebene kam im Mittelalter eine bedeutende Rolle zu – „das Schauen“ entwickelte sich nach und nach zu einem wesentlichen frömmigkeitsbildenden Faktor. Geistliche Schauspiele bzw. religiöse Volksschauspiele sind ein wichtiges Medium zur Verkündigung, zur Vertiefung und Stärkung des Glaubens. Ebenso wie die Predigt erfüllen diese geistlichen Dramen einen Missionsauftrag, der nicht nur in der Unterweisung im Glauben, sondern auch in der Heilungsvermittlung besteht. Stärker als bei einer Predigt fühlt sich der Zuschauer bei einem Spiel betroffen und angedredet. „Die optische Präsentation des ‚Heiligen‘, die abbildhafte Seite biblisch-theologischer Begrifflichkeit“¹⁴ bietet einen Zugang zum Inhalt des Glaubens; man will sehen, was man glaubt. Die dramatische Vergegenwärtigung heilsgeschichtlicher Ereignisse gibt dem Zuschauer die Möglichkeit, über das bloße Wort hinaus die Heilswahrheiten „mit-zu-erleben“. Sie verwandelt sein Schauen zum Erleben, zum Miterleben von Freude und

¹³ Diese beiden Stücke gelangten zwischen 26. Dezember 1996 und 4. Jänner 1997 zur Aufführung.

¹⁴ Bärtsch, Jürgen, *Das Dramatische im Gottesdienst*, S. 53.

Leid. Dieses Schauen ist Ausdruck einer Religiosität, die Abstraktion und begrifflich-intellektuelle Auseinandersetzung aufarbeitet. „Beim geistlichen Spiel sind die Zuschauer Zeugen des heilsgeschichtlichen Geschehens. Darauf beruht die größere Unmittelbarkeit im Kennenlernen und Erleben der Glaubenswahrheiten im Vergleich zur Predigt.“¹⁵

Identifizierung und Besserung des Lebens

Die Bibel-Beispiele sind archetypisch und zeitlos. Zeitlos ist auch das Bedürfnis der Menschen nach Heil und Erlösung. Wenn dieses im irdischen Leben auch nicht vollkommen gestillt werden kann, so bieten die Bibeldramatisierungen dafür doch Anstoß und Orientierung. Die Anwesenden sollen sich von dieser oder jener „Rolle“ angesprochen fühlen und sich vor die Gewissensalternative stellen: Bin ich einer von den verstockten Sündern oder trage ich meinen Teil zum jetzigen und künftigen Heil für mich und meine Mitmenschen bei? Die biblisch-dogmatisch-moralischen „Rollen“ sind beispielgebende Vorbilder, die entweder positiv anziehende oder negativ abschreckende Wirkung und somit bessernde und warnende Kraft in sich tragen. Die Drohungen und Warnungen wollen letztendlich aber ermutigende Verheißungen sein. Durch „leibhaftige Verkörperung“ von guten und bösen Mächten wird der psychische Effekt unterstützt. Die bedrohliche und abschreckende Darstellung der existentiellen Isolation des sündigen Menschen soll in der Zuschauergemeinde u. a. auch einen „Sozialisierungs-Effekt“¹⁶ auslösen und so die Gemeindeglieder enger zusammenführen. „So erweist sich im gesamten geistlichen Spiel die weltliche Ordnung als göttlich sanktioniert; Aufgabe der Schaustellungen ist es mithin, diese Global-Ordnung im Bewußtsein der Zuschauer zu festigen und jeden einzelnen zur Mitarbeit an ihrer Durchdringung mit christlichem Geist aufzurufen.“¹⁷ Der Alltag der Zuschauer soll dadurch von christlichen Idealen und christlich-ethischen Grundsätzen durchdrungen und deren Glaube gestärkt werden.

Da sich in den letzten Jahrzehnten das kirchlich-religiöse Bewusstsein der Menschen weitgehend verändert hat, ist es heute für viele schwierig, die Volksschauspiele in ihren ursprünglich kerygmatisch-katechetischen und dogmatisch-moralpädagogischen Funktionen und Zielsetzungen zu verstehen, in denen das Volk Quellen der Erbauung und des Trostes sowie Kraft für den Alltag gefunden hat. Dennoch, die Volksschauspiele sind aus Laßnitz nicht mehr wegzudenken. Aus den kontinuierlichen Aufführungen der letzten vier Jahrhunderte

¹⁵ Schmid, Rainer H., Raum, Zeit und Publikum des geistlichen Spiels. Aussage und Absicht eines mittelalterlichen Massenmediums, München 1975, S. 222.

¹⁶ Ebd., S. 152.

¹⁷ Ebd., S. 251.

ist nicht nur ein starkes Zusammengehörigkeitsgefühl der Gemeindeglieder ersichtlich, sondern auch ein Stück Frömmigkeitsgeschichte dieser Orte ablesbar.

2.2 Versuch einer liturgisch-pastoralen Zuordnung

Die Festlegung der Volksschauspiel-Aufführungen auf einen Sonntag oder Feiertag um Weihnachten (bzw. Ostern) sagt Wesentliches über die Stellung und den Wert des Volksschauspiels aus: Das liturgisch und kerygmatisch orientierte Kirchenjahr soll mit seiner ordnenden und lebensspendenden Kraft bis ins alltägliche und profane Leben der Gemeinde hinein wirken. Die Fixierung auf diese Tage ist dabei auf einen tieferen Grund zurückzuführen: Seit den Tagen der Apostel versammeln sich die Christen am Sonntag zum gemeinsamen Gottesdienst, um das österliche Heilsgeschehen in der Feier zu vergegenwärtigen, um sich im Glauben an Gott zu stärken und um die Botschaft des Lebens besser zu begreifen. Mit den Spielaufführungen am Sonntag will die Pfarrgemeinde die Botschaft des wöchentlichen Osterfestes (Auferstehung, Leben, Hoffnung, Zukunft, Neuschöpfung, Freiheit...) verstärkt vermitteln und den Sonntag als Mitte des christlichen Lebens hervorheben. Im Mittelpunkt der Liturgie der Kirche steht die Eucharistie, die Feiern der übrigen Sakramente und das Stundengebet. Die Sonntags-Liturgie kann durch liturgieverwandte Volksfrömmigkeit ergänzt und bereichert werden. So weist auch die Liturgiekonstitution in diese Richtung: Die Andachtsübungen sollen „die liturgische Zeit gebührend berücksichtigen und so geordnet sein, dass sie mit der heiligen Liturgie zusammenstimmen, gewissermaßen aus ihr herausfließen und das Volk zu ihr hinführen“.¹⁸ Das heißt, dass Liturgie und Brauchtum eng miteinander verbunden sind. „Ohne Liturgie gibt es kein kirchliches Leben, und ohne Brauchtum wird es schwer, wenn nicht gar unmöglich sein, gemeindliches Zusammengehörigkeitsgefühl zu entwickeln.“¹⁹ Eigentlich sollte es selbstverständlich sein, dass die Liturgiefeier der Gemeinde am Sonntag – zumindest zu bestimmten Anlässen – in eine außer- (oder auch para-)liturgische Feier übergeht, „in der sich die um den Altar gebildete Gemeinschaft in fröhlichem und festlichem Spiel einander verbindet“²⁰. Papst Paul VI. stellt in seinem Apostolischen Schreiben *Evangelii nuntiandi* (Über die Verkündigung des Evangeliums) den Wert und die Bedeutung der Volksfrömmigkeit ebenfalls heraus, welche Thomas Perler wie folgt wiedergibt:

¹⁸ Sacrosanctum Concilium (SC) [= Die Konstitution über die Heilige Liturgie], Art. 13.

¹⁹ Richter, Klemens, Was ich vom Kirchenjahr wissen wollte. Zu Fragen aus der Gemeinde von heute, Freiburg i. Br. 1982, S. 113.

²⁰ Ebd., S. 114.

„Die Volksfrömmigkeit, bestehend aus besonderen Ausdrucksformen des Glaubens und der Suche nach Gott, die im Volke verwurzelt sind, birgt wertvolle Reichtümer in sich.“²¹ Der Papst fordert die Vorsteher kirchlicher Gemeinschaften auf, sich für die Vielfalt der Volksfrömmigkeit aufgeschlossen zu zeigen, denn sie kann für viele im Volk „zu einer echten Begegnung mit Gott in Christus werden“²². Bräuche, die uns stützen, Christus und den Glauben an ihn zu finden, sind also dringend geboten.

Ich halte es für durchaus berechtigt, das Volksschauspiel als eine liturgisch geprägte Ausdrucksform der Volksfrömmigkeit anzusehen, da mit diesen Spielen die Gemeinde ihren Glauben kundtut und mitteilt, was ihren Vorfahren und ihr selbst zuteil geworden ist. Für die meisten Laßnitzer sind die Volksschauspiele immer noch eine „Heilige Sache“, sie sind Gottes-Dienst und deshalb nicht völlig verfügbar. Volksschauspiele sind nicht zum bloßen Anschauen und zur Unterhaltung da; das „Geschehen“ muss miterlebt werden, der Zuschauer muss selbst zum Mitspielenden, zum Erlebenden werden. Wie im mittelalterlichen Drama kommt es auch im Volksschauspiel auf die Bedeutung und nicht auf die äußere Erscheinung an; das „Bedeutungsprinzip“²³ prägt den Darstellungsstil. Aufgrund der vom Volksschauspiel ausgehenden christlichen Botschaft und der geistlich-religiösen Zielsetzungen, die es verfolgt, kann niemals nur von Theater die Rede sein. Bühne, Vorhang, Kulisse und alle für ein Theater notwendigen Illusionselemente fehlen. Körperhaltungen und Gesten, die uns aus der Liturgie bekannt sind, finden wir auch im Volksschauspiel. Die Spieler machen keine besonderen Bewegungen, in feierlichen Schritten und in Prozessionsform treten sie auf und ab, jede Gesichtsmimik unterbleibt, und die Sprechtexte werden in einem gleichbleibenden Rezitationstort wiedergegeben. An diesem Darstellungsstil darf nicht gerüttelt werden, ansonsten werden die Spiele zu einem bloß unterhaltenden Theater. Der tragende Grund und die treibende Kraft des Volksschauspieles muss nach wie vor – ähnlich der Feier eines Gemeindegottesdienstes – die geschlossene Gemeinde selbst bleiben. Wenn die Spiele nicht in erster Linie für jene Gemeinde, aus welcher auch die Darsteller kommen, „aufgeführt“ werden, geht ein entscheidender Faktor des Volksschauspieles verloren.

²¹ Perler, Thomas, Christliches Brauchtum gestern und heute, Fribourg 1977, S. 7.

²² Evangelii Nuntiandi, Art 48; zitiert nach ebd., S. 8.

²³ Polheim, Karl Konrad, Volksschauspiel und mittelalterliches Drama. Am Beispiel der Passionsspiele aus Tirol, Kärnten und der Steiermark, in: Tiroler Volksschauspiel. Beiträge zur Theatergeschichte des Alpenraumes [= Schrifreihe des Südtiroler Kulturinstitutes, Bd. 3], hrsg. v. E. Kùhebacher, Bozen 1976, S. 215.

3. Liturgie und Theater im Vergleich

Bei allen Arten von Gottesdiensten entsteht ein Gefüge von Handlungsabläufen, das formal nach Art eines darstellenden Spieles gestaltet ist bzw. in seine Nähe rückt. Es sind nicht nur einzelne Bewegungs- und Verhaltensformen sowie (Ausdrucks-)Handlungen, die eine Verwandtschaft mit dem Schau-Spiel erkennen lassen, sondern jede Feier als ganze zeugt davon. Liturgie und Theater haben einen gleichen Ursprung und weisen phänomenologisch betrachtet viele Berührungspunkte auf, wobei aber auch wesentliche Unterschiede festzustellen sind. Einige grundlegende Aspekte möchte ich gesondert herausstellen.

Die Thematik

Thema und Sinn nehmen sowohl beim Gottesdienst als auch beim Theater einen wichtigen Platz ein. Während im profanen Theater Thema und Sinn sehr unterschiedlich sein können, bildet das Heilshandeln Gottes am Menschen, speziell durch Jesus Christus, das Grundthema jeder Liturgie. In der dialogischen Struktur des Gottesdienstes „Offenbarung – Preisung“ (Gott spricht zu den Menschen etwa in der Lesung, und der Mensch antwortet mit Gebeten, Gesängen, Gesten etc.) lässt sich Thema und Sinn des Gottesdienstes erkennen: Rettung und Heil des Menschen und seine Antwort in Dank, Ehre und Lobpreis Gottes.

Da es in jedem Gottesdienst um ein und denselben Grundgehalt geht, bedarf es im Wesentlichen auch immer wiederkehrender Vollzugsformen. Der Gemeinschaftscharakter der Liturgie verlangt eine verbindliche Grundordnung des Feier-Ablaufes, verbindliche Texte für gemeinsames Gebet und verbindliche Melodien für den Gemeindegesang. Auch der Gebrauch von Zeichen und Symbolen setzt gewisse Konstanz voraus, damit sie verstanden werden können und das Vertrautwerden mit der Liturgie erleichtert wird. Die Aufmerksamkeit der Mitfeiernden und die Konzentration auf das Wesentliche sind nur möglich, wenn die Feier einer vertrauten Grundordnung folgt. Ständig Neues führt zur Verwirrung und gefährdet die Liturgie.²⁴ Liturgie als „Spiel“ kann nur mit festen Regeln des Vollzugs bestehen. Auch vom (profanen) Spiel ist uns Ähnliches bekannt, die sogenannten „Spielregeln“. Diese Regeln sind kein Hinderungsgrund für das Spiel, sondern vielmehr eine Voraussetzung und eine Hilfestel-

²⁴ Neben den verbindlichen Normen und Regelungen für die Liturgiefeier gibt es auch Gründe für eine freie Gestaltung, die sich auf den jeweiligen kulturellen Standort, die jeweilige Zeitsituation, die Eigenart der zur Feier versammelten Menschen und die Lebenssituation der Kirche berufen. Es muss allerdings darauf geachtet werden, dass durch die freie Gestaltung die Kirchlichkeit gewahrt bleibt, die Mitfeier der Anwesenden nicht beeinträchtigt und die Vertiefung in das Heilsmysterium nicht behindert werden.

lung. Sie geben dem jeweiligen Spiel den Rahmen, in dem es überhaupt erst möglich wird.

Die Darsteller

Der Begriff der „Person“ weist die engste Verknüpfung zwischen der Welt der Liturgie und der Welt des Theaters auf. Im antiken Theater verstand man unter Person die „Rolle“, die der Schauspieler zu übernehmen und darzustellen hatte.²⁵ Wie im Theater der Schauspieler seine eigene Person zurücknimmt bzw. sie voll und ganz einbringt in die Rollen-Person, die er zu verkörpern und zu spielen hat, so kommt auch in der Liturgie alles darauf an, dass nicht die Person des Liturgen im Mittelpunkt steht, sondern die Person Jesu Christi selbst. Der Liturgen muss vollkommen transparent sein für die Person Christi. Jesus Christus ist das eigentlich handelnde Subjekt, welches vom Liturgen repräsentiert werden muss; die Person Jesu Christi hat im Liturgen ganz durchzuklingen (= personare).²⁶ Christliche Liturgie ist aber nicht bloß das Werk des Liturgen, der seine Messe liest und dem das Volk betrachtend beiwohnt. Liturgie ist Feier der ganzen Kirche, das heißt: Zusammenspiel zwischen dem gemeinsamen und dem besonderen Priestertum.²⁷ „Im Theater wird von Schau-Spielern vor einem zu-schauenden und zu-hörenden Publikum gespielt. [...] Der Gottesdienst dagegen ist eine Gemeinschaftsfeier, in der es nur Teilnehmende gibt.“²⁸ Gottesdienst wird immer von einer konkreten Versammlung (die Abbild der Gesamtkirche ist) gefeiert. Nach 1 Kor 12,12-31 wird die Kirche als Leib mit Haupt und vielen Gliedern verstanden. Jeder Teil des Leibes hat eine ganz spezifische Funktion, jedem Teil kommt eine ganz spezifische Aufgabe zu. Für jede Feier sind verschiedene Dienste erforderlich, wobei jeder Einzelne eine ganz bestimmte Rolle (Vorsteher, Diakon, Lektor, Kantor, Organist, Sänger, Kommunionhelfer...) inne hat. In der Ausübung seiner Aufgaben soll er aber „nur das und all das tun, was ihm aus der Natur der Sache und gemäß den liturgischen Regeln zukommt“²⁹. Wenn wir das Prinzip der *participatio actuosa* (tätigen Teilnahme) ernst nehmen, dann wird in einer liturgischen Feier nichts vorgespielt; Priester, Diakone, Ministranten, Chor sind keine Alleinunterhalter, und

²⁵ Vgl. Koch, Kurt, *Liturgie und Theater*. Theologische Fragmente zu einem vernachlässigten Thema, in *StZ* 120 (1995), S. 8.

²⁶ Vgl. ebd.

²⁷ Die liturgischen Handlungen sind Feiern der ganzen Kirche, woraus das Prinzip der „vollen, bewußten und tätigen Teilnahme an den liturgischen Feiern [...] wie sie das Wesen der Liturgie selbst verlangt und zu der das christliche Volk [...] kraft der Taufe berechtigt und verpflichtet ist“, folgt. Siehe SC Art. 14.

²⁸ Dietrich, Margret, *Überlegungen einer Theaterwissenschaftlerin zur Dramaturgie des Gottesdienstes*, in: *HID* 44 (1990), S. 52.

²⁹ SC Art. 28.

die versammelten Gläubigen befinden sich nicht in einer Konsumentenhaltung. Diese tätige Teilnahme kann sich in vielen Formen und Äußerungen artikulieren: etwa in den Akklamationen, Antworten, Gebeten, Gesängen, in Körperhaltungen und Gebärden (wie Sitzen, Stehen, Knien, Gehen, Verneigen, Herbeitragen der eucharistischen Gaben und der Kollekte). Das aufmerksame Hören und Schauen, aber auch das Schweigen sind hier zu nennen.³⁰

Die Form

Liturgie und Theater äußern sich beide mittels der Form, das heißt durch Strukturen und Handlungen, die die menschlichen Sinne ansprechen, allen voran den akustischen und optischen Bereich. So sind zum Beispiel in der äußeren Struktur (Ablauf) eines Gottesdienstes Parallelen zum Theater gegeben: Die Eröffnung will Auftakt, Hinführung und Einstimmung auf den Zentralteil sein, der Abschluss Ausklang und Sendung.³¹ Die Eröffnung soll ferner Anlass und Bedeutung der Feier verdeutlichen. In der Regel besitzt auch der Hauptteil, der je nach Art des Gottesdienstes verschieden ist, nochmals eine eigene Dramaturgie, einen eigenen Spannungsbogen mit wichtigen und weniger wichtigen Elementen. Der Abschluss eines Gottesdienstes soll einerseits das Ende der gemeinsamen Feier deutlich markieren, andererseits soll er die Brücke in den Alltag hinein bilden.

Der Raum

Der Raum samt seiner Ausstattung ist in der Regel für die Liturgie sowie für das Theater – als „Schauplatz“ – zu einem notwendigen Erfordernis geworden. Er dient aber unterschiedlichen Zwecken.³² Auch wenn dem Christentum der Gedanke eines Heiligtums als ständigem Wohnsitz Gottes auf Erden fremd ist³³

³⁰ Vgl. ebd. Art. 30.

³¹ Vgl. u. a. Reifenberg, Hermann, Gottesdienst und das Dramatische. Perspektiven zum Verhältnis Liturgie – Darstellungskunst – Theater, in: Liturgie und Dichtung. Ein internationales Kompendium II, hrsg. v. H. Becker und R. Kaczynski, St. Ottilien 1983, S. 227-255. Weiters siehe Sequeira, A. Ronald, Gottesdienst als menschliche Ausdruckshandlung, S. 7-39. Genaue Ausführungen dazu sind bei Adam, Dolf, Grundriß Liturgie, Freiburg i. Br. 1985, S. 135-158 zu finden. Siehe auch Schützzeichel, Harald, Die Feier des Gottesdienstes. Eine Einführung, Düsseldorf 1996, S. 202-311.

³² Näheres findet sich bei Emminghaus, Johannes H., Der gottesdienstliche Raum und seine Gestaltung, in: GDK [= Handbuch der Liturgiewissenschaft], Teil 3: Gestalt des Gottesdienstes. Sprachliche und nichtsprachliche Ausdrucksformen, hrsg. v. H. B. Meyer u. a., Regensburg 1987, S. 347-416. Siehe auch Reifenberg, Hermann, Gottesdienst und das Dramatische, S. 230; S. 252.

³³ Vgl. Apg 17,24, wo es heißt, dass Gott nicht in einem von Menschenhand gemachten Tempel wohnt, sondern vielmehr im Menschen selbst.

und Liturgie prinzipiell an jedem beliebigen Ort gefeiert werden kann, ist es dennoch sinnvoll, eigene Räume für den Gottesdienst einzurichten, zu reservieren, in denen sich die Gläubigen regelmäßig zur Feier versammeln.³⁴ Damit wird u. a. zum Ausdruck gebracht, dass die Feier der Liturgie keine Privatsache ist.

Im Großteil unserer Kirchenbauten findet sich die jahrhundertalte Tradition von Presbyterium und Schiff(en). Man könnte meinen, der Altarbereich stellt die Bühne dar, auf der die Liturgie „aufgeführt“ wird, und das Schiff bietet die Plätze für die Gottesdienstbesucher, welche auf Zuschauen und Zuhören angewiesen sind. Durch die traditionelle architektonische Gestaltung des Kirchenraumes geht nun der Charakter des Gemeinschaftsmahles, das Christus in einer Tischgemeinschaft gestiftet hat, verloren. Dieses Gegenüber, das ausgerechnet durch den Altar markiert wird, kann keine lebendige Teilnahme aller bewirken, sondern verstärkt höchstens „die falsche Idee, Liturgie sei etwas vom Klerus, als einer Zunft bevorzugter Spezialisten, zum Wohl der übrigen zu Vollziehendes und nicht etwas, das mit den Gläubigen zusammen geschehen muß, wobei der Klerus diesen bei der gemeinsamen Feier nur voranschreitet“³⁵. Gerade bei Kirchenneubauten, aber auch bei Restaurierungen, ist dieses Problem mit äußerster Sorgfalt zu bedenken, so dass in der Feier der Liturgie die spannungsvolle Gleichzeitigkeit von Miteinander und Gegenüber, von Nähe und Distanz gewährleistet werden kann.

Die Kleidung

Auch die Kleidung ist der Liturgie und dem Theater gemeinsam; ihre Funktion ist aber eine jeweils andere. Während sich im Theater die Schauspieler meist verkleiden bzw. maskieren, so kann und darf im Gottesdienst niemals von liturgischer Verkleidung gesprochen werden. Das liturgische Gewand weist auf die verschiedenen Dienstfunktionen hin, es ist auch Ausdruck der Festlichkeit und symbolisiert die Taufwürde aller Versammelten. Die weiße Albe (von albus = weiß) ist keine spezifisch amtspriesterliche Gewandung, sondern sie erinnert an das Taufkleid des Christen. Dieses weiße Kleid ruft uns in Erinnerung, dass es in der Taufe fundamental darum geht, „Christus selbst als Gewand“ anzulegen (Gal 3,27). Vielerorts ist es bereits üblich, dass auch Laien, die einen Dienst ausüben und sich während der ganzen Liturgie im Chorraum aufhalten, ein liturgisches Gewand tragen, beispielsweise eine Albe oder eine Tunika. „Wenn deshalb Laien und Priester die Albe, das liturgische Symbol ihrer Taufwürde,

³⁴ Siehe dazu Adam, Adolf, *Wo sich Gottes Volk versammelt. Gestalt und Symbolik des Kirchenbaus*, Freiburg i. Br. 1984. Ebenso siehe Schützeichel, Harald, *Die Feier des Gottesdienstes*, S. 179-201.

³⁵ Bouyer, Louis, *Liturgie und Architektur*, Einsiedeln 1993, S. 104.

gemeinsam tragen, erinnern die Laien zugleich die Amtsträger daran, dass auch ihr Amt auf der allen Getauften und Gefirmten gemeinsamen Würde aufruht [...].“³⁶ Messgewand und Stola sind spezifisch amtpriesterliche Gewänder, die nur dann Sinn erhalten, wenn sie auf der Albe als dem liturgischen Zeichen des gemeinsamen Priestertums aufrufen. In der liturgischen Kleidung kommt die grundsätzliche Einheit als auch der dienstliche Unterschied zwischen Laien und Amtsträgern sichtbar zum Ausdruck.

Weitere Berührungspunkte

Die Reihenfolge der Berührungspunkte zwischen Liturgie und Theater ließe sich noch weiter fortsetzen. So zum Beispiel gibt es Affinitäten in der Vorbereitung, beide verwenden Dreh- und Rollenbücher, beide haben sich an bestimmte Spielregeln zu halten, beide verwenden bestimmte Gegenstände und Requisiten. Mit den angeführten Beispielen sind bereits wesentliche Ähnlichkeiten, aber auch spezifische Unterschiede aufgezeigt worden. Daraus ergibt sich, dass die Parallelen vor allem den formalen Bereich betreffen, während die grundlegende Differenz im Inhalt zu suchen ist. Christliche Liturgie ist immer an die Person Jesu Christi gebunden. Er ist der Grund und Ursprung jeder Gottesdienstfeier. Die Gemeinde folgt seinem Ruf, versammelt sich in seinem Namen und bildet eine Gemeinschaft, in deren Mitte er selbst gegenwärtig ist. „Wo zwei oder drei in meinem Namen versammelt sind, da bin ich mitten unter ihnen“ (Mt 18,20). Denn „die Offenbarung des Alten und des Neuen Bundes und die theologische Tradition der Kirche lehren uns, dass die Liturgie als gottesdienstliche Spielhandlung im Sinne einer realsymbolischen Zeichenhandlung zu verstehen ist. Das bedeutet, dass Gott (Vater, Sohn und Geist) wirklich Mitspieler ist und dass die menschlichen Spielgefährten im Kultdrama Zeitgenossen der vergangenen Heilsereignisse, aber auch der verheißenen Vollendung werden und dass sie, vermittelt durch das Spiel, an ihnen Anteil erhalten.“³⁷ Der Gottesdienst (das Volksschauspiel eingeschlossen) kann in diesem Sinn niemals zu einer Theateraufführung werden³⁸, auch wenn von der literarischen Gattung her die Liturgie ganz in die Nähe des Schauspiels rückt. Erfahrungen, Kenntnisse, Begriffe und ähnliches aus der Theaterpraxis mögen für das Verständnis und die Gestaltung einer Gottesdienstfeier zwar hilfreich sein, doch dürfen diese Aspekte nicht überbetont werden.

³⁶ Koch, Kurt, *Liturgie und Theater*, S. 11.

³⁷ Meyer, Hans Bernhard, *Die Meßfeier als heiliges Spiel*, in: *HID 44* (1990), S. 65.

³⁸ Zum Spielcharakter der Liturgie siehe u. a. Hahne, Werner, *De arte celebrandi oder von der Kunst, Gottesdienst zu feiern. Entwurf einer Fundamentalliturgik*, 2. Aufl., Freiburg i. Br. 1991, S. 283-294.

Das Zweite Vatikanische Konzil hat die Liturgie von mancher Verkrustung, die über Jahrhunderte hinweg gewachsen ist, frei gemacht und tritt offener für eine „spielerische“ Liturgie ein. Dennoch muss festgestellt werden, dass dieser Aspekt vielfach nicht rezipiert wird. Ein Grund dafür ist vielleicht in der immer noch klerikalistischen Fixiertheit des Feierns zu suchen. Wenn der ‚Geist‘ der konziliaren Liturgieerneuerung heute noch wirksam sein soll, so genügt es nicht nur, den Gläubigen Sinn und Bedeutung des Gottesdienstes nahe zu bringen, sondern es erweist sich als unerlässlich, die Gottesdienst-Versammlung dahingehend anzuregen, sich selber um die Gestaltung dieses Grundvollzugs christlichen Lebens zu bemühen. Ferner muss die Gemeinde die Liturgie als „kommunikatives Handlungsspiel“ begreifen lernen, in dem alle Versammelten untereinander und mit Gott ins Gespräch kommen und in dem sie je nach Fähigkeiten ihre „Rolle“ spielen.

Seit den frühen Tagen der Kirche war und ist die Liturgie ein Kunstwerk, ein Gesamtkunstwerk unter Einbeziehung aller Kunstgattungen (von der Architektur über die bildende Kunst und Literatur bis hin zur Musik und dem Tanz). Werner Hahne meint dazu, wir sollten Gottesdienst feiern wieder als eine „Kunst“ begreifen lernen.³⁹ Dies bedeutet nun nicht, „für den ‚Gottesdienst‘ neue ‚Themen‘ zu suchen, ihm neue theologische Inhalte zu erschließen oder solche Inhalte gar im Gottesdienst zu ‚thematisieren‘“, sondern vielmehr „den christlichen Gottesdienst auf eine neue Weise anzuschauen.“⁴⁰

Diese neue (ursprüngliche!) Anschauungsweise ermöglicht es, im Feiern Dimensionen zu entdecken, „die ‚neu erscheinen‘, aber nicht ‚neu sind‘, sondern nur ‚neu wahrgenommen‘ werden und in diesem Sinne dann auch ‚neu (zugänglich und wirkmächtig) sind“⁴¹. Gerade von einzelnen Gattungen der Volksfrömmigkeit und des paraliturgischen Brauchtums (wie etwa auch vom Volksschauspiel) könnten wir in Hinsicht des Spielcharakters der Liturgie noch so manches lernen. Die Kunst, Gottesdienst „gekonnt“ zu feiern setzt sowohl liturgietheologische Erkenntnis als auch „eine durch Erfahrung und Übung gewonnene Erkenntnis, ein nach Anwendung strebendes und nach Gestaltung verlangendes Wissen“⁴² voraus. Hierfür muss insbesondere die Liturgiewissenschaft mit anderen wissenschaftlichen Disziplinen (nicht nur innerhalb der Theologie, sondern auch mit der Kunstwissenschaft, Musikwissenschaft, Sprachwissenschaft, Volkskunde u.a.) in einen umfassenden Dialog treten und danach trachten, Wege zu finden, dass allen Getauften, allen Gottesdienst-Trägern vor Ort

³⁹ Vgl. ebd., S. 29.

⁴⁰ Ebd., S. 268.

⁴¹ Ebd., S. 368f.

⁴² Ebd., S. 377.

(nicht nur angehenden Klerikern und Laientheologen) diese liturgisch-künstlerische Kompetenz vermittelt wird.

VOM TOD UND LEBEN DES BRANDNER KASPAR

Benedikt Lautenbacher (Aachen)

„Es ist alles lächerlich, wenn man an den Tod denkt“, zitiert Robert Menasse¹ anlässlich der Verleihung des Förderpreises für Literatur eine Aussage von Thomas Bernhard. Das deutet auf die Brutalität und die Konsequenz, die im Sterben und im Tod des Menschen liegen.

Auch die literarische Figur des Brandner Kaspar wird konfrontiert mit Not und Schrecken, mit dem Ende aller Zeitlichkeit. Er begegnet dem Tod als einer „anderen“ Gestalt, die ihn über den Schrecken hinaus in ein buntes, blutvolles Leben hineinführt. Der Brandner Kaspar steht in einer langen Tradition von künstlerischen Versuchen, die prozesshafte Dramatik von Leben und Tod in Vorstellungen einzubetten. Dass dies nicht zu einer trockenen Pädagogik oder Theologie führen muss, zeigt eben diese Geschichte, in welcher der Brandner Kaspar „ins Paradies schaut“ und „ins ewige Leben“ eingeht.

I.

Ihren Anfang nehmen diese Versionen in der *G'schicht' von' Brandner-Kasper* von Franz von Kobell, der bereits im Alter von 22 Jahren Professor für Mineralogie in München war (und nach dem der „Kobellit“ benannt ist). Nach Wilhelm galt ihm „seine Dichterei“ zu Lebzeiten nicht viel; „da war sein größter Stolz, dass er im Lauf der Jahre 363 Gamsen geschossen hatte“.² Die Jagd ist immer wieder Thema im dichterischen Werk Kobells, auch im *Brandner-Kasper*.

Die *G'schicht* handelt von einem Schlosser, der 75 Jahre alt ist und eines Tages persönlich vom Tod, dem „Boalkramer“, abgeholt werden soll, diesen bei „Kerschengeist“ und Kartenspiel übertölpelt und eine Frist bis zu seinem 90. Lebensjahr herauschlägt. (Abb. 1)³ Aber schlechte Zeiten brechen an, „der Tiroler Krieg is ausbrocha und hat alli Leut derschreckt. Es is a böser Krieg gwest, und grausi is's herganga bei Schwatz und aufn Berg Issl, und viel boarisch Seldatn san blieb'n selm, und'n Kasper seini Süh, die er so gern ghabt hat, hat's aa derwischit“. „In Himmi“ wird der „Portner“, Petrus, misstrauisch wegen

¹ Vgl. Der Standard, 1./2. Juli 1995, S. 25.

² K. Wilhelm, *Der Brandner Kaspar und das ewig' Leben. Komödie nach einer Erzählung, Motiven und Gedichten von Franz v. Kobell*. Straßlach 1974, S. 212.

³ Vgl. zu Erzählung und Abbildungen die folgende Ausgabe: F. von Kobell, *Die G'schicht von Brandner-Kasper. Schnadahüpf'n, Gedichte und Jagdskizzen. Mit 16 Illustrationen von Franz von Poggi*. Hg. K. Pörnbacher. Stuttgart 1985, S. 5-15.

des Verbleibs des Brandner Kaspar, nachdem eine „Sennderinn auf der Gindlalm“, die den Kaspar kennt, „an der Himmelsportn g’standn“. (Abb. 2) Petrus schickt eine Vorladung an den Boalkramer. „Du führst di schö auf, spielst mi’n Brandner-Kasper ums Leben und verlierst no obendre!“ Dieser verteidigt sich – „und weil’s a so gnua Leut herobn habts, hon i mir denkt, es macht nix aus, wann er a bißl spater kimmt“ –, muss sich aber erklären lassen: „An dees hast aber nit denkt, gell, daß mit meiner Buachführung nix zammageht, bal an jder raufkimmt, wann er mag.“ Der verzweifelte Boalkramer wird beauftragt, den Abgängigen auf der Stelle zu holen und kann den Kasper „zu einer „Spazierfahrt“ an einen Ort überreden, „wo ma gar schö ins Paradies einischaugn ko“, „in an Stündl san ma wieder da, denn mit mein Rößl geht dees leicht“. (Abb. 3) Am „Plaatzl“ angekommen, läutet der Boalkramer „bein Seitntür!“ und Petrus erscheint.

Und in den Gartn san die schönstn Engl rumgewandlt mit silberni Flügl und glanzedi Kranzin in Haar, und danebn aa viel, viel Leut, und auf amal springa zwoa Bursch daher und juxn und ruafa: „Ja, grüß Gott, Vater, grüß Gott!“, und er derkennt sein Girgl und sein Toni. [Abb. 4] „Jesses, meine Buabn“, schreit er und fällt ihna um’n Hals, und da schau! sei Traudl kimmt aa daher und sei Vater und Muatta und a ganz Rudl vo seiner Freundschaft, und is a „Grüß Gott“ gwen hinum und herum und a Freud, daß ihm der Petrus, der zuagschaugt hat, d’Augn gwischt hat. Und in der Gewurl fliagt auf amal a kloaner Engl daher und sagt zum Kasperrn: Kasper, der Boalkramer laßt Enk sagn, er fahret jetzt wieder abi, ob’s mitfahrts?“

„Na, liebs Bübi“, sagt der Kasper, „sag ihm, er soll no alloa fahrn, i bleib da und will nix mehr wißn vo der Welt drunt, und sag Herr vergelt’s Gott tausendmal, daß ma die Gnad worn is, dass i daher kemma bi.“

Dees is die Gschicht von Brandner-Kasper.

Bei ihrem Erscheinen erregt die Erzählung großes Aufsehen. Die Entstehung der G’schicht steht in einem Zusammenhang mit Kobells Freundschaft zu dem Maler und Dichter Franz Graf von Pocci, der Kobell seine Zeichnungen zu einem Gedicht von Ludwig Bechstein vorlegte, das von einem Ritter erzählt, der es gewagt hat, mit dem Tod um sein Leben zu würfeln.⁴

⁴ Vgl. den Artikel von M. Strauß in Kindlers Literaturlexikon (München 1974, Bd. 10).

II.

Kobells Geschichte, die, illustriert von Pocci, 1871 bei Braun & Schneider als Band 55 in „Fliegende Blätter“ erschien, ist Impuls für mehrere Versionen dieses Stoffes. Die Münchener Inszenierung des Stückes von Kobells Urenkel Kurt Wilhelm entfaltet das Brandner-Kaspar-Thema zu einem fulminanten Bühnenerfolg: *Der Brandner Kaspar und das ewig' Leben*.⁵ Die über Jahrzehnte hindurch auf dem Spielplan des Residenztheaters stehende Fassung von Wilhelm wird am 5. Januar 1975 in München uraufgeführt. Die Premiere ist ein großer Erfolg, wengleich die Süddeutsche Zeitung dem Residenztheater bescheinigt, wohl nun bald die Höhe des Komödienstadls zu erreichen.⁶

Wilhelms abendfüllende Version steht am (vorläufigen) Ende einer Entwicklung, die Fassungen etwa von Anton Maly und Eduard Stemplinger aufweist sowie eine erfolgreiche Verfilmung des Stoffes hervorgebracht hat; 1949, mit Carl Wery als Brandner und Paul Hörbiger als Boandlkramer unter der Regie von Josef von Baky. Die Drehbuchautorin Erna Fentsch gestaltet ihre Erzählung „nach einer Erzählung von Franz von Kobell und nach dem Bühnenstück ‚Der Brandner Kaspar schaut ins Paradies‘ von Joseph Maria Lutz“.

Lutz, der Autor des Stücks *Der Brandnerkaspar schaut ins Paradies*⁷, bietet seine Dramatisierung dem Bayerischen Staatsschauspiel in München zur Uraufführung an. Das Theater lehnt ab und so wird das Stück 1934 in Dresden uraufgeführt⁸ und ein Serienerfolg in Berlin, Hamburg und anderen norddeutschen Städten. Lutz übernimmt die direkten Reden von Kobell und teilt sein Drama in zehn Bilder ein.

Aus der zehnminütigen Kobell-Erzählung wird ein zweistündiges Theaterstück. Der Ort der Handlung ist die Tegernseer Gegend, man schreibt das Jahr 1809. Der Brandner Kaspar lebt zusammen mit seiner Frau in einem bescheidenen Holzhäuschen, irgendwo in den Höhen um Tegernsee. Die beiden Söhne kämpfen mit den französischen Besatzern vor den Toren Innsbrucks gegen die Truppen des Andreas Hofer. Die Mutter ist krank und Kaspar versorgt sie. Bereits an dieser Stelle des Stücks liegt ein Spezifikum dieser Version: Kaspars Frau kommt eine wichtige Rolle zu. Sie macht als Erste die Begegnung mit dem

⁵ Vgl. von Wilhelm auch den Roman *Der Brandner Kaspar*. München 1987; gewidmet ist er „Dem Andenken Franz von Kobells“.

⁶ Vgl. Pogrammhft, Nr. 15, Spielzeit 1993/94, S. 12.

⁷ Vgl. J. M. Lutz, *Das Beste aus seinen Schriften*. Hg. W. Ludwig. Pfaffenhofen 1981.

⁸ Die Dresdner Nachrichten schreiben am 16. November 1934: „Das ist natürlich etwas ganz anderes als das übliche ‚bayerische Volksstück‘ mit seiner Lederhosendramatik und Dorfdepenkomik, etwas ganz anderes als die von den Städtern aus gesehene Alpendorfantike im Stil des ‚Weißen Rössl‘, etwas anderes als Anzengruber, Ganghofer und Thoma.“

Tod: Der Boankramer besucht die Todkranke und versucht, ihr die Angst vor dem Sterben zu nehmen. Was Kobell nur in einem Satz erwähnt: „Weir er auf die Jahr kumma is, is sei Traudl gstorbn, hatn recht gschmerzt, weil’s a guats und taugsams Weib gwesn is“, baut Lutz zu einer beeindruckenden Begegnung zwischen dem Boankramer und der Brandnerin aus.

Lutz erkennt eine sanfte, ruhige Ausstrahlung des Todes. In einer Regieanweisung gibt er an, „Boankramer hager, knochig, hohläugig, jedoch keine schreckhaft grinsende Schädelmaske, mit schwarzem Mantel – eine Art Have-lock –, breitem Hut.“ In einem Aufsatz zum Brandner Kaspar schreibt Lutz, „daß in der deutschen Literatur genug vom schreckhaften ‚Sterben des reichen Mannes‘ geschrieben und gemimt worden ist. [...] Aber es gibt unendlich Viele, deren Leben schön ist, weil es Mühe und Arbeit ist. Gerade diese Vielen haben ein Anrecht darauf, daß sie ihre Tage nicht in Furcht verrinnen fühlen. [...] Warum soll ‚Jedermann‘ nicht fröhlich ins Paradies schauen dürfen?“⁹ In diesem Sinne verwandelt Lutz im dritten Bild die traurige Stimmung der Sterbeszene der Brandnerin in eine fröhlich-ausgelassene Darstellung einer Geburtstagsfeier. Der Kaspar feiert im Dorf seinen 80. Geburtstag.

Der Besuch des Boandlkramer bleibt ihm schließlich aber nicht erspart. Bei der „Himmelfahrt“ des Brandner Kaspar sagt er:

Und da gibt’s auf der Welt drunt so saudumme Bilder, wo’s mi draufmals mit ara mordsdrumm Goaßl und wo i grad aufs Roß nei’hau, und nix wia greisli ausschaugn tua i. – Is alles net wahr. Mütassn allaweil so Bilder maln, die Herrn Maler, die damischen, daß d’Leit recht gschricki wer’n und i mi recht hart tua. – I bi gar nit so gefährli, wenn ma’ gnauer hischaugt.

III.

Der Tod ist für den Menschen – nach einer Definition im „Ökumenischen Wörterbuch“ – nicht nur das Ende der irdischen Pilgerfahrt, sondern der Beginn einer neuen, dauerhaften Existenz in der Unmittelbarkeit Gottes; er ist „weder das Ende seines Daseins noch ein bloßer Übergang aus einer Daseinsform in eine andere“, vielmehr „die unumkehrbare Beendigung menschlichen Lebens“.¹⁰ Die sogenannte „Lehre von den letzten Dingen“, die Eschatologie, nimmt inner-

⁹ J. M. Lutz, Zu meinem Stück „Der Brandner-Kaspar schaut ins Paradies“. Aufsatz (unveröffentlicht).

¹⁰ T. Kellner, Art. Tod. In: Der Glaube der Christen. Ein ökumenisches Wörterbuch. Hg. E. Biser, F. Hahn, M. Langer. München 1999, S. 475.

halb des Christentums einen wichtigen Platz ein.¹¹ Nach Meinung der Kirchenväter und auch der traditionellen (katholischen) Lehre seit dem Mittelalter werden im Tod Leib und Seele getrennt. Im Brandner-Kaspar-Sujet findet keine derartige Scheidung statt. Die Theorie von der „Auferweckung im Augenblick des Todes“, die von modernen Theologen vertreten wird, trifft zu, als hier nämlich kein Zwischenzustand zwischen dem individuellen Sterben und Tod und dem Endgericht angenommen wird.¹² Betrachten wir Aspekte der literarischen Vorlage, so ist offensichtlich, dass es in den Brandner-Kaspar-Stücken um die Dialektik des Sterben-Sollens und des Noch-Nicht-Sterben-Wollens geht und um den Tod als „Übergang“ in einen anderen Lebensprozess. Von Interesse könnte sein, was C. G. Jung in dem Aufsatz *Die Lebenswende* zu dem Gedanken des Übergangs schreibt:

Dem Seelenarzte erscheint der Alte, der sich vom Leben nicht trennen kann, ebenso schwächlich und krankhaft wie der Junge, der es nicht aufzubauen vermag. Und tatsächlich handelt es sich in vielen Fällen um dieselbe kindliche Begehrlichkeit, dieselbe Furcht, denselben Trotz und Eigensinn im einen wie im anderen Falle. [...] Ich finde deshalb alle Religionen mit einem überweltlichen Ziel äußerst vernünftig, vom Standpunkt einer seelischen Hygiene aus gesehen. Wenn ich ein Haus bewohne, von dem ich weiß, daß es innerhalb der nächsten vierzehn Tage über meinem Kopfe zusammenbricht, so werden alle meine Lebensfunktionen von diesem Gedanken beeinträchtigt sein; wenn ich mich dagegen sicher fühle, so kann ich gemächlich und normal darin leben. Es wäre also vom seelenärztlichen Standpunkt aus gut, wenn wir denken könnten, daß der Tod nur ein Übergang sei, ein Teil eines unbekannt großen und langen Lebensprozesses.¹³

Der Kern der Geschichte um das Leben, Sterben und „Weiterleben“ des Brandner Kaspar scheint folgender: Der Mensch (Brandner Kasper) wird, mitten im Leben stehend, durch Vorzeichen (Boankramer) mit dem absehbaren Ende des Lebens konfrontiert. Er wehrt sich dagegen mit allen ihm zur Verfügung stehenden Mitteln. Schließlich bleibt nur noch die Akzeptanz des Unvermeidlichen. Was folgt, ist das Verlassen des vertrauten Bodens und der Aufbruch in neue Dimensionen, was, bei aller Fremdheit, mit dem es einhergeht, auch ein

¹¹ Vgl. A. Christophersen, Art. Eschatologie. Ebd., S. 115f.

¹² Vgl. dazu G. Greshake – N. Lohfink, *Naherwartung – Auferstehung – Unsterblichkeit*. Freiburg i. B. 1975, sowie im Allgemeinen K. Rahner, *Grundkurs des Glaubens. Einführung in den Begriff des Christentums*. Freiburg i. B. 1984, S. 414-429. Vgl. in diesem Zusammenhang auch die Vorstellung der „Endentscheidungshypothese“; bes. L. Boros, *Mysterium mortis*. Freiburg 1962.

¹³ C. G. Jung, *Die Dynamik des Unbewußten*. Gesammelte Werke. Bd. 8. Olten 1971, S. 441.

„Heimkehren“ bedeutet. Der Brandner Kaspar ist lieber dort, wo er sich „auskennt“. „Alles bleibt offen“, tröstet der Boankramer. Der Brandner meint damit die Türe, die ihn in seine vertraute Hütte zurückführt, der Boankramer aber hat den Weg nach vorne im Blick, in Richtung „Paradies“. Als „Gast auf der Schaubühne des Lebens“ ist der Boankramer „nicht von dieser Welt“ – wenn mit der „anderen“ der Himmel als Gegensatz der Erde gemeint ist. Während Kobell bloß darauf verweist, dass der Boankramer nicht in den Himmel hineingehen darf, führt Wilhelm diese Problematik im zweiten Bild („Der Boankramer“) näher aus. Bei seinem Versuch, den Brandner zum Mitgehen zu überreden, schildert der Boankramer mit eindringlichen Worten das, was er das „wahre Leben“ nennt: „I hab’s gesehn. Es ist unendlich wahr und guat dorten.“ Er hat es gesehen, d. h. er hat eine Vorstellung davon – er konnte hineinschauen –, und er weiß, dass Unendlichkeit und Wahrheit Kennzeichen dieses Bereichs sind, der „dort“ ist, denn „I derf ja net ‘nei. Im Paradies brauchen’s koan Boankramer – so schön is’s da.“ Die Gestalt des Boankramers hat etwas „Heimatloses“ an sich, sein Spielraum ist angesiedelt zwischen Himmel und Erde. Er handelt nicht in Eigenverantwortung, sondern ist ein Bote, er kommt „aus der Allweisheit“ und ist „gesandt“, den Brandner Kaspar „zu geleiten in den ewigen Glanz“.

Abb. 1



Abb. 2



Abb. 3



Abb. 4



FRAGEN ZU HIOB ASPEKTE DER THEATERARBEIT GEORGE TABORIS

Rudolf Würmser (München)

Blasphemie und Glaube

Die ursprünglich enge Beziehung von Religion und Theater hat in Folge der Säkularisierung immer mehr an Intensität verloren, aber auch im Theater der Gegenwart kann man ihre noch vorhandene Lebendigkeit feststellen. Das Werk des Dramatikers George Tabori ist besonders gut geeignet, eine aktuelle Form der Wechselwirkung von Theater und Religion aufzuzeigen, da er in seiner Arbeit Grundfragen religiöser Existenz thematisiert, ohne auf traditionelle Tabus Rücksicht zu nehmen. Blasphemie und Glaube sind für George Tabori keine Gegensätze. Anlässlich seiner Inszenierung von Samuel Becketts *Warten auf Godot* 1984 in München verfasste Tabori einen Essay, in dem er auf das besondere Spannungsverhältnis von Blasphemie und Glauben zu sprechen kommt:

Ein religiöses Drama ist eine Peinlichkeit – wie ein marxistisches Drama für einen guten Ostblock-Marxisten. Wir glauben heute nur noch an den Unglauben. Aber großes Theater ist nun mal eine Peinlichkeit, da es die zerschundene Nacktheit vorzeigt. Ich glaube nicht, daß ich gläubig bin, ich habe meinen Glauben verloren, ich brauche keinen Vater, ich bin mein eigener. Die Juden und die Iren haben viele Dinge gemein, die Witze, das Palavern, den Vaternord. Wir haben Gott abgeschlachtet und einen Witz daraus gemacht, vergleiche Synge oder den ersten Absatz in *Ulysses*; aber der Leichnam liegt noch unter dem Bett und stinkt, und wir müssen den Dialog mit ihm aufrechterhalten, um seine Gegenwart zu bekräftigen. Blasphemie ist eine besondere Form des Glaubens.¹

Angesichts der Ermordung Gottes fordert Tabori einen Dialog, um die Gegenwart Gottes zu bekräftigen. Für Tabori ist das Theater der geeignete Ort zum Führen dieses Dialogs und er sieht seine Theaterarbeit als Versuch, den Dialog in eine lebendige Form zu bringen. Am Beispiel von drei ausgewählten Theaterstücken Taboris soll sein besonderer Ansatz näher charakterisiert werden. Als Leitthema bietet sich die Hiobsproblematik an, da sie wie ein roter Faden das Werk Taboris durchzieht. Beginnen wir mit Taboris Theaterstück *Die Ballade vom Wiener Schnitzel*.

¹ Die zitierte Stelle ist einem größeren Essay George Taboris über Samuel Becket entnommen. Der Essay ist abgedruckt in: George Tabori: Betrachtungen über das Feigenblatt. Frankfurt 1993, S. 48ff, Zitat S. 53f.

Die Ballade vom Wiener Schnitzel

Die Hauptfigur von Taboris *Ballade*, der Wiener Jude Alfons Morgenstern, leidet unter der Angstvorstellung, dass die Judenverfolgungen jederzeit wieder beginnen könnten. Im 2. Bild der *Ballade* behauptet Morgenstern gegenüber seiner Frau, mit Sicherheit eine Verhaftungsaktion der SS beobachtet zu haben:

Morgenstern: „Sie werden sie wohl in die Elfenbeingasse gezerrt haben. Da ist die Sammelstelle für die Opfer. Den ganzen Vormittag haben sie zehn bis fünfzehn Glaubensgenossen zusammengetrieben, darunter den hageren Rabbi Süßmuth. Sie tragen mindestens zwei Wintermäntel, dazu schäbige Koffer, sie warten alle auf ihre Deportation.“

Angela: „Alfons, wir haben das Jahr 1994.“

Morgenstern: „Eben.“

Es klingelt an der Tür.

Morgenstern: „Und ich bin der Nächste.“

Angela ist öffnen gegangen. Draußen steht ein Schornsteinfeger.²

Doch Morgenstern will sich vom bloßem Augenschein nicht täuschen lassen. Er steigert sich immer mehr in seine Wahnvorstellungen. Seine Frau Angela holt ihren Bruder, den Psychologen Dr. Heidecker, zu Hilfe. Dr. Heidecker betreibt eine „Tierklinik“, in der sich die Patienten als Tiere verkleiden und in Rollenspielen ihre selbst gewählte Tiernatur ausleben. Um Morgenstern von seinem Verfolgungswahn zu heilen, setzt Dr. Heidecker auf die Wirkung der Schocktherapie. Morgenstern kommt im Outfit eines Bernhardiners unter die „Tierpatienten“. Diese verhalten sich zunächst äußerst freundlich zu Morgenstern. Auf ein mit Dr. Heidecker vereinbartes Signal verwandeln sie sich in einen antisemitischen Mob und beleidigen Morgenstern. Morgenstern nimmt die Situation ernst, bricht aus seiner Tierrolle aus, und klagt die „Tierpatienten“ an:

² Die Uraufführung von George Taboris *Ballade vom Wiener Schnitzel* fand am 29.3.1996 am Wiener Akademietheater statt. Da bisher keine Veröffentlichung dieses Theaterstücks in Buchform existiert, musste auf die Textbeilage des zur Premiere herausgegebenen Programmhefts 155 zurückgegriffen werden. Die Textbeilage enthält zwar das vollständige Theaterstück, ist aber ohne Seitenangabe. Im Folgenden wird daher auf die Akte verwiesen, aus denen die Zitate entnommen sind. Programmbeilage: 2. Akt. Wohnung der Morgensterns.

Morgenstern: „Habe ich nicht Augen? Habe ich nicht Hände, Sinne, Gefühle, Leidenschaften, ich zitiere den unsterblichen Barden, mit derselben Speise genährt, mit denselben Waffen verletzt, denselben Krankheiten unterworfen, gewärmt und gekaltet von ebenden et cetera et cetera?“³

Morgensterns Verfolgungswahn wird durch die Therapie Dr. Heideckers noch weiter verstärkt.

In dieser Erschütterung durchlebt Morgenstern einen Traum, durch den ihm seine Situation zu Bewusstsein kommt. Im ersten Teil des Traums betritt Morgenstern den Friseursalon des Teufels. Gerade an den Teufel richtet Morgenstern den Wunsch in einen unscheinbaren Bürger transformiert zu werden, der unauffällig „Wien, Wien nur du allein“ pfeifend den Graben entlanggehen kann.⁴

Der Teufel verändert Morgenstern zu einem direkt dem Stetl entsprungenen Juden. Als Morgenstern dagegen protestiert, wird er vom Teufel verprügelt und zurückgelassen, da er selbst dem Teufel unerträglich ist.

Im zweiten Teil des Traums begegnet Morgenstern der Figur des Bildad, den Tabori unmittelbar aus dem Buch Hiob im Alten Testament entliehen hat. Bildad führt mit Morgenstern einen Dialog im Stil des Buches Hiob. Am Ende des Dialogs steht ein Schuldbekenntnis Morgensterns, das in Teilen dem des Dulders Hiob gleicht:

Morgenstern: „Ich war es, der verdunkelt' deinen Plan. Und Wörter sprach ich ohne Einsicht. So höre also, bitte! Ich will dich fragen, belehre mich. Nur durch Gerüchte wußte ich von dir. Jetzt aber hat mein Auge dich gesehen. Drum spreche ich mich schuldig.“

Bildad: „Bist du Hiob?“

Morgenstern: „Wer ist es nicht?“⁵

Diese Einsicht Morgensterns bewirkt eine innere Lösung von den Verfolgungsphantasien. Jetzt ist er in der Lage, zum ersten Mal auf dem Friedhof die Gräber seiner von den Nazis umgebrachten Verwandten zu besuchen. Seine Frau Angela begleitet ihn. Zu ihr spricht Morgenstern von seiner inneren Veränderung:

Morgenstern: „... Als wollte ich sagen, so ist das Leben. Es endet, im Ende liegt Gerechtigkeit. Ein jeder stirbt, und den Toten ist es gleichgültig, ob sie wie Hunde abgeknallt oder wie alte Zeitungen verbrannt wurden. Ich war ein schlechter Sohn et cetera, das weiß ich jetzt. Ich hatte in letzter Zeit ein paar Alpträume,

³ Programmbeilage: 3. Akt. In Dr. Heideckers Tierklinik.

⁴ Programmbeilage: 4. Akt. Im Barbierladen des Teufels.

⁵ Ebenda.

ich kann mich nicht an sie erinnern. Nur verschwommen. Das ist normal, nicht wahr? Ich lief durch die Stadt und – PAUSE – es ist komisch mit Alpträumen, sie waren wirklich schrecklich, aber danach fühlt man sich besser.“⁶

Morgenstern kann jetzt den Toten seiner Vergangenheit standhalten, ohne unmittelbar neue Ängste zu entwickeln.

Mein Kampf

Auch die Hauptfigur von Taboris Theaterstück *Mein Kampf*, Schlomo Herzl, hat gelernt, mit den Toten seiner Vergangenheit zu leben.⁷

Er findet seine Identität als Geschichtenerzähler, und er erlebt im Stück selbst eine äußerst makabre Geschichte. Das Stück spielt Anfang des Jahrhunderts in einer Wiener Obdachlosenunterkunft. Der fliegende jüdische Buchhändler Schlomo Herzl ist gerade dabei an seinem Buch zu arbeiten, als er von dem plötzlich in die Unterkunft hereinbrechenden jungen Adolf Hitler gestört wird. Hitler kommt direkt aus Braunau und will sich an der Wiener Kunstakademie bewerben. Schlomo Herzl ist von der Unbeholfenheit Hitlers berührt, er bietet ihm seine Hilfe an, und so muss er bald eine Art Ersatzmutter für Hitler spielen. Als Hitler am Morgen vor seiner Vorstellung an der Kunstakademie vollkommen die Fassung verliert, ermahnt ihn Herzl:

Herzl: „Ich rate dir, deinen Kaffee zu trinken und dich zu entspannen, indem du bis einhundert zählst, wie es meine Großmutter tat, wenn jemand starb oder geboren wurde.“

Hitler zählt

„Dann solltest du dich waschen, sei aber so gut und benutze dein eigenes Handtuch. In der Zwischenzeit kümmere ich mich um den Knopf, damit du nicht mit offenem Schlitz in der Akademie erscheinen mußt. Und bei der Gelegenheit sieh dich mal im Zimmer um.

Ich weiß, du bist verwöhnt worden, Mutters kleiner Liebling, ich werfe dir deine ungehobelten Manieren nicht vor, aber über die Socke im Kaffeetopf solltest du nachdenken. Wir sind hier eine zwar unterprivilegierte, aber zivilisierte Gemeinschaft. Dies eine und einzige Mal will ich für dich aufräumen, von morgen an mußt du erwachsen sein und es selber tun.“

⁶ Programmbeilage; 5. Akt. Ein Friedhof.

⁷ Die Uraufführung von George Taboris Theaterstück *Mein Kampf* war am 6.5.1987 am Wiener Akademietheater. Der Text des Stückes ist in die 1994 veröffentlichte Auswahl von Taboris Theaterstücken aufgenommen worden; George Tabori: Theaterstücke Bd. 2, Frankfurt 1994, S. 143-203. In diesem Zusammenhang besonders S. 178f.

Hitler: „Deine Kritik läßt mich kalt. Ich bin Künstler und kein spießiger Hausierer.“

Herzl: „Richard Wagner war auch Künstler, aber ich behaupte mal, er hat seine Socken nicht im Kaffeetopf gelassen.“

Lobkowitz: „Hat er.“

Hitler knallt die Klotür hinter sich zu. Herzl näht den Knopf an

„Deine Güte diesem Graphiker gegenüber grenzt an mütterlichen Masochismus.“

Herzl: „In den Augen des Allmächtigen wiegt Gastfreundschaft so schwer wie Gottesdienst.“⁸

Hitler fasst Vertrauen zu Herzl und erzählt ihm von seinen politischen Ambitionen. Dieses Vertrauen hat für Herzl eine gefährliche Kehrseite, denn Hitler bedroht ihn gleichzeitig:

Hitler: „Du Pißnelke, du Knoblauchfresser, bist auf meinen Trick reingefallen! Deine Bosheit ist entblößt. Dein Triumph wäre ein Todestanz, wenn dieser arme Planet leer durch den Äther trudelte, aber hüte dich, Freunden! Die Natur ist ewig und wird das Überschreiten ihrer Gebote unerbittlich rächen. Indem ich dir die Maske vom Gesicht riß, habe ich zu Ehren des Allmächtigen gehandelt. Unsterblichkeit sei mein, Juda verrecke, amen. Wenn du auch nur ein einziges Wort unserer vertraulichen Unterredung in dein Buch schreibst, spreche ich nie wieder mit dir, wenn ich deine Asche in alle vier Winde streue.“⁹

Taboris Hitler verwendet in seiner Beschimpfung Herzls einige Originalzitate aus Adolf Hitlers *Mein Kampf*.

Trotz dieser Drohungen kann Herzl nicht von Hitler lassen. Der Dialog zwischen Hitler und Herzl über die Liebe gehört zu den blasphemischen Höhepunkten des Stückes:

Hitler: „Niemand liebt mich.“

Herzl: „Ich liebe dich.“

Hitler: „Ach ja? Beweise es!“

Herzl: „Hitler, wie soll ich so was beweisen, liebenswert bist du nicht gerade. Dennoch, in diesem Augenblick, wenn du da sitzt mit nassen Augen, liebe ich dich.“

Hitler: „Dann küß mich.“

Herzl: „Oh, mein Gott, Nonnen und Pferde kann ich gerade noch irgendwie ertragen, aber befreie mich aus den Klauen dieser Tiroler Schwuchtel! – Nein Hitler,

⁸ Ebenda, S. 161f.

⁹ Ebenda, S. 169.

küssen werde ich dich nicht. Aber erlaube mir, dir eine Geschichte über die wahre Liebe zu erzählen, statt diesen peinlichen Flirt fortzusetzen.“

Hitler: „Geschichten, immer diese verrückten Geschichten!“

Herzl: „Denn das schließlich ist der Sinn der Dichtung, ungeliebten Kindern Geschichten zu erzählen, bis es sie schaudert ...“

Hitler: „... Sehr gut. Dann wasch mir die Füße.“

Herzl wäscht Hitler die Füße. Gretchen küsst Hitler.

„Geschieht mir recht, Ungeliebten mit stinkenden Füßen Liebesgeschichten zu erzählen.“¹⁰

Trotz der Liebe Herzls endet die Geschichte für Hitler tödlich. Frau Tod hat in Hitler ein besonders geeignetes Werkzeug entdeckt. Als sie in die Obdachlosenunterkunft kommt, um Hitler zu holen, gelingt es Herzl durch Hinhalten des unangenehmen Gastes für Hitler einen Aufschub zu erkämpfen:

Frau Tod: „Ihr Freund ist gerade mit seiner widerlichen Unterwäsche vorbei ins Diesseits gekrochen. Sie haben sein elendes Leben verlängert. Wollten Sie das wirklich?“

Herzl (demütig): „Ja, meine Dame, das mag der Sinn der Dichtung sein, den Tod zu beschwatzen und hinzuhalten.“

Frau Tod: „Armer Schlomo, daß Sie das immer noch nicht kapiert haben, daß Ihr Freund mich als Leiche überhaupt nicht interessiert. Als Leiche, als Opfer ist er doch absolut mittelmäßig. Aber als Täter, als Sensenknabe, als Würgeengel – ein Naturtalent. Ich habe mich gern mit Ihnen unterhalten. Bis dann.“

Herzl: „Diese verrückte Stadt ist voller Leute, die nicht sind, was sie sind.“

Frau Tod: „Wer ist das schon?“¹¹

Bei ihrem nächsten Besuch fängt Frau Tod mit Hilfe zweier Gendarmen Hitler ein, und offenbart Herzl zum Abschied, welche Aufgabe seinem Zimmergenossen zugedacht ist:

Frau Tod: „Armer Schlomo, wenn Sie wüßten, was kommt!“

Herzl: „Behalten Sie's bitte für sich.“

Frau Tod: „Und Gott, der Herr, sprach: Feuer wird an dich gelegt werden. Jeden grünen Baum und jeden dünnen Baum wird es in dir verzehren. Seine lodernde Flamme wird nicht erlöschen. Alle Gesichter sollen von ihr versengt werden, vom Süden bis zum Norden. Feuer, Feuer und du wirst die von den Flammen verzehrten Körper beneiden, die dein Zimmergenosse entzünden wird.“

Herzl: „Geschieht ihm recht. Die Welt zu erobern, ein gojischer Spaß.“

¹⁰ Ebenda, S. 184f.

¹¹ Ebenda, S. 194.

Sein Gesicht fällt zusammen, als er ein paar stinkende Socken aufrollt.

„Eine Socke im Zwielficht. Ich war zu dumm zu wissen, daß manche Menschen Liebe nicht ertragen können.“¹²

Nach der Provokation von *Mein Kampf* als drittes Beispiel die Figur des jüdischen Kaufmanns Weisman, aus Taboris Theaterstück *Weisman und Rotgesicht*.

Weisman und Rotgesicht

In *Weisman und Rotgesicht* führt uns Tabori aus dem Wien der Vergangenheit und Gegenwart in die Weiten des Wilden Westens.

Weisman befindet sich zusammen mit seiner geistig behinderten Tochter Ruth auf der Fahrt durch die Wüste, irgendwo in den Rocky Mountains. Er will eine Urne, die die Asche seiner verstorbenen Frau enthält, nach New York transportieren, um dort ihre Asche zu verstreuen. Weisman verfährt sich in der Wüste, und ihm wird von einem zufällig vorbeikommenden Jäger das Auto geklaut. Weisman steht jetzt mit seiner Tochter in der Wüste, und weiß nicht weiter. In dieser Situation taucht plötzlich ein Rotgesicht auf, das sich nach anfänglicher Weigerung zur Hilfe bereit erklärt. Obwohl Weisman zuerst über diese Hilfe äußerst erfreut ist, kommt es in der Folge zwischen Weisman und Rotgesicht zu einem erbitterten Zweikampf um Weismans Tochter Ruth. Der Zweikampf wird zwar nur mit Worten ausgetragen, aber er endet trotzdem für Weisman tödlich.

Weisman kämpft deshalb so um Ruth, weil er in ihr die Rechtfertigung seines Lebens sieht. Weisman prahlt gegenüber Ruth mit der Bedeutung, die sie für ihn gewinnen konnte:

Weisman: „Für mich warst du nie eine Strafe, Ruthie, sondern eine wundersame, wenn auch leicht beschädigte Gottesgabe, eine Mahnung, daß Perfektsein eine Art von Blasphemie ist, Gott allein ist perfekt, und wenn du mich fragst, selbst er hat sich, im Garten zum Beispiel, ein paar Schnitzer geleistet. – Für mich, Ruthie – Kind, warst du immer ein Schatz, ein Heiligtum, das Opfer schlechthin, und nur ein Opfer, wenn du mich fragst, hat Liebe verdient.“¹³

Trotz dieser Liebeserklärung hält Weisman Ruth in einer Abhängigkeit, die jede Besserung ihres Zustands verhindert. Sie will sich daher von ihm lösen und fühlt sich zu Rotgesicht hingezogen, der ihre Zuneigung erwidert. Als Weisman das

¹² Ebenda, S. 102.

¹³ Taboris Theaterstück *Weisman und Rotgesicht* wurde am 23.3.1990 am Wiener Akademietheater uraufgeführt. Der Stücktext ist in der Werkauswahl von 1994 enthalten. Ebenda, S. 205-239, Zitat S. 210f.

Interesse Rotgesichts an seiner Tochter bemerkt, versucht er Rotgesicht auf jede Weise von ihr abzubringen.

Er zieht sich vor Rotgesicht im Sinne des Wortes aus, und er nötigt ihm seine Kleider als Geschenk auf, aber er verweigert ihm Ruth. Rotgesicht durchschaut dieses Manöver und fordert etwas wirklich Wertvolles:

Weisman: „Ich habe Ihnen alles gegeben.“

Rotgesicht: „Das war für'n hohlen Zahn.“

Weisman: „Gib'nem Schnorrer den kleinen Finger, und er nimmt die ganze Hand.“

Rotgesicht: „Scheiß auf Ihren kleinen Finger. Sie haben vier andere und größere dazu. Geben Sie mir was wirklich Wertvolles.“

Weisman: „Zum Beispiel? Meinen Gallenstein, meinen Schrittmacher, meine Lebensversicherung?“

Rotgesicht: „Ruthie.“¹⁴

Die darauf einsetzende gegenseitige Selbstbezüglichung, wem es im Leben schlechter gegangen sei, lässt bei Weisman eine lang verdrängte Erinnerung wieder auftauchen:

Weisman: „Was dieses Kind betrifft, diese Tochter, diese Rose von Sharon, als sie drei war, nahm ich sie mit zum Zuma Beach, um den verdammten Krüppel im Ozean zu ersäufen, als der Engel Gabriel aus den Dünen trat und sagte: ‚Arnold Weisman, wenn du das töten willst, was du am meisten liebst, dann töte dich selbst, oder ich spreche nicht mehr mit dir.‘“

Zu Ruth: „Erinnerst du dich? Die Sonne heiß, die Brandung wie Donner. Ich lese Playboy. Du baust eine Sandburg. Die Flut kommt und schwemmt die Burg weg. Du baust sie wieder auf, die Flut kommt wieder. Ich nehme dich bei der Hand. Du fragst: ‚Wohin gehen wir?‘“

Ruth: „Zum Krüppelgott.“

Er versucht, sie zu ertränken.

„Mama!“

Er lässt sie los! Sie läuft weg!¹⁵

Weisman kann die Erkenntnis, sich und Ruth das Leben lang belogen zu haben, nicht mehr verkraften. Er stirbt im Bewusstsein, nun Ruth endgültig an Rotgesicht zu verlieren. Sein Tod öffnet für Ruth die Möglichkeit, ihre Behinderung in einem freieren Leben zu überwinden.

¹⁴ Ebenda, S. 232.

¹⁵ Ebenda, S. 238f.

Taboris Religiosität

Im Unterschied zum Dulder Hiob im Alten Testament, dessen Leid von Gott verhängt wird um ihn zu prüfen, erwächst das Leid für Taboris Hiobfiguren aus ihren eigenen Schwächen und aus der Rücksichtslosigkeit ihrer Umwelt.

Alfons Morgenstern leidet an seiner Anpassung an eine Umwelt, die Identitätsverleugnung fordert, Schlomo Herzl am destruktiven Antisemitismus, der gerade für gestrandete Außenseiter wie Hitler zum Identifikationspunkt werden kann, und Arnold Weisman an einer Lebenslüge, die die tatsächlich vorhandene Abneigung gegen seine Tochter überdeckt.

Die Leiden der Hiobfiguren Taboris sind darum nicht durch eine göttliche Intervention, wie im Buch Hiob, aufzuheben. Sie fordern ihre Opfer, wie im Fall Schlomo Herzls und Weismans. Auch Alfons Morgenstern steht ein ungewisses Schicksal bevor.

Aber Taboris Figuren reagieren nicht passiv auf ihre Hiobssituation. Sie versuchen sie zu behaupten, indem sie wie Schlomo Herzl die Nächstenliebe in äußerster Konsequenz praktizieren oder indem sie wie Alfons Morgenstern und Weisman radikal um Selbsterkenntnis ringen. Taboris Figuren gewinnen menschliche Würde durch ihren Versuch, sich an Verhaltensmaßstäben zu orientieren, die ihnen über ihre Leiderfahrung hinweghelfen können.

Bei der Gestaltung des Entwicklungsprozesses seiner Figuren entnahm Tabori viele Anregungen der Bibel. Für ihn ist die Bibel eine ständige Herausforderung:

Wenn man die Heilige Schrift ernst nimmt, was ich, je älter ich werde, tue, dann ist es ganz klar, daß man den Feind liebt wie sich selber. Das ist die theologische Ebene, wo die extremen Polaritäten die Versöhnung – das ist nicht das richtige Wort – die Liebe, das Vergeben, das Verzeihen üben. Die Passion ist immer rätselhaft.¹⁶

Die Bekräftigung Gottes in einer gottlosen Welt zeigt Tabori an den Reaktionen seiner Figuren.

Alfons Morgenstern spricht im Traum mit Gott, der sich ihm in der Realität nirgends unmittelbar offenbart. Aber diese Form des Gebetes hilft ihm.

Schlomo Herzl stellt ständig Fragen an Gott. Obwohl er keine direkte Antwort erhält, ist für ihn das überlieferte Wort Gottes Leitlinie seines Lebens.

Weisman hadert mit Gott wegen seines Schicksals. Trotzdem stellt sich Weisman der Wahrheit in der Stunde seines Todes.

¹⁶ Seine Äußerungen zur Bibel aus einem Interview, das anlässlich der Uraufführung des Stückes *Mein Kampf* im Programmbuch Nr. 17 des Wiener Akademietheaters veröffentlicht wurde.

Für Taboris Hiobsfiguren ist ihre Art der religiösen Orientierung von existenzieller Bedeutung.

Das Ärgernis Taboris!

Da Tabori es ablehnt, verbindliche Muster des religiösen Verhaltens aufzuzeigen, dagegen eine offene Fragestellung jeder obligaten Antwort vorzieht, wird ihm gegenüber immer wieder der Vorwurf der Ketzerei erhoben. Zwar wird ein Ketzer heutzutage nicht mehr auf einem Scheiterhaufen verbrannt, aber er zieht die Sanktionen derjenigen auf sich, die für alle Fragen des Verhältnisses von Kunst und Religion immer schon fertige Antworten parat haben.

So 1987 bei den Salzburger Festspielen, als durch Taboris Inszenierung zu Franz Schmitts Oratorium *Das Buch mit den sieben Siegeln* eine Entweihung der Salzburger Kollegienkirche befürchtet wurde. Nach der Premiere untersagte der Salzburger Universitätsdirektor namens Kirche und Hochschule alle weiteren Aufführungen, da Tabori die beanstandeten Stellen seiner Inszenierung nicht preisgeben wollte. Einige Wochen später veröffentlichte Tabori in der *Zeit* eine Stellungnahme zu den Salzburger Vorfällen.

In ihr formulierte Tabori unmissverständlich seine politische Verantwortung als Künstler:

Der Eifer eines Hexenjägers, das ist die Hexe in seinem eigenen Bauch. Dieses verbrecherische Tier, das durch Verdrängung zu einem Monster wächst und sich auf andere projiziert, jagt sozusagen sich selber ... Die Kunst darf natürlich nicht alles, und doch tut sie es. Künstler sind von Beruf Hexen. Ihr Auftrag war schon immer das Verdrängte herauszukitzeln, das Verschwiegene auszusprechen, das Verlogene in Frage zu stellen. „Nicht so, sondern so“, – ist ihr hippokratischer Eid. Ob es nun um einen Apfel von Cezanne oder um die – „Jupiter-Symphonie“ geht. Wenn sie diesen Auftrag vergessen oder verraten, werden sie Innenausstatter oder Scharlatane.¹⁷

¹⁷ Tabori übertitelte seine Stellungnahme in der „Zeit“ mit: „Künstler sind Hexen“. Taboris Artikel ist vollständig abgedruckt in: „Betrachtungen über das Feigenblatt“ (Anm. 1) Zitat S. 78f.

PSALM-GEDICHTE
ASPEKTE EINES DIALOGS ZWISCHEN ZWEI GATTUNGEN

Wolfgang Wiesmüller (Innsbruck)

Seit man sich für die Psalmen als Dichtung zu interessieren begann und damit ihre Säkularisierung einleitete – man könnte hier Herders Schrift *Vom Geist der Ebräischen Poesie* an den Anfang stellen –, steht ihre Wirkungsgeschichte im Spannungsfeld zwischen theologisch-liturgischer Bedeutung einerseits und poetisch-ästhetischem Interesse andererseits. Während die Psalmdichtungen des 19. Jahrhunderts noch von der paraphrasierenden Nachdichtung bestimmt waren und daher noch stärker an die originale Vorlage gebunden blieben, ist für das 20. Jahrhundert das Aufbrechen dieser Bindung charakteristisch. Für die Lyrik des 20. Jahrhunderts kann, und Arnold Stadler sei hier stellvertretend zitiert, „eine differenzierte Skala der Wirkweisen und Anregungen, die sie aus den Psalmen empfangen hat,“¹ nachgewiesen werden, deren Systematisierung sich allerdings schwierig gestaltet und daher auch sehr unterschiedlich ausfällt.² Zielführend scheint mir dabei vor allem die Orientierung an den Gattungsmerkmalen der biblischen Psalmen zu sein. Denn Inka Bach und Helmut Galle kann zugestimmt werden, dass Psalm-Gedichte, wenn sie sich auch noch so unterschiedlich auf den Psalter beziehen, damit auf jeden Fall an die „Gattungsvorstellung des Lesers“ appellieren, d. h. sie wollen „mit Hilfe inhaltlicher und formaler Anspielungen in Übereinstimmung oder in Widerspruch zu den Aussagen der Psalmen gelesen und interpretiert werden.“³ Mit der Aufnahme von Text- oder Gattungsmustern, die bei den Lesern als bekannt vorausgesetzt werden – man kann daher in diesem Zusammenhang von „typologischer Intertextualität“⁴ oder „Systemreferenz“⁵ sprechen –, vertrauen Autorinnen und Autoren

¹ Arnold Stadler: *Das Buch der Psalmen und die deutschsprachige Lyrik des 20. Jahrhunderts*. Zu den Psalmen im Werk Bertolt Brechts und Paul Celans. Köln-Wien 1989 (=Kölner Germanistische Studien Bd. 26), S. 11.

² Vgl. z. B. das Nachwort in Paul Konrad Kurz (Hrsg.): *Psalmen vom Expressionismus bis zur Gegenwart*. Freiburg-Basel-Wien 1978. In der Neuausgabe unter dem Titel „Höre Gott! Psalmen des Jahrhunderts“ (Zürich-Düsseldorf 1997) verzichtet Kurz allerdings auf eine formale oder thematisch-motivische Gruppierung der Psalm-Gedichte und ordnet sie chronologisch an. Zur Psalmenlyrik seit 1945 vgl. Reinhard Ehgartner: „Gelobt seist du, Niemand“. Psalmen in der deutschsprachigen Literatur nach 1945. Diss. phil., Salzburg 1995.

³ Inka Bach/Helmut Galle: *Deutsche Psalmendichtung vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*. Untersuchungen zur Geschichte einer lyrischen Gattung. Berlin-New York 1989 (=Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker N.F. Bd. 95), S. 2.

⁴ Susanne Holthuis: *Intertextualität*. Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption. Tübingen 1993, S. 51ff. Der Begriff wird dort zwar für textsorten- oder gattungsspezifische intertextuelle

auf die Appellverlässlichkeit dieser Referenz, also auf das Wiedererkennen des benutzten Musters durch die Leser. Mit anderen Worten, eine Textgattung – in unserem Fall der Psalm – wird als „kommunikatives Potential“⁶, das sich in ihrer Rezeptionsgeschichte herausgebildet hat, für den Bedeutungsaufbau und die ästhetische Wirkungsweise eines Textes gezielt eingesetzt und somit auch eine bestimmte Erwartungshaltung beim Leser aktiviert.

In diesem Sinne soll, weil sich die folgende Untersuchung auf den Klagepsalm beschränkt,⁷ der Interpretation ausgewählter Gedichtbeispiele ein kurzer Rekurs auf eben diese biblische Gattung vorangestellt werden. Denn es wird dann leichter möglich sein, die typologischen Referenzen des jeweiligen Gedichts als jene Spuren freizulegen, die, wie bei einem „Palimpsest“ (G. Genette), der ausgelöschte und überschriebene Text hinterlassen hat, die also „noch rekonstruiert und erkannt werden können.“⁸

Die exegetische Gattungsforschung hat seit Hermann Gunkel⁹ die Psalmen in Gruppen einzuteilen versucht oder den Psalter nach bestimmten Grundmustern¹⁰ untersucht. Neben den Hymnen oder Lobpsalmen hat sich dabei der Klagepsalm als dominierende Gattung herauskristallisiert. Zum einen gibt es die Klagepsalmen der Gemeinde als „Gebete des ‚Volkes‘ [...] in einer beklagenswerten Situation,“ die auf „Klage und Bitte“ aufbauen, mit einer „Invokation“ beginnen und mit dem „Lobversprechen“ schließen.

Relationen eines Textes gebraucht, die seine Zugehörigkeit zu einer Gattung konstituieren, er trifft aber auch auf intertextuelle Phänomene wie die Psalm-Gedichte zu, die über die Gattungsmerkmale der Lyrik hinaus auch noch solche des Psalms aufweisen.

⁵ Vgl. Ulrich Broich/Manfred Pfister: Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen 1985 (=Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft Bd. 35). Sie verwenden diesen Begriff in Opposition zur „Einzeltexreferenz“, bei der eben nicht eine Gattung oder ein bestimmter Code, sondern ein einzelner Text als Prätext fungiert (ebenda, S. 52ff).

⁶ Theodor Verwey/Gunter Witting: Die Kontrafaktur. Vorlage und Verarbeitung in Literatur, bildender Kunst, Werbung und politischem Plakat. Konstanz 1989 (=Konstanzer Bibliothek Bd. 6), S. 48.

⁷ Eine umfassendere Darstellung liegt vor von 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. 1. Band. Mainz 1999, S. 158-204. Speziell zum „Klagepsalm“ vgl. ebenda, S. 186-204. Der vorliegende Beitrag stellt im Wesentlichen eine Kurzfassung der dortigen Ausführungen dar.

⁸ Sigurd Paul Scheichl: Gilm-Palimpseste. Heidi Pataki – Erich Weinert – Georg Trakl. Formen der Intertextualität. In: Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv Nr. 10 (1991), S. 24-38, hier S. 27. Scheichl bezieht sich darin auf Gérard Genette: Palimpsestes. La littérature au second degré. Paris 1982.

⁹ Vgl. Hermann Gunkel: Einleitung in die Psalmen. Die Gattungen der religiösen Lyrik Israels. Zu Ende geführt v. J. Begrich. Göttingen. 2. Aufl. 1966.

¹⁰ Vgl. z. B. Claus Westermann: Lob und Klage in den Psalmen. Göttingen 1983, wo „von den beiden Grundweisen des Redens zu Gott: Lob und Bitte“ gesprochen wird (S. 28).

Charakteristisch ist ihre argumentierende Diktion, welche auf verheißungsvolle Tatbestände der Vergangenheit rekurriert, in der Gegenwart Widersprüche aufzeigt, Schlüsse nahe legt, Beweggründe vorbringt, um Gottes Intervention zu erreichen.¹¹

Zum anderen liegen die Klagepsalmen des Einzelnen vor. Diese sind eigentlich „Bittgebete“ eines Menschen „in einer zu beklagenden Situation. Teilelemente dieser Gebete sind Anrufung, die Selbstdarstellung („Elendsschilderung“), die Bitten, verbunden mit Vertrauensaussagen, Argumenten für Gottes Eingreifen („Beweggründe“), Beteuerungen, sodann das Dank- und Lobgelübde.“¹² Die Klagen werden dabei „meist sehr bildreich“ vorgetragen, „wodurch für uns der konkrete Anlass oft eher mehr verdeckt als enthüllt wird. Diese Unbestimmtheit ist wohl absichtlich, um dadurch ‚Formulare‘ für ähnliche Nöte zu ermöglichen“¹³ – ein Aspekt, der für die literarische Wirkungsgeschichte der Psalmen von besonderer Bedeutung geworden ist.

Die Klagepsalmen als Spiegel der Zeit

In der Zeit um den Ersten und nach dem Zweiten Weltkrieg hat sich der Klagepsalm für die Lyrik als poetische Möglichkeit angeboten, gesellschaftliche und politische Erfahrungen zu reflektieren. Der Sprachgestus der biblischen Vorlage wurde herangezogen, um einen Zustand der Hoffnungs- und Heillosigkeit zu artikulieren (man denke z. B. an Trakls *Psalm* und *De profundis* oder an Werfels *Aus meiner Tiefe*, das in den Kriegsjahren 1916-18 entstanden ist), oder um Klage und Anklage zu erheben angesichts von Tod und der Vernichtung. Letzteres begegnet uns wie z. B. in Paul Celans *Psalm* insbesondere in jener Lyrik, die im Bewusstsein von Auschwitz nach Worten ringt. Die religiöse Dimension der Psalmen, also die Anrufung Gottes und das Vertrauen in seine Hilfe wird dabei allerdings nicht zwingend mitübernommen, sie kann kritisch gebrochen oder überhaupt ausgeblendet erscheinen. Als Beispiel dafür kann uns ein Gedicht von Nelly Sachs dienen, die, mit dem Psalmisten gesprochen, im *Todesschatten* der nationalsozialistischen Massenvernichtung geschrieben hat. Wenn sie 1946 in einem Brief sagt, „es muß doch eine Stimme erklingen und einer muß doch die blutigen Fußspuren Israels aus dem Sande sammeln und sie der Menschheit

¹¹ Klaus Seybold: Die Psalmen. Eine Einführung. 2. Auflage. Stuttgart-Berlin-Köln 1991, S. 98f.

¹² Ebenda, S. 99.

¹³ Lexikon für Theologie und Kirche. 2. Aufl. 8. Band. Freiburg i. Br. 1963, Sp. 851-858: „Psalmen“, hier Sp. 854.

aufweisen können,¹⁴ so ist sie sich der „ethisch-ethnischen Verpflichtung bewußt, den Grauen der Shoa Ausdruck zu geben.“¹⁵ Ihre Vertrautheit mit der jüdischen Tradition machte diese zum prädestinierten Bezugfeld der poetischen Trauerarbeit. Das Gedicht „Chor der Geretteten“¹⁶ aus dem Band *In den Wohnungen des Todes* (1946) zeigt, wie die Dichterin dabei auch den Klagepsalm in Dienst genommen hat.

WIR GERETTETEN,

Aus deren hohlem Gebein der Tod schon seine Flöten schnitt,
An deren Sehnen der Tod schon seinen Bogen strich –

Unsere Leiber klagen noch nach
Mit ihrer verstümmelten Musik.

Wir Geretteten,

Immer noch hängen die Schlingen für unsere Hälse gedreht
Vor uns in der blauen Luft –

Immer noch füllen sich die Stundenuhren mit unserem tropfenden Blut.

Wir Geretteten,

Immer noch essen an uns die Würmer der Angst.

Unser Gestirn ist vergraben im Staub.

Wir Geretteten

Bitten euch:

Zeigt uns langsam eure Sonne.

Führt uns von Stern zu Stern im Schritt.

Laßt uns das Leben leise wieder lernen.

Es könnte sonst eines Vogels Lied,

Das Füllen des Eimers am Brunnen

Unseren schlecht versiegelten Schmerz aufbrechen lassen

Und uns wegschäumen –

Wir bitten euch:

Zeigt uns noch nicht einen beißenden Hund –

Es könnte sein, es könnte sein

Daß wir zu Staub zerfallen –

Vor euren Augen zerfallen in Staub.

Was hält denn unsere Webe zusammen?

¹⁴ Brief an Carl Seelig vom 1. 10. 1946; vgl. Briefe der Nelly Sachs. Hg. v. Ruth Dinesen u. Helmut Müssener. 2. Aufl. Frankfurt a.M. 1984, S. 67f.

¹⁵ Margarita Pazi: Jüdische Aspekte und Elemente im Werk von Nelly Sachs und ihre Wirkungen. In: Nelly Sachs. Neue Interpretationen. Hg. v. Michael Kessler u. Jürgen Wertheimer. Tübingen 1994, S. 153-168, hier S. 157.

¹⁶ Nelly Sachs: Fahrt ins Staublose. Die Gedichte der Nelly Sachs. Frankfurt a.M. 1961, S. 50f.

Wir odemlos gewordene,
 Deren Seele zu Ihm floh aus der Mitternacht
 Lange bevor man unseren Leib rettete
 In die Arche des Augenblicks.
 Wir Geretteten,
 Wir drücken eure Hand,
 Wir erkennen euer Auge –
 Aber zusammen hält uns nur noch der Abschied,
 Der Abschied im Staub
 Hält uns mit euch zusammen.

Vom Titel her wären durchaus Assoziationen an den Lob- und Dankpsalm möglich, den jene anstimmen, die von Jahwe gerettet wurden. Das Gedicht selbst folgt jedoch dem Muster des Klagepsalms, realisiert das Schema desselben in der Weise, dass die Überlebenden des Holocausts bei ihrer Rückkehr in die Nachkriegsgesellschaft um Verständnis bitten; denn sie können ihre Angst und Todesnähe nicht so schnell wenn überhaupt überwinden und vergessen. Sie erheben ihre Stimme als Zeugen des Grauens, und ihr Adressat ist dabei nicht Gott, sondern es sind jene, die ohne den Blick zurück auf das Grauen umgehend wieder zur Normalität des Lebens übergehen wollen. Der Schluss verschärft die Kluft sogar noch, indem die Geretteten nur mehr das gemeinsame Bewusstsein des Todes, der „Abschied im Staub“ mit den anderen verbinden kann.

Während in der Nachkriegszeit eine Reihe von Dichtungen erschienen ist, die biblisch-christliche Motive dazu benutzt haben, die Schrecken des Nationalsozialismus und des Krieges als Etappe im unergründlichen, aber letztlich sinnvollen Heilsplan Gottes zu deuten¹⁷ – so liest man beispielsweise in Ricarda Huchs *Gebet zum Tage der Toten* (1946): „Ob Du unsere blinden Kämpfe schlichtest,/Ob du uns zerrüttetest und vernichtetest,/Heilig sei, was dir gefiel“¹⁸ – so hat Nelly Sachs die Elemente des Klagepsalms auch in anderen Gedichten als „Momente sprachlicher Bewältigung des Faschismus“¹⁹ eingesetzt, indem sie den Betroffenen ihre Stimme leiht, um ihre Leiden dem kollektiven Gedächtnis einzuschreiben und sie nicht zu verdrängen. In diesem Zusammenhang wäre

¹⁷ Vgl. dazu am Beispiel der Tiroler Literatur Wolfgang Wiesmüller: Die christlich-katholische Tradition im Spiegel der Tiroler Literatur nach 1945 am Beispiel des Jahrbuchs „Wort im Gebirge“. In: Literatur und Sprachkultur in Tirol. Hg. v. Johann Holzner, Oskar Putzer und Max Siller. Innsbruck 1997 (=Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Germanist. Reihe Bd. 55), S. 465-481, bes. S. 467-471.

¹⁸ Ricarda Huch: *Gesammelte Werke* Bd. 5. Hg. v. Wilhelm Emrich. Köln 1971, S. 365f.

¹⁹ Inka Bach/Helmut Galle (Anm. 3), S. 377.

auch auf Ingeborg Bachmanns „Psalm“²⁰ aus dem Band *Die gestundete Zeit* (1953) zu verweisen, in dem die Motive des Schreckens und der Bedrohung mit dem Klagepsalm korrespondieren, gleichzeitig aber durchlässig sind für den zeitgeschichtlichen Kontext, für die Verdrängung der Naziverbrechen und die Möglichkeit ihrer Fortsetzung.

Ein anderes politisches Bedrohungsszenarium, nämlich die atomare Selbstvernichtung der Menschheit, die durch die Rüstungsspirale der Supermächte in der Phase des sogenannten „Kalten Krieges“ immer konkretere Konturen gewonnen hat, spiegelt sich in folgendem „Psalm“²¹ aus dem Gedichtband *Chausseen*. *Chausseen* (1963) von Peter Huchel wider. Er greift in diesem Band neben antiken Mythen auch auf biblisch-christliche Motive zurück, um sie mit zeitgeschichtlichen und gesellschaftlichen Ereignissen und Erfahrungen zu verknüpfen, z. B. in dem Weihnachtsgedicht „Dezember 1942“²² oder in seinem bekannten „Winterpsalm“.²³

PSALM

Daß aus dem Samen des Menschen
Kein Mensch
Und aus dem Samen des Ölbaums
Kein Ölbaum
Werde,
Es ist zu messen
Mit der Elle des Todes.

Die da wohnen
Unter der Erde
In einer Kugel aus Zement,
Ihre Stärke gleicht

²⁰ Ingeborg Bachmann: Werke Bd. I. Hg. v. Christine Koschel, Inge v. Weidenbaum u. Clemens Münster. München 1978, S. 54f.. Vgl. dazu die Interpretation bei Dietmar Mieth: Die „Umsetzung“ biblischer Sprache im Werk Ingeborg Bachmanns. In: Die Bibel im Verständnis der Gegenwartsliteratur. Hg. v. Johann Holzner u. Udo Zeilinger. St. Pölten-Wien 1988, S. 61-69, bes. S. 67.

²¹ Peter Huchel: Gesammelte Werke in zwei Bänden. Hg. v. Axel Vieregg. Band I. Die Gedichte. Frankfurt a.M. 1984, S. 157.

²² Ebenda, S. 144f.

²³ Ebenda, S. 154f. Zum autobiographischen Zeitbezug des „Winterpsalms“ vgl. Hans Mayer: Winterpsalm. Erinnernde Deutung. In: Doppelinterpretationen. Das zeitgenössische Gedicht zwischen Autor und Leser. Hg. v. Hilde Domin. Frankfurt a.M. 1976 (=Fischer TB 1060), S. 57f.

Dem Halm
Im peitschenden Schnee.

Die Öde wird Geschichte.
Termiten schreiben sie
Mit ihren Zangen
In den Sand.

Und nicht erforscht wird werden
Ein Geschlecht,
Eifrig bemüht,
Sich zu vernichten.

Wenngleich sich die motivischen und stilistischen Referenzen zur Bibel nicht wie vom Titel suggeriert ausschließlich auf die Psalmen beziehen, sondern über diese hinaus auch andere Bücher des Alten Testaments berühren, z. B. die Schöpfungsgeschichte, die Patriarchen und Propheten sowie den Prediger, erinnert doch der thematische Tenor des Todes und der Vernichtung sowie der Hilflosigkeit an die immer wieder in unterschiedlichen Bildern beklagte und beschworene Grundsituation der Klagepsalmen. Da es hier auch kollektiv um das menschliche Geschlecht geht, wäre also in besonderer Weise an jene Volksklagelieder zu denken, in denen eine bedrückende und aussichtslos scheinende Lage, wie z. B. das babylonische Exil, beklagt wird. Im Unterschied zum biblischen Klagepsalm gibt es allerdings keine Hoffnung auf Hilfe, die Perspektive der Prophetie Huchels ist die totale und endgültige Vernichtung des Menschen, die Auslöschung seiner Geschichte. Die Hoffnung, einen atomaren Schlag in einem unterirdischen Schutzraum oder Bunker zu überleben, wird mit einem in der Bibel wiederholt variierten Vergleich für menschliche Hinfälligkeit und Vergänglichkeit zunichte gemacht: „ihre Stärke/gleich/dem Halm/im peitschenden Schnee.“

Diese Gruppe von lyrischen Klagepsalmen, die die biblische Textgattung als Medium zeitgeschichtlicher Reflexion adaptieren und für die uns Nelly Sachs und Peter Huchel die Beispiele geliefert haben, realisiert also eine Möglichkeit, die in dem „Nebeneinander von Überzeitlichem und Historischem [...] in den Psalmen selbst schon angelegt“ ist, nämlich dass sie „immer wieder deutend auf neue historische Situationen ausgelegt“²⁴ werden können und, wie ihre Rezeption

²⁴ Inka Bach/Helmut Galle (Anm. 3), S. 410.

onsgeschichte bis hin zu Ernesto Cardenals politischen Psalmen²⁵ zeigt, auch ausgelegt worden sind.

Die existentialistische Klage

Die Lyrik der fünfziger und frühen sechziger Jahre weist eine existentialistische Prägung auf, die zugleich das Zerbrechen des religiös-metaphysischen Horizonts sichtbar werden lässt. Das menschliche Dasein erscheint als schmerzgepeinigt und angstgequält, als orientierungslos und todessehnsüchtig. Auf der Suche nach Erlösung wird die Transzendenz zwar noch erwogen, sie erweist sich aber als erfahrungsfremd und abweisend. Für die Gestaltung eines zwischen Hinwendung und Ablehnung schwankenden Dialogs mit Gott drängen sich die Klagelieder des Einzelnen aus der Bibel als Referenzgattung förmlich auf, so dass man tatsächlich von existentialistischen Klagepsalmen sprechen kann.

Die frühe Lyrik Thomas Bernhards und viele Gedichte von Christine Lavant weisen diesbezüglich Gemeinsamkeiten auf, weshalb sie uns die Beispiele liefern sollen. Seine sympathetische Beziehung zur Lavantschen Lyrik hat Bernhard durch eine Auswahl ihrer *Gedichte* (1987) zum Ausdruck gebracht. Wenn er sie in der angeschlossenen „Notiz“ als Dichterin apostrophiert, „die in ihrer Existenz durch sich selbst gepeinigt und in ihrem christlich-katholischen Glauben zerstört und verraten war,²⁶“ so charakterisiert er damit, wie Hans Höller meint, auch seine eigene Lyrik.²⁷

Im Gedichtband *Auf der Erde und in der Hölle* (1957) beschließt Bernhard den mittleren Zyklus mit „Neun Psalmen“²⁸. Im ersten dieser Psalmen bekundet das lyrische Ich seinen „zornigen“ Willen, nicht wie der Psalmist oder Jesus am Ölberg, auf welche Situation zusammen mit dem letzten Abendmahl hier ebenfalls angespielt sein könnte, um Rettung aus der Todesnot zu flehen, sondern sich dem Kampf zu stellen, der sich in der Chiffre vom Trinken des „schwarzen Weins“, die an Celans „schwarze Milch“ in der *Todesfuge* erinnert, verdichtet. Unterstrichen wird die Situation der Verlassenheit, Armut und der Gewissheit

²⁵ Vgl. Ernesto Cardenal: *Zerschneide den Stacheldraht. Lateinamerikanische Psalmen*. Wuppertal 1967. Reinhard Ehgartner (Anm. 2) charakterisiert die „Politischen Psalmen“ folgendermaßen: Sie erheben aus der „Situation des Leidens heraus“ ihre Stimme „gegen das Unrecht,“ sie bewegen sich „zwischen mahnender Sozialkritik, der Auseinandersetzung mit dem Schrecken des Totalitarismus und den revolutionären Entwürfen einer anderen Gesellschaft der Zukunft“ (ebenda, S. 124).

²⁶ Christine Lavant: *Gedichte*. Hg. v. Thomas Bernhard. Frankfurt a.M. 1987 (=Bibliothek Suhrkamp 970).

²⁷ Vgl. Hans Höller. Thomas Bernhard. Reinbek b. Hamburg 1993 (=rm 504), S. 62f.

²⁸ Thomas Bernhard: *Auf der Erde und in der Hölle*. Salzburg 1957, S. 72-77.

des Scheiterns durch das obsessive Bild der alles umfassenden Nacht, die für die Existenz Erfahrung dieses lyrischen Ichs steht.

Neun Psalmen

(„Gottes Seele ist in den Fischern“)

I

Ich will zornig sein,
 ich will alles vergessen,
 ich will das Maul der Fische vergessen,
 denn das Maul der Fische ist finster.
 Ich will meinen Kampf beten,
 den großen Kampf um meine Seele.
 Denn ich bin arm.
 In der Nacht bin ich bettelarm.
 Alle haben mich vergessen,
 aber ich sehe den Tisch
 und den Wein, den ich trinken werde.
 Es ist der Wein Gottes,
 der schwarze Wein für mein rotes Hirn,
 den ich trinken werde in der Nacht,
 in der Nacht, die meine Füße verbrennt,
 die mein Land und die Meere verschüttet,
 die Nacht der Betrogenen,
 die Nacht der glühenden Apfelbäume,
 die Nacht der Brunnen,
 die Nacht der Bänkelsänger,
 die Nacht, die meine Schlangenköpfe zerstampft,
 die Nacht der Gescheiterten,
 die Nacht der Fische.
 Ich werde ihn trinken.
 Ich will ihn zornig trinken
 in der Nacht meiner völligen Armut.

Die Psalmen II bis VI zeigen die Vergeblichkeit, mit der sich das Ich gegen „Verzweiflungen“, „Bitternis“, „Verlassenheit“ und Ohnmacht zur Wehr setzt. Im Psalm VII gesteht sich das lyrische Ich ein, dass es ihm unmöglich ist, seine „Armut“ angemessen auszusprechen („Könnte ich sagen, was gesagt werden muß“). Es beklagt die „Unfruchtbarkeit [s]einer Lieder“ und damit die Vergeblichkeit nicht nur psalmistischen Betens, sondern auch dieser Art von lyrischem

Sprechen. Im darauffolgenden VIII. Psalm zieht sich das Ich in litaneihafter Monotonie auf „schwarz“ als das einzig mögliche Prädikat allen Seins zurück. Der Schlusspsalm IX zeigt ein lyrisches Ich, das mit dem Ende seiner Klage auch an das Ende seines Kampfes gekommen ist. Das Einverständnis mit dem Tod („mein Sterben macht mich glücklich“), das auch als Selbstausslöschung verstanden werden kann, bewirkt die Erlösung, und erst das Zurücktlassen der Erde ermöglicht es, diese als herrlich zu preisen, womit Bernhard auf seine Weise das für den Klagepsalm typische oft unvermittelte Umschlagen in den Lobpreis realisiert: „Ich werde sagen,/wie herrlich die Erde ist, wenn ich ankomme“. Der Schluss-Satz „Ich erwarte,/daß mich der Herr erwartet“ ist mehrdeutig: Die Erwartung wirkt wie ein „Wiedergutmachungsanspruch“²⁹ einem Gott gegenüber, der in der Welt nicht erfahrbar geworden ist, weder in der Natur noch durch die Menschen. Dabei darf wie auch bei Christine Lavant nicht übersehen werden, dass hinter diesen lyrischen Szenarien nicht nur der „Neun Psalmen“, sondern des ganzen Gedichtbandes *Auf der Erde und in der Hölle* – schon der Titel weist auf das gottferne und qualvolle Erdendasein hin – biographische Erfahrungen einer ländlich-katholischen Sozialisierung durchscheinen. Vor dem Hintergrund konkreter religiöser Enttäuschungen also tritt das lyrische Ich Gott mit Ansprüchen gegenüber. Das „erwarten“ changiert jedenfalls zwischen Forderung und Hoffnung, wie es aber auch nur das Erwarten des Sterbens bedeuten kann; denn das „Der Herr erwartet mich“ lässt sich auch als religiöse Paraphrase des Todes verstehen.

In Christine Lavants Gebetsgedichten³⁰ ist ebenfalls die Sprechhaltung der Psalmen zu erkennen, wobei auch Einflüsse der christlichen Gebetsliteratur eine Rolle spielen. Dabei wird allerdings das traditionelle Verhältnis zwischen Beter und Gott nicht selten auf den Kopf gestellt. In dem folgenden Gedicht aus dem Band *Die Bettlerschale* (1956)³¹ verweigert Lavant beispielsweise die Erwartungshaltung des klagenden Psalmisten, der im Aufzeigen seiner Not auf die Hilfe Gottes hofft.

Ganz erblinden will ich, lieber Herr,
auch nichts hören und die Sonne nimmer
zu mir nehmen in den Zwiellichtschimmer,
meine Lippen mögen dürr und leer
wie die Hälften einer Hülse klaffen.
Wehr den Fingern das Zusammenraffen

²⁹ Hans Höller (Anm. 27), S. 63.

³⁰ Vgl. dazu Grete Lübke-Grothues: Gebetsgedichte von Christine Lavant. In: *Fidibus. Zeitschrift für Literatur und Literaturwissenschaft* 13 (1985) F. 4, S. 14-26.

³¹ Christine Lavant: *Die Bettlerschale*. Salzburg 1956, S. 17.

aller Nöte, um sie dir zu zeigen.
 Keine war im Grunde je mein eigen,
 seit ich flüchtig diesen Leib betrat.
 Nur – es dauert mir schon etwas lange,
 und so aufgeregt, wie eine Schlange
 sich zur Zeit der Häutung wohl benimmt,
 geh ich ruhlos, böse und verstimmt
 auf und nieder in dem kleinen Raum.
 Was hilft mir der Fink im Birnenbaum?
 Sinnlos reißt der Sonne Morgenrose.
 Wenn ich jetzt Gebete zu dir stoße,
 ist es bloß der Seele Ungeduld,
 die den Leib als Irrtum oder Schuld
 schon zu lange mit sich schleppen mußte.
 War's nicht, daß ich einen Ausweg wußte?
 Gestern noch und fast bis Mitternacht.
 Meine Freiheit schien mir schon vertraut.
 Doch des Vogels schwacher Morgenlaut
 hat mich wieder in die Haft gebracht.

Im Wunsch nach totaler Blindheit, Taubheit und Stummheit bietet hier das lyrische Ich seinen ganzen Trotz auf. Es bittet Gott, ihm das Aufzeigen seiner Nöte zu verbieten und entschuldigt sich sogar für seine „Stoßgebete“. Es sucht letztlich auf sich allein gestellt – auch die Natur kann ihr keinen Halt und Trost bieten – die Not zu wenden. In der Situation des Gefangenseins, der Seele im Körper, des Ichs im „kleinen Raum“, entstehen zwar Erlösungs- und Befreiungsphantasien, etwa im Bild der sich häutenden Schlange, aber die Suche nach einem „Ausweg“, der in Verbindung mit dem angesprochenen Leib-Seele-Dualismus auch an die Vernichtung des Körpers, also an Selbstmord denken lässt, bleibt letztlich erfolglos. Diese Phantasien, die sich sogar zum Wissen geklärt haben, das aber wieder in Vergessenheit geriet, scheinen denn auch der Nacht anzugehören, denn mit dem Tagesanbruch ist sich das Ich seiner „Haft“ wiederum voll bewusst. Damit endet das Gedicht, das als Gebet beginnt und schließlich in ein Selbstgespräch mündet („War's nicht, daß ich einen Ausweg wußte?“), mit der Bestätigung eines status quo, der bei Lavant nicht nur existentialistisch, sondern auch sozial konnotiert ist.

Kontrafakturen zum Klagepsalm

Dass die Kontrafakturen zum Klagepsalm, also Instrumentalisierungen dieser Gattung für neue und andere, auch nichtreligiöse Botschaften, über die beiden skizzierten Muster hinaus thematisch sehr vielfältig gestaltet sein können, sei noch an zwei Beispielen demonstriert. Beide beziehen sich in völlig unterschiedlicher Weise auf den Prototyp des Klagepsalms, auf Psalm 130, und stellen sich damit auch in die Reihe der zahlreichen „De profundis“-Gedichte. So hat der DDR-Lyriker Günter Kunert seinem ersten „De profundis“ aus *Warnung vor Spiegeln* (1970), das sich mit einer fortschrittsgläubigen Geschichtsideologie auseinandersetzt, in dem Band *Abtötungsverfahren* (1980)³² ein weiteres folgen lassen:

De profundis II

Wo mein Körper lebt
kann mein Kopf nicht leben
und weiß es:
Weil von den Uhren Zeit
und immer mehr herunterblättert
daß ganz alte Zeiten sich zeigen

Von neuem Rufe
wie von Tartaren
Urteile vom Sattel herab
aber nicht einmal Gräber bleiben
nicht einmal unberührt
die Geschichte: Verweht hinter uns
und ersetzt durch den Augenblick
der alles beherrscht:
Wieder ein Attila
mit dem Anspruch auf Ewigkeit

Sein Reich verläßt man
nur gegen Lösegeld
zahlt mit Haut und Haar
Lieb und Leben
oder etwas Salz
in Säulenform

³² Günter Kunert: *Abtötungsverfahren. Gedichte*. München-Wien 1980, S. 63.

Wie im ersten Gedicht wird auch hier das Geschichtsthema wieder aufgegriffen und mit einem politischen System abgerechnet, das mit seinem „Anspruch auf Ewigkeit“ anachronistisch anmutet und Erinnerungen an die großen Umwälzungen der Völkerwanderungszeit wachruft, wobei Kunert vielleicht nicht zufällig jenen historischen Topos von den aus dem Osten über Europa hereinbrechenden barbarischen Völkern zitiert. Doch der Blick auf die Vergangenheit zeigt, dass nichts davon geblieben ist und daher dem geschichtsvergessenen „Rufen“ der Mächtigen wieder ihre Geschichtlichkeit in Erinnerung gerufen werden muss. Schärfere als noch im ersten „De profundis“³³ rechnet Kunert hier wohl mit dem DDR-Staat ab, sieht aber im Exodus keine wirkliche Option oder Alternative, denn auch wenn man dieses Land verlässt, so verliert man dabei eigentlich sein Leben, seine Wurzeln – womit auch bestimmte politische Ideale und Utopien, an die man einst geglaubt hat, gemeint sein könnten –, und man erstarrt im Blick zurück wie in der Bibel die Frau Lots (1 Mose 19,26) zur Salzsäule. Es sei in diesem Zusammenhang daran erinnert, dass Kunert 1979 die DDR mit einem Visum für die Bundesrepublik Deutschland verlassen hat; „ein faktisch erzwungener Platzwechsel,“ denn nachdem er „gemeinsam mit zahlreichen anderen prominenten Schriftstellern in der DDR gegen die Ausbürgerung des Liedermachers Biermann protestiert hatte, verschärfte sich seine Situation als Autor“³⁴ in diesem Staat.

Die Klage des Psalmisten wird also bei Kunert zur geschichtsphilosophisch unterlegten System- und Ideologiekritik genutzt, was in dieser Form der Einkleidung von Kritik für die DDR-Lyrik typisch gewesen ist, wenn man beispielsweise auch an den bereits erwähnten „Winterpsalm“ von Peter Huchel denkt. Wie skeptisch Kunert allerdings die Möglichkeit der Literatur eingeschätzt hat, sich diesen Zwängen zu widersetzen und „als Hoffnung/als einzige Möglichkeit/freier zu sein glücklicher oder/wenigstens wirklicher“ gelten zu können, sie aber dennoch nicht aufzugeben bereit war, auch im Bewusstsein der „Täuschung“ nicht, geht aus seinem in unmittelbarer Nachbarschaft von „De profundis II“ angesiedelten poetologischen Gedicht mit dem motivverwandten Titel „Klage“ hervor.³⁵

³³ Kunert warnt darin davor, Vergangenheit und Gegenwart gegeneinander auszuspielen; es komme vielmehr auf ein dialektisches Verhältnis von Vergangenheit und Gegenwart an, die wechselseitig aneinander gemessen und beurteilt werden müssen. Gegen Ende der sogenannten Aufbauphase des realen Sozialismus, wo die Errungenschaften des DDR-Staates als historische Neuheit gefeiert wurden, sah Kunert die Gefahr einer Zementierung bestehender Machtstrukturen und den Verlust selbstkritischer Offenheit.

³⁴ Peter Bekes: Günter Kunert. In: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Hg. v. Heinz Ludwig Arnold. 42. Nachlieferung. München 1992, S. 3.

³⁵ Günter Kunert (Anm. 32), S. 60.

Für Poetologisches zieht auch Friederike Mayröcker den Klagepsalm heran, wenn sie in ihrem Gedicht „Aus der Tiefe“³⁶ die Situation des Psalmisten auf die des Dichters überträgt:

Mit dieser Überbürde süß und herz-zäh wie Blumen
 (ein einsamer Wassertropfen im schwarzen Ziehbrunnen
 schwebender Wolken
 eine seidene Monsterprozession schnurgerader sonniger Ameisen
 eine endlose Strasse bei Nacht
 eine fremde Begrüßung über bernstein-fragenden Tieraugen

Gewaltsames leiden die verkerbten Steine von Stonehenge
 ein grausiges knarrendes Feld unbändiger Steinheere
 horizontal-massige Gehege
 harte Gevierte aus Luft

Versunken wie Wasser blaszblau ein geahntes gepfähltes Paradies
 ein schwimmendes graues Paradies von Wolken gestützt
 preisgegeben dennoch: der heimsenden Tiefe
 den fischblauen Kanälen den verwirrenden Stegen und
 Katzen-Brücken
 den Morgendämmerungen) beweint bekränzt...

Vom Titel des Bandes her, in dem das Gedicht erschienen ist, nämlich *Tod durch Musen* (1966/1973), lässt sich die syntaktische Klammer des Rahmens mit dem lorbeerbekränzten Poeta laureatus assoziieren, den man sich aber nicht ruhmreich auf einem Podest vorzustellen hat, sondern eher tot und begraben, was die Verbindung „beweint bekränzt“ nahe legt. Damit ließe sich wiederum die Referenz des Gedichttitels auf den Klagepsalm erklären, gehört doch die Vorstellung des lebendig Begrabenseins (z. B. im Psalm 88) zum Motivinventar dieser Gattung. Die „Tiefe“ könnte man allerdings auch als das dichterische Unterbewusstsein auffassen, das in dem in Klammer gesetzten Teil des Gedichts mit seinen Bildern und mythischen Symbolen aufgerollt wird und das an der Oberfläche als süße Last erscheint. Es ist jener Materialreichtum, der, wie Ernst Jandl es bezeichnet hat, „auf der Schreibfläche [...] zu immer neuen [...] sprachlichen Landschaften, Seelenlandschaften oder Gehirngeländen“³⁷ arrangiert wird. Nicht nur die zahlreichen Parallelismen erinnern an den Psalm, auch das

³⁶ Friederike Mayröcker: *Ausgewählte Gedichte*. Frankfurt a.M. 1979, S. 60f.

³⁷ Ernst Jandl: Die poetische Syntax in den Gedichten von Friederike Mayröcker. In: *Modern Austrian Literature* 12 (1979) Nr. 3/4, S. 237-265, hier S. 254.

Mit- und Ineinander von Tiefe und Höhe, von Schwere und Leichtigkeit, von Dunkel und Helligkeit korrespondiert mit jenem von Klage und Hoffnung in den Psalmen. So ist von den „schwarzen Ziehbrunnen/schwebender Wolken“ die Rede, bilden „sonnige Ameisen“ eine „Strasze bei Nacht“, sind die „Steine von Stonehenge [...] harte Gevierte aus Luft“ und ist die Vision vom Paradies als einem Atlantis oder Vineta nicht nur „der heimsenden Tiefe“, sondern auch „den Morgendämmerungen“ preisgegeben. Mayröcker demonstriert damit gleichzeitig ihr poetisches Verfahren, das auf einen Schwebezustand der Wort- und Bildbedeutung ausgerichtet ist, um jegliche Verfestigung und Geschlossenheit poetischer Sprache und die daraus resultierende Anfälligkeit für totalitäres Denken abzuwehren.

Abschließend kann festgehalten werden, dass die intertextuelle Referenz auf den Klagepsalm in der Lyrik des 20. Jahrhunderts insbesondere nach 1945 „weder in erster Linie die Religiosität des Psalms, noch die Säkularisierung thematisiert,“ sondern dass sie „von beidem ausgehen kann, um Klage [...] zu erheben“³⁸ oder um diese biblische Gattung losgelöst von ihren genuinen Inhalten als Folie für die Artikulation verschiedenster Themen zu benutzen. Ersteres, nämlich Klage auch im Sinne von Anklage zu erheben, hat sich als dominant erwiesen und ist einerseits von den politischen Katastrophen unseres Jahrhunderts motiviert, andererseits von Erfahrungen einer auf die Immanenz verwiesenen, vereinsamten und leidenden Existenz, die das religiöse Heilsangebot kritisch beleuchtet oder zurückweist. Es können also mit Inka Bach und Helmut Galle zum einen in der Suche nach einer „Sprache des Leidens und des kollektiven Gedenkens“, die vom „sakralen Vorbild die Würde der Sprachgebärden, den Ernst der Aussage und die Intensität des Ausdrucks“ erbt, zum anderen im „Konstatieren der Immanenz“ die zentralen „Motivationen für psalmische Dichtung“ im 20. Jahrhundert gesehen werden.³⁹ Und ausgehend von Reinhard Ehgartners Restmее kann noch hinzugefügt werden, dass der Begriff „Psalm“ in der lyrischen Rezeption eine derartige Erweiterung erfahren hat, sodass „kein gemeinsames formales oder stilistisches Eigenprofil“ mehr auszumachen ist. Das Verbindende zwischen „Psalmgedichten“ besteht nur mehr darin, dass sie sich „auf formale oder inhaltliche Wesensmerkmale der alttestamentarischen Psalmen beziehen oder zumindest gängige Vorstellungen, die mit dieser altorientalischen Lyrik verbunden werden, anspielen.“⁴⁰ Dass sich die Intertextualität zwischen Psalter und Lyrik gerade im 20. Jahrhundert nicht mehr auf die Paraphrasierung oder Affirmation religiöser Botschaften beschränkt, sondern sich

³⁸ Inka Bach/Helmut Galle (Anm. 3), S. 413.

³⁹ Ebenda, S. 416-419.

⁴⁰ Reinhard Ehgartner (Anm. 2), S. 163.

dieser Dialog der Gattungen im Sinne der „Dialogizität“⁴¹ auch als Spannung gestalten kann, ja dass die literarische Qualität meist reziprok zur Distanzierung vom Religiösen zunimmt, ist angesichts einer sich als autonom verstehenden modernen Literatur selbstverständlich. Darin mag auch der Grund dafür zu suchen sein, dass die Literaturwissenschaft Psalmgedichte als religiöse Gebrauchsliteratur übergeht und ihre Aufmerksamkeit jenen Gedichten widmet, die eine Adaption der Psalmen in Form von Parodien oder Kontrafakturen vornimmt. Dass daraus jedoch nicht der Schluss gezogen werden darf – und damit komme ich an den Beginn dieser Ausführungen zurück –, die Kenntnis der biblischen Psalmen sei aus produktions- wie rezeptionsästhetischer Sicht unerheblich oder zu vernachlässigen, sollte aus den hier vorgelegten Interpretationen ausgewählter Psalm-Gedichte deutlich geworden sein.

⁴¹ Ulrich Broich und Manfred Pfister (Anm. 5) verwenden diesen Begriff im Anschluss an M. M. Bachtin, um das Verhältnis von „semantischer und ideologischer Spannung“ zwischen Texten zu beschreiben (ebenda, S. 29).

**DER DIALOG MIT DEM BIBLISCHEN JONABUCH
IN DER DEUTSCHSPRACHIGEN LITERATUR NACH 1945
EINE INTERTEXTUELLE STUDIE**

Josef M. Oesch (Innsbruck)

Einleitung

Die Bibel hat mit feinem Spott jenen Propheten zurechtgewiesen, der sich seinem göttlichen Unheilsauftrag widersetzt, weil er weiß, dass sich der Auftraggeber letztlich doch als „gnädiger und barmherziger Gott ..., langmütig und reich an Huld“ erweist und ihn seine Drohungen reuen werden (Jon 4,2). Fast möchte es scheinen, als hätten die entsetzlichen Katastrophen des Zweiten Weltkrieges dem rigiden Standpunkt Jonas einen späten Triumph beschert; denn viel mehr als zu jeder anderen Prophetengestalt wird in der deutschsprachigen Literatur seit dieser Zeit auf ihn und seine Geschichte zurückgegriffen. Doch dabei spielt Geschichtsdeutung nur am Rande eine Rolle, sondern andere und sehr unterschiedliche Fragen kommen dabei zur Sprache. Ohne den Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben, sollen hier einige repräsentative Beispiele vorgestellt und unter der besonderen Rücksicht ihres intertextuellen Bezugs zu ihrem biblischen Prätext untersucht werden. Entsprechend dem methodologischen Interesse dieses Symposiums sollen zuvor auch einige Überlegungen zur Gestalt der Prätexte und eine Darlegung des methodischen Instrumentariums geboten werden, die den Analysen zugrunde liegen. Wegen der beschränkten Platzverhältnisse wird jedoch eine ausführlichere Analyse nur an einem einzigen Beispiel durchgeführt werden können.

I. Das methodische Instrumentarium

A. Die Gestalt des Prätextes

1. Auf dem Hintergrund der Unterscheidung der verschiedenen Kommunikationsniveaus außerhalb und innerhalb eines Textes müssen vorab *einige Differenzierungen im Begriff „Prätext“* vorgenommen werden, und zwar sowohl von der Autor- als auch von der Rezipientenseite her.¹ Denn es wäre voreilig anzunehmen, dass für einen Autor ein Prätext denselben Inhalt hat wie für einen

¹ C. Kahrmann / G. Reiß / M. Schlucher: Erzähltextanalyse. Eine Einführung, mit Studien- und Übungstexten. Bodenheim ⁴1996, bes. S. 43-53.

aktuellen Rezipienten, der u. U. aus einer ganz anderen Zeit und Kultur stammt und eine andere Form des Prätextes vor sich hat.

2. Von der „Senderseite“ her stellt sich auf der Ebene der außertextlichen Kommunikationsniveaus die Frage, in welcher *Gestalt dem Autor ein bestimmter Prätext vorgelegen ist und welches Verständnis* davon bei ihm vorausgesetzt werden kann. Bei der Bibel beispielsweise ist zu fragen, in welcher konkreten Form (vollständiger Text, katechetische oder homiletische Adaptierungen, Urtext oder Übersetzungen, welche Übersetzung) der Text vorlag und welcher hermeneutische Standpunkt für dessen Verständnis beim Autor vorausgesetzt werden darf (religiöser oder säkularer Standpunkt, Herkunft aus der jüdischen oder christlichen Auslegungstradition, Gewicht der Wirkungsgeschichte eines Prätextes für dessen Verständnis beim Autor).

3. Von der „Senderseite“ her wird weiter zu beachten sein, mit welchem *Verständnis des Prätextes* der „abstrakte Autor“ auf der Ebene der innertextlichen Kommunikationsniveaus ausgestattet ist und welche Haltung er dabei einnimmt (zustimmend, ablehnend, weiterführend etc.).

4. Auf der Empfängerseite ist auf innertextlicher Ebene zu prüfen, ob das *Erkennen eines Textes als Prätext zugemutet wird und welches Verständnis davon vom Autor vorausgesetzt* wird. Es kann auch sein, dass gewisse Bezüge nur noch von „Insider-LeserInnen“ erkannt werden können; in diesen Fällen ist damit zu rechnen, dass sich der Text nur an einen ausgewählten Adressatenkreis richtet.

5. Auch die *Differenz zwischen dem Leserentwurf eines Autors* („abstrakter Leser“) und dem *aktuellen Leser* ist zu berücksichtigen. Diese Differenz kann sich insbesondere dann vertiefen, wenn die beiden Größen einer anderen Zeit oder Kultur angehören.

B. Kurze Darstellung des methodischen Instrumentariums von Broich/Pfister²

1. Eine erste Anfrage an einen Text betrifft die *Systemreferenz*. Sie richtet sich an die verwendete Textsorte und stellt die Frage, an welchen Vorbildern sie sich orientiert, inwiefern sie diese abwandelt und inwieweit sie davon auch das Wertsystem übernimmt. In der modernen Jonaliteratur übernimmt beispielsweise das Gedicht „Jona“ von D. Bonhoeffer nicht nur die Textsorte „Erzählung“ – wenn auch in verdichteter Form des alttestamentlichen Prätextes, sondern auch weitgehend dessen religiöses Wertsystem. Stefan Andres Roman *Der Mann im Fisch* dagegen hält sich zwar auch an die Erzählform und übernimmt –

² U. Broich und M. Pfister (Hg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen 1985, bes. S. 1-58 und S. 197-242.

wenn auch in Frage stellend – das religiöse Wertsystem des Prätextes. In der Wahl der Textsorte lehnt er sich allerdings mehr an die Form des historischen bzw. utopischen Romans an.

2. *Markierungen* machen in Texten auf die ausdrückliche Verwendung von Prätexten aufmerksam. Dies kann textextern durch Überschriften, Randbemerkungen, Fuß- oder Endnoten, textintern durch explizite Einführung, Zitierung bekannter Texte oder Figuren, durch auffällige Formulierungen oder durch andere Aufmerksamkeitserreger geschehen.

3. In der Analyse der Einzeltex te können unterschiedliche Fragen an das Verhältnis eines Textes (Folgetext) zu seinem/n Prätext/en gestellt werden. Eine erste betrifft die *Referentialität*, die in geringem Maß gegeben ist, wenn ein Prätext ohne Auseinandersetzung mit dessen Thema einfach verwendet wird, in hohem Maß aber, wenn sich der Folgetext damit zustimmend, ablehnend, distanzierend, differenzierend, parodierend oder sonst wie auseinandersetzt.

4. Das Analysekriterium der *Kommunikativität* fragt nach dem Grad, in welchem der intertextuelle Bezug dem Rezipienten bewusst gemacht wird bzw. bei ihm als bewusst vorausgesetzt werden kann. Die Intensitätsskala erstreckt sich von unbewussten oder nur dem Autor bewussten Anspielungen bis zu einem ausdrücklich markierten Bezug.

5. In hohem Maß ist das Kriterium der *Autoreflexivität* gegeben, wenn ein Autor Faktum, Grund und Funktion eines intertextuellen Bezugs diskutiert. Möglich ist aber auch, dass eine Reflexion darüber nicht ausgeführt bzw. nur ange regt wird.

6. Das Kriterium der *Strukturalität* ist dann in hoher Intensität gegeben, wenn der Folgetext den Prätext als strukturelle Folie verwendet (Beispiel: Vergils *Aeneis* und Homers *Ilias* und *Odyssee*). Gering ist es gegeben, wenn ein Prätext nur punktuell zitiert wird.

7. Nach der Prägnanz der Verweisungen fragt das Kriterium der *Selektivität*. Bei bloßen pauschalen Anspielungen ist sie niedrig, wenn ein prägnantes Element des Prätextes als ‚pars pro toto‘ in den Text eingebaut wird, ist sie dagegen hoch.

8. *Dialogizität* ist dann in hohem Ausmaß gegeben, wenn die Aussage des Prätextes und des Folgetextes in hoher ideologischer Spannung stehen. Bloße Verfilmungen oder Dramatisierungen dagegen erfüllen beispielsweise dieses Kriterium nur in geringem Maß.

9. Schließlich kann auch nach *quantitativen Kriterien* der intertextuellen Bezüge gefragt werden, wobei sowohl Häufigkeit als auch Streuung der Bezüge zu zählen sind.

10. Bei der Behandlung der *Funktionen* von intertextuellen Bezügen unterscheidet B. Schulte-Middelich folgende Fälle von Sinnkonstitutionen:³

- Der Prätext erhält durch den Folgetext zumindest eine Zusatzkodierung (z. B. Drehbuch zu Roman). Sie kann von Bedeutungsbestätigung über Bedeutungserweiterung bis zur Dekonstruktion reichen.
- Der Folgetext erhält Zusatzkodierung durch den Prätext. Der Zweck kann darin liegen, dessen Sinnkonstitution zu übernehmen, zu erweitern oder durch den Sinnkontrast dazu das eigene Wirklichkeitsmodell auf- oder abzuwerten.
- Die Sinnkonstitution eines Textes erfolgt als Synthese der Wertsysteme des Prä- und des Folgetextes.
- „Jenseits von Prätext und/oder Folgetext oder -textteil entsteht auf einer Metaebene zumindest eine neue Kodierung“ (214).

(Vgl. die Übersicht in Anhang I; nach: Intertextualität (s. Anm. 2); die Überblickstabelle stellt die adaptierte und etwas gekürzte Version eines Handouts von G. Vanoni dar, das dieser beim Colloquium Biblicum Wien, 1996, ausgeteilt hatte.)

II. *Werke von geringerer Dialogizität*

A. *Dietrich Bonhoeffer, Jona (1944)*

Aus der Perspektive eines christlichen Opfers des nationalsozialistischen Deutschlands stammt das Gedicht „Jona“, das der evangelische Theologe Dietrich Bonhoeffer in seiner allerletzten Lebensphase, vor den letzten entscheidenden Verhören im Gefängnis, schrieb.⁴ Der Text beschreibt die panische Angst von Menschen vor den entfesselten Gewalten des Meeres, ihr Gebet an die Götter, das Sündenbekenntnis eines mitbetroffenen „Jona“, der damit seine Verstoßung ins Meer auf sich nimmt, und das Aufhören des Sturms als Folge dieser Aktion.

³ Funktionen intertextueller Textkonstitution. In: Intertextualität (s. Anm. 2), S. 197-242.

⁴ Dietrich Bonhoeffer: Jona. In: Eberhard Bethge (Hrsg.): Widerstand und Ergebung. Briefe und Aufzeichnungen aus der Haft. München 1970, S. 434.

1. Text

JONA

Sie schrien vor dem Tod und ihre Leiber krallten
 sich an den nassen, sturmgepeitschten Tauen
 und ihre Blicke schauten voller Grauen
 das Meer im Aufruhr jäh entfesselter Gewalten.
 „Ihr ewigen, ihr guten, ihr erzürnten Götter,
 helft oder gebt ein Zeichen, das uns künde
 den, der euch kränkte mit geheimer Sünde,
 den Mörder oder Eidvergessnen oder Spötter,
 der uns zum Unheil seine Missetat verbirgt
 um seines Stolzes ärmlichen Gewinnes!“
 So flehten sie. Und Jona sprach: „Ich bin es!
 Ich sündigte vor Gott. Mein Leben ist verwirkt.
 Tut mich von euch! Mein ist die Schuld. Gott zürnt mir sehr.
 Der Fromme soll nicht mit dem Sünder enden!“
 Sie zitterten. Doch dann mit starken Händen
 verstießen sie den Schuldigen. Da stand das Meer.

2. Intertextuelle Analyse

1) Die expliziten Bezüge zu biblischen Prätexten

Das Gedicht stellt einen sehr klar und deutlich gekennzeichneten Bezug auf das biblische *Buch Jona* her. Die Markierung erfolgt einerseits extern durch den Titel, andererseits auch intern durch den Namen des Haupthelden und die Stoffbearbeitung. Darüber hinaus lassen sich aber mindestens drei weitere Bezüge auf biblische Prätexte feststellen:

Im Ausspruch „Ich bin es“ (Zl. 11) zu den „*Ich bin-Worten*“ Jesu; zwar fehlt eine ausdrückliche Markierung, aber für christliche Bibelkenner handelt es sich dabei um eine öfters gebrauchte Formel von hohem theologischen Gewicht; als konkreter Prätext kommt hier am ehesten Mk 14,62 // Lk 22,70 in Frage, wo Jesus auf die Frage des Hohen Rates, ob er der Messias sei, diese Antwort gibt.⁵

⁵ In der Luthertübersetzung von 1912, die dem Autor als konkrete Prätextform vorgelegen sein dürfte, steht bei diesen Worten zwar stets die Kurzformulierung „Ich bin's“ (10x: Mt 14,27; Mk 6,50; 14,62; Lk 22,58; 22,70; 24,39; Joh 4,26; 6,20; 8,18; 18,5). Doch deren vertraulicher Ton hatte kaum in den Kontext des Gedichtes gepasst, sodass die geringe Abweichung davon erklärbar ist. Die Formel ist deshalb von großem theologischen Gewicht, weil in ihr – absolut gebraucht – „eine ausschließliche und einzigartige Offenbarung“ zu liegen scheint und im Munde Jesu mit hoher Selektion gebracht wird (vgl. dazu die klassische Untersuchung von Heinrich

In der Aussage, dass „*der Fromme ... nicht mit dem Sünder enden (soll)*“ (Zl. 14), in der der Glaube an eine gerechte Weltordnung und damit ein Grundproblem des Alten Testaments zur Sprache gebracht wird. An konkreten Prätexten kommen dabei am ehesten Koh 9,2-3 und Ijob 9,22-23 in Frage.

In der auffälligen Schlussmetapher vom stehenden Meer, die an die biblischen Erzählungen von den stehenden Wassern des Jordan (Jos 3,16) und des Schilfmeeres (Ex 14,22) anspielen.⁶

Die höchste Referentialität besteht zum ersten Prätext, zur Jonageschichte, während die übrigen in hoher Selektivität ohne weitere Verarbeitung in den Text eingebaut sind. Aus diesem Grund wird im Folgenden vorrangig auf den ersten biblischen Bezug eingegangen.

2) Das vier mal vier Zeilen zählende Gedicht mit Endreimen („abba“) gehört zum traditionellen Repertoire der deutschsprachigen Literatur, aber nicht der Bibel. Vom Prätext übernimmt es allerdings die Erzählform und das religiöse Wertesystem, sodass dennoch von einer *relativ hohen Systemreferentialität* gesprochen werden kann.

3) Die *Referentialität des Gedichtes zur Jonageschichte* bzw. zu den Szenen I,2-4 ist nicht nur im Vergleich zu der der übrigen biblischen Bezüge *hoch* anzusetzen. Denn das Gedicht übernimmt aus der Vorlage strukturegebend das ganze Rettungs- bzw. Erlösungsmodell der Tötung des Schuldigen zur Rettung einer in ihrer Existenz bedrohten Gemeinschaft.

4) Da die Jonageschichte zu den bekanntesten biblischen Geschichten zählt, deren Kenntnis zur Zeit des Autors nicht nur bei bibelkundigen Rezipienten vorausgesetzt werden kann, zudem sowohl eine externe Markierung in der Überschrift als auch interne Markierungen durch die Erwähnung des Namens des Helden erfolgt und außerdem eine hohe Strukturalität zum Prätext (vgl. Punkt 6)

Zimmermann, Das absolute ‚Egw, eimi‘ als die neutestamentliche Offenbarungsformel, in: BZ 4 [1960], S. 54-69; S. 266-276, hier S. 54). In einem Gedicht, das einen biblischen Stoff behandelt und sich im Wertesystem der Bibel bewegt, ist eine solche Anspielung unüberhörbar, zumal die Jonageschichte schon im Neuen Testament als Vorzeichen auf Tod und Auferstehung Jesu gedeutet wird (Mt 12,40). Die größte Affinität der Formulierung im Gedicht zu den genannten Stellen besteht zu Mt 14,27 // Mk 6,50 // Joh 6,20 (Gang auf dem Wasser, Seesturm) und besonders zu Mk 14,62 // Lk 22,70, der Befragung Jesu vor dem Hohen Rat. Dazu besteht – implizit – auch eine Parallele zum Ablauf der Geschehnisse im Gedicht, da als Folge dieses Offenbarungsbekenntnisses Jesus wie Jona der Tötung überantwortet werden.

⁶ Es handelt sich um die Abschlussformulierung „Da stand das Meer“, die auf Jos 3,16 anspielt. Dort ist die Rede davon, dass die Wasser des Jordan stehen bleiben, um den Israeliten nach ihrem Auszug aus Ägypten und dem mühseligen Wüstenaufenthalt vom Ostjordanland aus den Eintritt in das Gelobte Land zu erlauben, und diese Überquerung des Jordans ist ebenso wie der wunderbare Durchzug durch das Schilfmeer in der Urkirche als Bild für die christliche Taufe verstanden worden (1 Kor 10,1-2).

gegeben ist, ist zu diesem biblischen Prätext die *Kommunikativität hoch* anzusetzen. Mit der Aussage, dass der Fromme nicht mit dem Sünder sterben soll (Zl. 14) wird auf eine in der alttestamentlichen Literatur immer wieder problematisierte Grundlage des Gottesglaubens hingewiesen, sodass auch in diesem allgemeinen Verweis die Kommunikativität relativ hoch ist; für Insider kann dabei auch der Kontext der Bezugsstellen in Kohelet und Ijob noch angesprochen sein. Die beiden anderen Bezüge fallen eher nur noch Bibelkennern auf, sodass für sie die Kommunikativität nicht allzu hoch ist. Allerdings ist ein Verständnis des Gedichtes ohne Einbezug dieser beiden Prätextkonstellationen nur eingeschränkt möglich, sodass das Gedicht sich wohl vorwiegend an einen solchen Adressatenkreis wendet, der auch bei niederer Kommunikation die Bezüge wahrzunehmen vermag.

5) Im Gedicht finden sich keine Hinweise darauf, warum diese biblischen Prätexte für die Aussage des Gedichtes eingesetzt werden. Auf der Textoberfläche ist demnach *kaum Autoreflexivität* feststellbar. Diese Leerstelle setzt allerdings beim Rezipienten einen Reflexionsprozess in Gang, den er leisten muss, um die Aussage des Gedichtes wahrzunehmen.

6) Der Gedichttext folgt in seinem Aufbau getreulich der Szenenfolge von Jon 1,4-16, zu diesem Prätext ist demnach die *Strukturalität sehr hoch*. Allerdings sind im Detail auch Unterschiede feststellbar, wie eine genauere Analyse zeigt, doch sind sie vor allem aus dem Willen zur Verdichtung des Erzählten bzw. einer anderen Aussagerichtung zu erklären (vgl. Anhang II). Implizite Strukturalität besteht auch zu der mit Mk 14,62 angesprochenen Szene. Denn der zitierte Ausspruch Jesu steht im Kontext seiner Verurteilung durch den Hohen Rat als ein des Todes Schuldigen und findet sich kurz vor der Schilderung seines Todes.

7) Während die drei kurzen Anspielungen bzw. Zitate auf biblische Prätexte mit *hoher Selektivität* in den Gedichttext eingearbeitet sind – wie die Textinterpretation zeigt – scheint in einer oberflächlichen Analyse der Bezug auf die biblische Jonagestalt vor allem wegen der Rettungsthematik für die Bedrängten aufgegriffen zu sein, also ohne Öffnung auf einen weiteren Horizont hin zu geschehen. Doch wenn in der Folge das Gedicht Jona mit Jesus identifiziert, ist zu erkennen, dass es nicht nur auf den schuldig gewordenen und zu Recht bestrafte Propheten verweisen will, sondern auf Jona als Präfiguration Christi, der wie Jesus nach drei Tagen in der Unterwelt wieder zum Leben erweckt wurde. Somit erfolgt auch der Bezug auf die Jonagestalt mit hoher Selektivität, wobei mitzubedenken ist, dass damit nicht nur auf den biblischen Jona, sondern den der christlichen Tradition verwiesen wird.⁷

⁷ Vgl. U. Steffen, Die Jona-Geschichte. Ihre Auslegung und Darstellung im Judentum, Christentum und Islam. Neukirchen 1994, bes. S. 57-117.

8) Da das Gedicht im Wesentlichen das biblische Wertsystem übernimmt, ist die *Dialogizität im Großen und Ganzen nicht hoch*. Trotzdem können die Differenzen zur biblischen Jonageschichte nicht übersehen werden, denn die Jonagestalt des Gedichtes ist nicht dieselbe wie die der biblischen Erzählung. Beide geben sich zwar vor Gott und den Menschen als Schuldige zu erkennen und erleiden dafür – um des Laufs der Gerechtigkeit willen – den Tod als gerechte Strafe; anders als der biblische Jona, der zwar nach drei Tagen wieder ins Leben zurückkehrt, aber nur um den verweigerten Auftrag doch noch ausführen zu können, stirbt der Jona des Gedichtes mit dem Blick auf das kommende Heil, das ihm das Zeichen der Taufe verspricht, durch die er Anteil an Tod und Auferstehung Jesu hat.

9) Die quantitative Analyse beobachtet, dass in 16 Zeilen des Gedichtes vier verschiedene biblische Prätexte eingebracht werden, einer davon als Zitat, und dass auch die eigenständigen Formulierungen diese biblischen Prätexte im Hintergrund haben. Somit sind *Häufigkeit und Streuung von Prätexten hoch*.

3. Zusammenfassung

D. Bonhoeffers Gedicht spricht von einem Jona, dessen Charakterisierung sich teilweise eng an die der biblischen Prophetengestalt anschließt (--> Strukturalität). Darüber, dass dies intendiert ist, wird der Rezipient zweifelsfrei informiert (-> Kommunikativität). Es fehlen aber weitere direkte Informationen dazu, warum dies getan wird (-> Autoreflexivität). Erst durch die Erschließung der hohen Selektivität, mit der weitere biblische Prätexte in den Gedichttext eingeführt werden, wird dem Rezipienten bewusst, dass es nicht um eine Beschreibung der biblischen Jonafigur geht, sondern um den Entwurf einer Gestalt, für die Jona nur den Typus bildet. Die Verwendung der neutestamentlichen Offenbarungsformel im Munde Jonas (Mk 14,62; --> Selektivität) lässt zuerst an eine Identifikation mit Jesus denken. Aber die breit entfaltete Schuldbeschreibung im Gebet der Bedrängten und das klare Schuldbekennnis widerraten diese Gleichsetzung. Nicht an Jesus selbst ist gedacht, sondern an die, die auf ihn getauft sind und aufgrund dieser Taufe nicht nur an seinem Tod Anteil nehmen, sondern auch an seiner Auferstehung. Die Schlusssatzung mit dem Hinweis auf die christliche Taufe rundet die Jonagestalt des Gedichtes ab: Das „Meer steht“, um denen, die mit Christus gestorben sind, den Weg in das Gelobte Land, ins Leben zu öffnen (Röm 6,1-4). Nicht darin besteht das Heil, dass der Fromme nicht mit dem Sünder sterben muss, sondern dass der sündige Mensch zwar wie der alttestamentliche Jona dafür mit dem Tod bestraft wird, aber mit dem neutestamentlichen Jona, d.h. Christus, Anteil an der Auferstehung erhalten wird.

Somit liegt die Funktion des intertextuellen Bezugs in einer neuen Kodierung des Folgetextes. Was wie eine Geschichte von der gerechten Bestrafung eines Schuldigen zur erfolgreichen Rettung einer gefährdeten Menge von Menschen beschrieben wird, erhält durch die biblischen Prätexte einen neuen Sinnhorizont. Der Jona des Gedichtes vermittelt durch seine Tat nicht nur Heil für bedrohte Menschen, sondern er kann durch seine Identifizierung mit dem biblischen Jona selber auf Rettung nach drei Tagen hoffen und durch seine Identifizierung mit dem neutestamentlichen „Jona“ zuversichtlich auf die Auferstehung von den Toten harren. In der Metapher vom stehenden Meer wird auch angedeutet, wodurch diese Anteilnahme am Schicksal Jesu möglich wird, nämlich durch die Taufe, die Teilhabe am Tod und an der Auferstehung Christi bedeutet (Röm 6,4) und als deren Präfiguration in der christlichen Tradition der Durchgang durch das Schilfmeer bzw. den Jordan gilt (1 Kor 10,1-2).

Es kann nicht übersehen werden, dass mit der differenzierenden Übernahme des biblischen Wertsystems in diesem Gedicht es dem Autor zwar gelingt, eine hoffnungsvolle Deutung des gewaltsamen Todes von Christen (und Christinnen) im Dienst der Gemeinschaft vorzunehmen. Schon von der Entstehungszeit des Gedichtes her ist es schwer vorstellbar, dass er dabei nicht auch sein schweres Schicksal mit eingeschlossen hat. Doch von dieser Hoffnung können nur jene zehren, die auf Christus hin getauft sind, während die übrigen Menschen von dieser Jonafigur nicht angesprochen werden.

B. Hilde Domin: Bitte an einen Delphin (1962)

In diesem Gedicht formuliert ein poetisches Ich im Horizont des Todes („die Küste von morgen“) die Bitte an einen „Delphin“, es „im Meer von Herzklopfen“ ... „an einen gütigen Strand“ zu tragen, während es in der Nacht das Kissen wie „einen sanften Delphin“ umarmt. Der Text lautet wie folgt:⁸

Bitte an einen Delphin für Christine Busta

Jede Nacht
mein Kissen umarmend wie einen sanften Delphin
schwimme ich weiter fort.

Sanfter Delphin
in diesem Meer von Herzklopfen,
trage mich,

⁸ Hilde Domin: Bitte an einen Delphin. In: Rückkehr der Schiffe. Frankfurt/M. ¹1982, S. 53. Erstveröffentlichung: H.D.: Rückkehr der Schiffe. Frankfurt/M. 1962, S. 53.

wenn es hell wird,
 an einen gütigen Strand.
 Fern der Küste von morgen.

1) Eine gewisse Systemreferenz zu den Textsorten der Bibel liegt in der Bitte vor, die in der zweiten und dritten Strophe an ein nichtmenschliches Wesen gerichtet wird und zwar zu Gebeten, wie sie z. B. in den Klagepsalmen vorkommen.

2) An ein Gebet erinnert auch die Überschrift, die aber rätselhaft ist. Die auffällige Formulierung erinnert an jene andere Geschichte, in der ein (Wal-)Fisch Rettung bringen konnte, an die Jonageschichte. Wenn hier metaphorisch von einem „sanften Delphin“ als einem ansprechbaren Wesen geredet wird, so scheinen aber gleich auch Unterschiede auf. Es ist nicht ein „großer Fisch“, ein Meeresungeheuer, im Blick, das Gott zum Verschlingen und wieder AusSpeien schickt (Jon 2,1.11), sondern ein kleiner, „handlicher“ Fisch, stark genug, dass er tragen kann, der aber doch Ruhe auszuströmen vermag „im Meer von Herzklopfen“. Wer wird hier angesprochen und was wird hier als Bitte ausgesprochen?

3) Das Thema des Prätextes, die Errettung des Menschen aus dem Abgrund des Todes auf sein Gebet hin, wird auch im Gedicht aufgenommen. Allerdings fehlt die Beschreibung einer konkreten Todesgefahr und der Bericht von einer Erhöhung der Bitte, sodass Referentialität zwar gegeben, aber nicht allzu hoch anzusetzen ist.

4) Kommunikativität: Auf der Rezipientenebene findet sich eine schwache Markierung der Intertextualität im Oxymoron der Titelaussage, die aufhorchen lässt: Wie sinnvoll ist eine Bitte an einen Delphin, wenn hierbei nicht an vorhandene Vorstellungskomplexe angeschlossen werden kann? In der abendländischen Kultur kann dabei die Jonageschichte vorausgesetzt werden, sodass mit hoher Kommunikativität – vor allem auf dem Bildungsstand der sechziger Jahre – gerechnet werden kann.

5) Es gibt keine Aussagen im Gedicht, die den intertextuellen Bezug direkt zur Sprache bringen und darin Autoreflexivität enthalten könnten. Spuren davon lassen sich dort feststellen, wo das Gedicht markant vom Prätext abweicht, wie z. B. in der Figur des „sanften Delphins“.

6) Strukturalität: Zum Ganzen der Jonageschichte ist der strukturelle Bezug des Gedichtes gering, zur Episode der Errettung durch einen (Wal-)Fisch eher hoch. Was den Raum betrifft, lässt sich dieselbe Bewegung vom Meer zum festen Land feststellen, allerdings mit der zusätzlichen Differenzierung zwi-

schen „Strand“ und „Küste“. Dem entspricht im Gedicht die Differenzierung auf der zeitlichen Ebene: Während im biblischen Jona zwischen drei Tagen und drei Nächten einerseits und der Zeit nach der Erhörung des Gebetes unterschieden wird, stehen sich hier einerseits „Jede Nacht“ (Zl. 1) und „wenn es hell wird“ (Zl. 7) und ein abschließendes „morgen“ (Zl. 9), wohl als Anspielung auf den „letzten“ Tag, gegenüber.

7) Mit dem Rückbezug auf die Jonageschichte rückt auch das ganze biblische Wertsystem in den Horizont. Darauf spielt neben der Metapher vom „sanften Delphin“ auch die vom „gütigen Strand“ an. Die Selektivität ist demnach eher hoch anzusetzen.

8) Das Gedicht übernimmt nicht und negiert nicht die religiösen Vorstellungen und Aussagen der anzitierten Jonaepisode. Das sprechende und handelnde Subjekt weiß, dass es sein Geschick einerseits selbst in die Hand nehmen muss und dass es andererseits auch einem Übergreifenden, einer Vorfindlichkeit ausgeliefert ist. Wenn es seine nicht selbst realisierbaren Wünsche in der Form einer Bitte an ein nichtmenschliches Wesen und in der Bildsprache eines konkreten biblischen Prätextes formuliert, wird dabei trotz der Unterschiede im Einzelnen nicht eine ideologische Spannung zum Prätext aufgebaut, sondern eher ein mögliches Einverständnis auf einer tieferen Ebene signalisiert.⁹

⁹ Eine eher geringe Dialogizität weist auch die Geschichte von Peter Greiner, Jona unterm Eukalyptusbaum, hörend die Stimme Gottes..., (in: *Wie Bombenleger-Charly leben ... Sozialverhalten. Geschichten und Szenen* [edition Suhrkamp 1356, N.F. 356] . Frankfurt/M 1986, S. 76-80) auf, die schon im Titel mit hoher Selektivität auf die Jonageschichte und damit auf einen biblischen Hintergrund verweist, obwohl der Inhalt aus dem Alltag eines DDR-Offiziersanwärter genommen ist. Denn die Erzählung will das penetrante und unausweichliche Stimmenhören seiner Hauptfigur, die ihr ihre ideologischen Vorträge plötzlich als absurd erscheinen lassen, mit der Situation des biblischen Propheten vergleichen, dessen Verkündigungs-kompetenz ebenfalls in Frage gestellt wurde und nun von Außen Zurechtweisung erfahren muss. „Was, du Trottel, du willst gegen mich ankommen? Du Null!“, höhnen die Stimmen, denen der Autor nicht widerspricht (S. 76, am Schluss der Geschichte). – Gering ist auch die Dialogizität im ‚Palaver‘ von Max Frisch, Jonas und sein Veteran (publiziert unter dem Titel „Schweiz ohne Armee“, uraufgeführt 1989 im Zürcher Schauspielhaus), in: *Spectaculum* 52. Sieben moderne Theaterstücke, Frankfurt/M. 1991, S. 27-66. Darin wird auf die Jonageschichte Bezug genommen, um den Auswanderungswillen des jungen Schweizers als Flucht vor der politischen Verantwortung zu deuten. – Eine etwas höhere Dialogizität kann in Katja Behrens bildhaften Erzählung „Jonas Achtund-siebzig“ (Jonas. Erzählungen [Pfaffenweiler Literatur 11], Pfaffenweiler 1981, S. 7-23) beobachtet werden. Darin wird dem rebellierenden und zornigen Jona, der das Wort „Sehnsucht“ aus der Welt ausrotten soll, viel Sympathie entgegengebracht, und deshalb endet die Geschichte auch in einem Aufruf zur Emanzipation von der nur mthsam neu etablierten Harmonie der „Welt“ mit einer „ab-gemagert(en), zerknirscht(en) und reumütig(en)“ Sehnsucht (20).

III. Werke mit hoher Dialogizität

A. Stefan Andres: *Der Mann im Fisch* (1963)

Eine etwas weniger hohe Systemreferenz als D. Bonhoeffers Gedicht *Jona* weist Stefan Andres' Spätwerk *Der Mann im Fisch* auf. Dies gilt nicht nur deshalb, weil bei diesem Autor aus der Lehrerzählung ein teils historischer, teils utopischer Roman wird, sondern auch deshalb, weil in ihm das biblische Weltbild zwar übernommen, aber auch grundsätzlich problematisiert wird.

Den Stoff für den Roman bildet nicht nur das biblische Buch Jona, sondern auch die Notiz im 2. Buch der Könige (Kap. 14,25) über „Jona, den Sohn des Amittai, den Propheten aus Gat-Hefer“, die der Autor mit dem Inhalt des Buches Jona verbindet. Daraus konstruiert er in rationalistischer Textauslegung eine Jonageschichte, die sich logischerweise bis zu dem Punkt auf dem Boden der „Realität“ bewegt, an dem Jona im Bauch des Fisches verschwindet, dann aber ins Utopische wechselt. Dies gibt dem Autor die Gelegenheit, einen zweiten „Jona“, der in der Gegenwart des Autors verschieden ist, auftreten und mit dem biblischen Jona debattieren zu lassen. Das Problem dieses „modernen“ Jona besteht darin, dass er sich zwar von Gott angesprochen, doch in der Rede von einem die Welt regierenden Gott keinen Sinn und keine Glaubwürdigkeit mehr finden kann. Der Roman endet damit, dass der biblische Prophet sich nochmals zu einer aktuellen Untergangspredigt aufmacht, da die beiden Gestalten sich darauf einigen, dass einzig am Erfolg dieser Predigt die Wahrheit der Jonageschichte und damit des biblischen Wertsystems verifiziert werden kann.

Eine kurze intertextuelle Analyse zeigt, dass die Referentialität nicht allzu hoch ist, da der Themenbereich des Romans viel weiter als der der Vorlage gespannt ist und aus dem ungehorsamen Propheten der Vorlage eher eine an Gott zweifelnde Gestalt geworden ist. Hoch sind dagegen Kommunikativität und Autoreflexivität, da das biblische Buch Jona ausdrücklich als Prätext genannt wird und die Angemessenheit des Vergleichs der modernen Gestalt mit der biblischen in Frage gestellt wird (256f). Weniger hoch ist die Strukturalität, da sich weite Teile des Romans im Prätext nicht finden, die wohl deshalb hinzugefügt sind, um den Handlungsablauf auch für moderne Menschen nachvollziehbar machen zu können. Die Selektivität kann deshalb als hoch eingestuft werden, da die erste Jonagestalt nicht sosehr um ihrer selbst als um des ganzen alttestamentlichen Vorstellungshintergrundes willen gewählt wird, so wie die zweite Jonagestalt Züge des neutestamentlichen „Jona“ trägt.

Hoch ist die Dialogizität in diesem Roman anzusetzen. So werden Spannungen im Prätext (das beziehungslose Nebeneinander der Erwähnung des Jonas in 2 Kön 14,25 zum Prophetenbuch) in einer für einen modernen Menschen mögli-

chen Lösung aufgelöst, so wird das Mirakulöse des Prätextes durch den Überstieg in die utopische Romanform nachvollziehbarer gemacht. Vor allem werden aber auch die ideologischen Schwierigkeiten des modernen Menschen mit den religiösen Vorstellungen des Prätextes, etwa im gewaltttätigen Gottesbild oder der Zweifel an einer sinnvollen göttlichen Weltregierung, ausführlich zur Sprache gebracht. Und der Roman endet nicht einfach mit einer ideologisch differenzierteren Weltvorstellung seiner Hauptakteure gegenüber der des biblischen Jona, sondern mit einer neuen Anrede Gottes („Da sprach Gott zu Jona“ lautet die Überschrift im letzten Kapitel des Romans), auf die hin sich Jona nochmals auf den Weg macht, um seine Botschaft in Ninive zu verkünden. Denn die Wahrheit der biblischen Jonageschichte, die hier in hoher Selektivität für das ganze biblische Wertsystem steht, kann nur dadurch verifiziert werden, dass diese Botschaft wieder erfolgreich ausgerichtet wird. In Differenz zum Prätext meint Erfolg hier aber nicht der gerade noch abgewendete Untergang Ninives, sondern, dass „der Gott, der Ninive verschont hatte, ... zwar in der Stadt keinen Tempel (besaß), aber ... in den Herzen der Bewohner (wohnte) und ... von hier aus unsichtbar über die Stadt (herrschte)“ (368).¹⁰

B. Peter Hacks: Jona (1989)

Im Gegensatz zu den beiden zuvor besprochenen Werken ist bei den meisten übrigen literarischen Bearbeitungen des Jonastoffes nur mehr eine geringe Systemreferenz feststellbar. In P. Hacks Stück *Jona* ist zwar eine nicht geringe Strukturalität zum Auftreten Jonas in Ninive gegeben, die in hoher Selektivität das Ziel verfolgt, die biblische Vorstellung vom allmächtigen Weltenlenker einzubringen. Doch im Zuge der dramatischen Handlung wird diese Vorstellung radikal destruiert, die religiösen Anschauungen werden parodiert und das Drama, das der Autor in einem weiteren intertextuellen Bezug mit „Trauerspiel“ überschreibt, endet mit der Feststellung: „Gott gegen die Welt, sehen Sie, das wird Gott immer verlieren“ (96).¹¹

¹⁰ Noch während des Krieges, ca. 1942-43, schrieb Gertrud Kolmar das Gedicht „Die Tiere von Ninive“ (Das lyrische Werk, Heidelberg 1955, S. 329-330), das sich in hoher Dialogizität auf die Verschonung Ninives bezieht, dabei eine gewichtige Akzentverschiebung vornimmt: Grund dafür ist nicht das göttliche Mitleid mit Mensch und Tier, sondern nur „um dieser willen / um dieser Tiere, reiner und unreiner, willen“ (329) hat Gott den verkündeten Untergang abgewendet. Aber Jona in seinem erstarrten prophetischen Selbstbewusstsein („Mantel“) vermag diese Botschaft aus dem Sturm nicht zu hören.

¹¹ Peter Hacks: *Jona. Trauerspiel in fünf Akten. Mit einem Essay „Jona, Beiwerk und Hintersinn“*. Berlin 1989. – Wenige Jahre später erschien mit Manfred Jendryschiks ‚Die Reise des Jona‘ (Roman. Halle 1995) eine weitere Bearbeitung des Jonastoffes. Der Text hält sich strukturell noch ausgiebiger an den biblischen Prätext und schildert auch ausführlich die Schwierigkeiten

IV. Schluss

Es spricht für das geistige Potential des kurzen Jonabuches, dass es auch im und nach dem Zweiten Weltkrieg deutschsprachige Literaten gab, die ihre Probleme im Rückgriff auf dieses biblische Werk behandelten. Dabei kommen die unterschiedlichsten Fragen zur Sprache, die von der Sinn- und Geschichtsdeutung bis zu aktuellen politischen Grundsatzfragen reichen. So findet D. Bonhoeffer in dem von der christlichen Tradition angereicherten Jonastoff die Möglichkeit einer Sinndeutung in seiner verzweifelten Lage, kann St. Andres im Anschluss an die Jonastory die neuzeitlichen Probleme des christlichen Glaubens besprechen und formuliert H. Domin – auf das Bild vom rettenden Fisch zurückgreifend – eine hoffende Bitte um sanfte Führung an die Mächte des Lebens, P. Greiner vergleicht den an seiner Botschaft zweifelnden DDR-Offizier mit dem zweifelnden Jona unter dem Eukalyptusbaum und M. Frisch den jungen auswanderungswilligen Schweizer mit dem vor seinem Auftrag fliehenden Propheten. Andere interessieren sich für Jonas ultimativen politischen Einsatz in Ninive, anhand dessen sie die Ohnmacht des Einzelnen gegenüber dem Giganten „Gesellschaft/Staat“ und die prinzipielle Amoral dieses Gebildes demonstrieren (M. Jendryschik, P. Hacks). Und schließlich kann die Jonageschichte bzw. die (Wal-)Fisch-Episode dazu eingesetzt werden, die Vorstellung von einem allmächtigen Weltenlenker ad absurdum zu führen (G. Eich) oder die widerständige Jonagestalt für Emanzipation sprechen zu lassen (K. Behrens). Sorgfältige intertextuelle Analysen, wie sie hier nur ansatzweise und hauptsächlich auf den einen biblischen Prätext beschränkt durchgeführt wurden, können die Texte zu differenzierteren Einsichten erschließen. Das Wahrnehmen der Prätexte und der Art und Absicht, mit denen sie verwendet werden, klärt den Blick auf das Besondere, Eigene der Folgetexte, seien sie im Einklang oder in Antithese zum Prätext formuliert.

des Propheten mit dem ihn beauftragenden „Jachweh“. Das biblische Wertsystem bleibt im Horizont und wird ausführlich diskutiert auf dem drohenden Hintergrund des Primats der Gesellschaft vor dem Individuum. Das Werk endet nicht mit dem Zorn Jonas und dessen göttlicher Belehrung, von der man nicht weiß, ob Jona sie akzeptiert hat, sondern mit der totalen Verlassenheit des inzwischen zu den höchsten Staatsämtern aufgestiegenen Jona, dem unmissverständlich die Instrumente für seine Selbsttötung überreicht worden sind. Nicht das Leben unter den Flügeln einer leitenden und beherrschenden höheren Macht, sondern im Räderwerk einer nur auf sich selber konzentrierten Gesellschaft wird hier in hoher Dialogizität als menschliches Grundproblem dargestellt. – Ebenfalls eine hohe Dialogizität liegt in Günter Eichs Erzählung „Jonas“ (1968) vor. Anhand einer Parodie auf die Beauftragung des (Wal-)Fisches zum Verschlängen von Jona weist der Text die Vorstellung der Weltenlenkung durch eine höhere Macht zurück und beschreibt die menschliche Existenz als ein Ausgeliefertsein an ein undurchsichtiges Schicksal von der Zeit seiner Unmündigkeit über die Zeit der Bewusstwerdung seiner Zufälligkeit bis zu dem Punkt hin, wo seine „Beauftragung“ lautet, verschlungen zu werden.

Anhang I:

Übersicht über die Kriterien zur intertextuellen Analyse nach Broich/Pfister:

<i>Analyse der strukturellen Referentialität</i>	Bezüge zu bestimmten Diskurstypen (religiöser, philosophischer, wissenschaftlicher, politischer) bzw. eine historisch-spezifische Ausformung solcher Diskurstypen mit ihren bestimmten Sinnsystemen	
<i>Analyse der Einzeltextbezüge nach qualitativen Kriterien</i>	Skalierung zwischen folgenden Gegensatzpaaren	
<i>Referenzialität</i>	Prätexst wird einfach verwendet	Prätexst wird thematisiert
<i>Kommunikativität</i>	Prätexst wird vom Autor unbewusst eingebracht	Vom Autor bewusst und unter der Voraussetzung, dass ihn der R. kennt aufgenommen und markiert
<i>Autoreflexivität</i>	Autor reflektiert intertextuelle Bezüge anfanghaft	Autor thematisiert die Intertextualität
<i>Strukturalität</i>	Prätexst punktuell und beiläufig zitiert	Prätexst wird zur strukturellen Folie (Parodie, Übersetzung etc.)
<i>Selektivität</i>	Pauschale Anspielung	prägnantes Element des Prätexst wird als Bezugsfolie gewählt (pars pro toto)
<i>Dialogizität</i>	Prätexst wird nachgeahmt, kopiert, transponiert	Text steht in semantischer und ideologischer Spannung zum Prätexst
nach quantitativen Kriterien	Skalierung nach Streuung und Häufigkeit der Bezüge auf einen bestimmten Prätexst	
<i>Funktion der intertextuellen Bezüge</i>	<ol style="list-style-type: none"> 1) Neue Kodierung des Prätexstes durch den neuen Text (z. B. Drehbuch zu Roman) 2) Folgetext erhält Zusatzkodierung durch Prätexst (Übernahme, oder Erweiterung der Sinnkonstitution, Kontrast zur Sinnkonstitution) 3) Neue Kodierung auf einer Metaebene zu den beiden Texten (z. B. Kommentierung der beiden Texte). 4) Neue Sinnkonstitution bzw. Dekonstruktion des Prätexstes auf Metaebene 	

Anhang II: Der Strukturvergleich der beiden Texte ergibt folgendes Bild:

Vers	Jonageschichte	Gedicht	Zeile
4	JHWH schickt Sturm	---	
5a	Angst der Seeleute	Angst einer unbestimmten Menge	1-4
5b	Gebet der Seeleute zu je ihrem Gott	Gemeinsames Gebet der Geängstigten an die „guten“, „erzürnten“ Götter um Hilfe	5-6a
5c	Überbordwerfen der Ladung	---	
5d	Schlaf Jonas	---	
6	Aufforderung des Kapitäns, Jona solle zu seinem Gott um Hilfe beten	---	
7a	Loswerfen zum Auffinden des Schuldigen	durch Bekanntgeben des Schuldigen	6b-7
-	---	Beschreibung der Schuld des Sünders	8-10
-	---	Abschließende Charakterisierung des Gebets als „flehen“	11a
7b	Los deckt Jona als Schuldigen auf	Jona gibt sich zu erkennen	11b
8	Befragung des Jonas durch die Seeleute	---	
9	Jona gibt sich Hebräer und JHWH-Verehrer zu erkennen	---	
10a	Seeleute erfahren von Jonas Verfehlung	Jonas Sündenbekenntnis	12
10b-11	Vorwurfsvolle Anfrage an Jona	---	
12	Jona willigt ein, sich zur Strafe töten zu lassen	Jona fordert die Ängstlichen auf, ihn zur gerechten Strafe zu töten	13
	---	Begründung der Aufforderung	13
13	Zögern der Seeleute, Verstärkung des Sturms	Zögern der Angesprochenen	14a
14	Gebet der Seeleute an JHWH	---	
15a	Seeleute werfen Jona ins Meer	Verstoßen des Schuldigen	14b-15a
15b	Beruhigen des Meeres	Stehen des Meeres	15b
16	Opfer der Seeleute für JHWH	---	

Das Plus im Jonabuch ist auf Grund der breiter erzählenden Textsorte und der je eigenen Aussage bedingt. Das Plus des Gedichtes ist von dessen Intention bedingt, die Größe der Schuld und der Gerechtigkeit der Bestrafung auszusagen.

ÜBER DIE WIEDERENTDECKUNG CHRISTLICHER PROBLEMZUSAMMENHÄNGE IN DER DEUTSCHSPRACHIGEN LITERATUR SEIT 1980

Walter Falk (Marburg)

I.

Um Arbeitsbedingungen der Epochenforschung besonders günstig nutzen zu können, ist ein Analyseverfahren entwickelt worden, das erlaubt, aus den Texten diejenigen Bestandteile herauszusieben, die aus der Individualität des Autors oder aus anderen nicht-epochalen Kräften hervorgegangen sind, und so direkt das zu erfassen, was für eine Epoche konstitutiv ist.¹ Derartige auf den epochalen Sinn bezogene Literaturanalysen führen zu Ergebnissen, die auch zur Erhellung der Glaubensgeschichte beitragen können. Es darf angenommen werden, dass die bei Dichtern feststellbaren epochalen Tendenzen sich allgemein im Glaubensleben auswirkten, zumindest bei jenen Menschen, die am Kulturprozess aktiv teilnahmen. Das gilt z. B. für die Beobachtung, dass in der deutschen Literatur die mit dem christlichen Glauben zusammenhängenden Probleme seit der Aufklärung an Bedeutung erheblich eingebüßt haben und dass sie nach einem Intervall in der Spätromantik im Laufe des 19. Jahrhunderts aus der künstlerisch anspruchsvollen Dichtung fast verschwunden sind.

Oder es gilt für die Wahrnehmung eines eigenartigen Vorgangs in der Zeit um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert. Damals wurden Vorstellungen aus der christlichen Tradition in der deutschen Literatur erstaunlich häufig wiederaufgegriffen, dabei aber nicht selten in ihrer Bedeutung umgekehrt. Ein Beispiel dafür bietet Rainer Maria Rilke, für dessen Weltansicht es bezeichnend ist, dass er im Jahre 1912 in einem Brief erklärte, er sei gegenwärtig von einer „beinahe rabiaten Antichristlichkeit“, und zur selben Zeit Gedichte über Christus verfasste. Seine Christusgedichte enthielten die Aufforderung, sich vom Christusbild der Bibel abzuwenden und sich einem selbsterfundnen zuzuwenden, das eigent-

¹ Dieses Verfahren ist die Komponentenanalyse; vgl. Falk, Walter: Handbuch der Komponentenanalyse. Erschließen von Sinn in Text und Epoche. Tausenstein / Mikulášovice. 2. A. 1996. Den umfassendsten Beweis dafür bietet der Umstand, dass die an Dichtungen der Jahrzehnte um 1770 beobachteten epochalen Strukturmuster in Produkten aus zahlreichen andersartigen Lebensbereichen wie verschiedenen Wissenschaften, in der Verfassungsgeschichte, in den Leibesübungen, im Tanz und im iberischen Stierkampf wiedererkannt werden konnten; vgl. Falk, Walter: Vom Strukturalismus zum Potentialismus. Ein Versuch zur Geschichts- und Literaturtheorie. Freiburg i. Br. 1976.

lich einen Antichristus darstellte.²

In den Jahren um den Ersten Weltkrieg ist dann bei einer Reihe von Dichtern, vor allem bei Georg Trakl, ein plötzliches Wiederaufbrechen von Problemen zu konstatieren, die mit der christlichen Tradition eng verbunden sind.³ Man darf annehmen, dass eine gleichartige Beunruhigung damals auch in Teilen der Bevölkerung erlebt wurde.

Danach bildete sich seit den zwanziger Jahren eine spezifisch christliche Literatur. Die in ihr behandelten Probleme gingen allerdings nicht aus der allgemeinen epochalen Sinnerfahrung, sondern aus einer christlichen Weltanschauung hervor und traten dadurch in Konkurrenz zu anderen Literaturen, die humanistischen Problemen, völkischen, marxistischen, existenzialistischen den Vorzug gaben.

In den fünfziger Jahren schien sich in dieser Hinsicht eine Veränderung anzubahnen. Probleme, die in der christlichen Tradition grundlegende Bedeutung haben, wurden auf einmal auch von solchen Dichtern thematisiert, die sich entweder überhaupt nicht oder aber doch nicht mit Entschiedenheit als Christen darstellten. Als Beispiel dafür kann der 1957 erschienene Roman *Homo faber* von Max Frisch dienen. Die Hauptfigur, der Ingenieur Walter Faber, meint alle wichtigen Bestandteile des Lebens berechnen und seinem Planen unterwerfen zu können. Doch dann muss er sehen, wie seine Planungen durch eine ganze Serie von unerwarteten Vorgängen zerrissen werden. Als Folge davon wird eine alte Schuld, die er längst vergessen hat, wieder lebendig und stellt seine gesamte bisherige Lebensführung in Frage. Faber ist kein Christ, aber aufgrund seiner Schulderfahrung könnte er auf einmal gut begreifen, was die christliche Tradition meint, wenn sie dem Menschen eine von der Sünde mitbestimmte Grundverfassung zuspricht.⁴

Die durch dieses Beispiel repräsentierte Tendenz ist dann in den sechziger Jahren unvermittelt abgebrochen. Gleichzeitig kam die ideologisch geprägte christliche Literatur zum Versiegen. Eine analoge Entchristlichung hat sich auch in den allgemeinen gesellschaftlichen Verhältnissen zugetragen.

² Vgl. Falk, Walter: Rilkes spanische Reise. In: Spanische Forschungen der Görresgesellschaft, 1. Reihe, 14. Band 1959, S. 210-214. Wiederabgedruckt in Falk, Walter: Die Entdeckung der potentialgeschichtlichen Ordnung. Kleine Schriften 1956-1981. I. Teil (= Beiträge zur Neuen Epochenforschung Bd. 5). Frankfurt a. M. 1985; ders.: Der kollektive Traum vom Krieg. Epochale Strukturen der deutschen Literatur zwischen „Naturalismus“ und „Expressionismus“. Heidelberg 1977, S. 180ff.

³ Vgl. Falk, Walter: Leid und Verwandlung. Rilke, Kafka, Trakl und der Epochenstil des Impressionismus und Expressionismus. Salzburg 1961.

⁴ Vgl. Falk, Walter: Epochale Hintergründe der antiautoritären Bewegung. Ein Beitrag zur literaturwissenschaftlichen Diagnose der Sozialgeschichte (=Beiträge zur Neuen Epochenforschung Bd. 2). Frankfurt a. M. 1983, S. 69-73.

Seit den beginnenden achtziger Jahren ist nun aber in der Dichtung etwas wie eine Revision von Entscheidungen der sechziger Jahre zu beobachten. Allerdings ist es keineswegs zu einer Erneuerung der Tendenz gekommen, eine christliche Weltanschauung literarisch zu illustrieren. Wohl aber ist gerade auch bei Dichtern, die dem christlichen Glauben fern standen, die Bereitschaft wiedergekehrt, sich auf Probleme einzulassen, die auch in der christlichen Tradition von Bedeutung sind. Es ist zu erwarten, dass diese Tendenz sich auch im allgemeinen gesellschaftlichen Leben auswirkt, wenn auch vielleicht mit einer gewissen Verzögerung.

Im Folgenden möchte ich anhand von Dichtungen zuerst zeigen, wie diese neue Situation entstanden ist. Dann werde ich deren anfangs vorherrschenden düsteren Züge beschreiben und hierauf eine seit wenigen Jahren deutlich erkennbar werdende Aufhellung.

2.

Max Frischs letztes dichterische Werk ist die 1982 erschienene Erzählung *Blau-bart*. Sie berichtet von dem Züricher Arzt Dr. Schaad, der angeklagt worden war, eine seiner früheren Frauen ermordet zu haben, aber freigesprochen wurde und in seine Wohnung heimkehren konnte. Seine gegenwärtige Ehefrau ist gerade mit einem Filmteam in Afrika unterwegs und so befindet er sich in einem Haus, das leer ist. Er fühlt sich gedrängt, sich mit seinem bisherigen Leben auseinander zu setzen. Zwar hat er tatsächlich keinen Mord begangen, aber schuldig fühlt er sich gleichwohl: Nicht weniger als sieben Ehen sind ihm zerbrochen, und das lag nicht nur an den Ehefrauen, sondern entscheidend auch an ihm selbst. Er hält es in seinem leeren Haus nicht lange aus. Aber auch das Umherstreunen hilft ihm nicht. Schließlich setzt er sich in sein Auto und fährt es gegen einen Baum.⁵

Gegen Ende seines Lebens hat Frisch das Problem der Schuld wieder aufgenommen. Allerdings deutet er es nun anders als einst in *Homo faber*. Damals hat er gezeigt, dass eine Schuld, die vergessen wird, doch existent bleibt und weiterzuwirken vermag. Jetzt stellt er einen Menschen dar, der wieder und wieder, bei jedem Scheitern einer seiner sieben Ehen, sich als schuldig hätte erkennen können, aber dies offenbar einfach solange nicht wollte, bis es schließlich mit seiner Verhaftung und dem Prozess gegen ihn zur Katastrophe kommt. Erst jetzt wird er zum Geständnis vor sich selbst bereit. Aber inzwischen ist die Schuld ins Übermenschliche gewachsen und so vermag er in seinem Ich keine Kraft zu

⁵ Vgl. Falk, Walter: Die Ordnung in der Geschichte. Stuttgart 1985, S. 320f.

entdecken, die ihr gewachsen wäre.

Frisch stellt die Akkumulierung der Schuld bis ins Übermenschliche an einem einzelnen Mann dar. Falls das Schuldigwerden epochal relevant ist, müsste es sich jedoch auch auf kollektive Weise zugetragen haben. In der Dichtung ist es mit solchen Zügen tatsächlich dargestellt worden.

Im Jahre 1983 veröffentlichte Christa Wolf die Erzählung *Kassandra*. Ihre Handlung setzt nach dem Ende des Trojanischen Krieges ein, als Kassandra, die Tochter des Troerkönigs Priamos, als Kriegsgefangene nach Mykenae gebracht wird. Allerdings besteht der bei weitem größte Teil der Erzählung aus Überlegungen Kassandras, in denen sie sich klar zu machen sucht, wie es zum Untergang Troias gekommen ist.

In ihrer Jugend breitet sich nach der Thronbesteigung ihres Vaters in Troia die Vorstellung aus, dass unter seiner Herrschaft ein neues goldenes Zeitalter heraufgeführt werde. Die Frage, ob dem nicht ein auf Troias Mauern vielleicht noch liegender Fluch einer alten Schuld entgegenstehe, wird verdrängt. Dagegen empfindet man die Nachricht, Paris, einer der Söhne des Königs, habe mit Helena die schönste Frau Griechenlands nach Troia gebracht, als Zeichen einer Vorwegnahme des von allen erträumten künftigen schöneren Lebens. Der Krieg, der dann wegen Helena ausbricht, wird allerdings um ein Phantom geführt; denn Helena ist, wie Kassandra inzwischen erfahren hatte, dem Paris unterwegs wieder weggenommen worden und also nie nach Troia gelangt.

Die Wirkungen des Krieges sind entsetzlich. Troias Bewohner verlieren zu einem Teil das Leben oder die Gesundheit, und zum anderen Teil, da sie sich immer mehr jenem bestialischen Griechenhelden angleichen, den Kassandra in Gedanken nur noch als „Achill das Vieh“ bezeichnet, ihre moralische Integrität. Troia wird nicht allein durch ein feindliches Heer, sondern auch, und sogar vor allem, durch seine eigene Schuld zerstört. Kassandra hat das seit langem dunkel geahnt. Aber erst nachdem die Katastrophe sich vollendet hat, wird es ihr völlig klar.

Bei der Ankunft in Mykenae begegnet sie der Königin Klytaimnestra. Diese ist bereits entschlossen, an ihrem Mann Agamemnon, der die gemeinsame Tochter Iphigenie seinen Kriegsplänen geopfert hat, Rache zu üben. Kassandra hat an dem fürchterlichen Blick Klytaimnestras erkannt, dass auch sie selbst bald umgebracht werden wird. Die Augen der Königin sind zu etwas wie einem Konzentrat all des Bösen geworden, das durch das Wollen der Trojaner, ein neues goldenes Zeitalter heraufzuführen, nach und nach frei gesetzt worden ist.⁶

Dieses kollektive Wollen war ebenso schuldhaft wie das individuelle von Frischs Dr. Schaad. Kassandra entdeckt eine Möglichkeit, dem Bösen zwar

⁶ Vgl. Falk, Walter wie Anm. 5, S. 420-461.

nicht physisch, wohl aber moralisch entgegenzuwirken. Sie ergreift sie, indem sie sich, während sie auf den Henker wartet, in ihrem Inneren bedingungslos zur Wahrheit bekennt.

Als Christa Wolf das Wollen der Trojaner deutete, dachte sie sicherlich an Entwicklungen in ihrem Staat, der DDR. Aber die Erzählung fand sehr viele Leser auch im Westen und diese brachten ihre Handlung vermutlich mit Vorgängen in einen Zusammenhang, die sie jenseits der DDR miterlebten. Um was es bei ihnen letztlich ging, wurde damals aber kaum jemand ganz bewusst. Aus der Erzählung von Christa Wolf wird es ebenso wenig völlig deutlich wie aus der zuvor angeführten von Max Frisch. Jedoch bot der damals noch wenig bekannte Autor Patrick Süskind mit seinem Roman *Das Parfum* von 1985 eine Deutung desselben Vorgangs an, von der mir scheint, dass sie ein Höchstmaß an Klarheit erreicht. Dieser Roman hatte übrigens einen einzigartigen Publikumerfolg. Er wurde in über dreißig Sprachen übersetzt und erreichte eine Gesamtauflage von mehr als acht Millionen Exemplaren.

Seine Handlung spielt um die Mitte des 18. Jahrhunderts in Frankreich. In ihrem Zentrum steht ein Mann namens Grenouille, der durch die Begabung ausgezeichnet ist, Gerüche auf die differenzierteste Weise wahrnehmen zu können. Er stellt sein ganzes Leben in den Dienst dieses Talents. Zunächst erlernt er in Paris das Handwerk eines Parfümeurs. Als dieses kein Geheimnis mehr für ihn hat, zieht er sich in die Einsamkeit einer Gebirgshöhle zurück und lebt da jahrelang, indem er sich in seiner Phantasie Duftsymphonien vorspielt, immer wieder neu erfundene. Schließlich kehrt er unter die Menschen zurück. Er lernt nun auch, wie man Düfte außer von Pflanzen, auch von Lebewesen abnehmen kann, und entwickelt schließlich ein Verfahren, das erlaubt, sogar menschlichen Körpern Duft zu entziehen. Dadurch gelingt es ihm, ein Parfum zu schaffen, das er selbst als das allerherrlichste empfindet und das andere Menschen geradezu verzaubert.

Über diese Geschichte werde ich alsbald noch Weiteres anmerken. Schon jetzt meine ich feststellen zu können, dass Süskind in Grenouille einen Menschen darstellt, für den das Maß aller Dinge der Wille zur Selbstverwirklichung ist. Dieser Wille dürfte auch Frischs Dr. Schaad und jene von Christa Wolfs Trojanern, die ein neues goldenes Zeitalter herbeiwünschen, geleitet haben. Vermutlich stellt er die geheime Gemeinsamkeit der meisten in den sechziger und siebziger Jahren verfassten Dichtungen dar. Wenn dem tatsächlich so ist, so wird verständlich, warum die mit dem christlichen Glauben eng verbundenen Probleme damals aus der deutschen Dichtung verschwanden: Gilt die Selbstverwirklichung als das eigentliche Lebensziel, so verliert der Bezug sowohl auf Gott als auch auf die Mitmenschen alle wesentliche Bedeutung.

Süskind gab diesem Willen allerdings noch eine zusätzliche Deutung, die in den sechziger und siebziger Jahren noch nicht auffiel. Von jenem Grenouille, der in seiner Phantasie Duftsymphonien komponierte, zeigte er, dass es ihm nicht allein um die Befriedigung eines ästhetischen Bedürfnisses ging, sondern auch, und sogar vor allem, darum, sich als der Gott der von ihm geschaffenen imaginären Duftwelt fühlen zu können. Auf eigenartige, auf negative Weise erlangt so für die Handlung der Name „Gott“ doch Bedeutung.

Dieser Vorgang setzt sich fort mit der Herstellung des erwähnten Wunderparfums. Als Quellen des Duftes eignen sich am besten die Körper junger Mädchen. Das Verfahren der Duftentnahme lässt sich aber nur dann durchführen, wenn die Körper völlig still gelegt, das heißt getötet werden. Grenouille ermordet um seines Parfums willen fünfzehn Mädchen. Bald entdeckt, wird er zum Tode verurteilt. Aber als man ihn zur Hinrichtung führt, hüllt er sich in eine Duftwolke. Damit will er sich selbst beweisen, dass er nicht nur in der Phantasie, sondern auch in der Wirklichkeit zu einem Gott geworden ist. Tatsächlich wird die Menschenmenge, die eigentlich seine Hinrichtung sehen will, durch den Duft derart betört, dass sie seine Freilassung erzwingt. Später kommt Grenouille allerdings gerade durch sein Parfum zu Tode. Eine andere Menschenmenge versetzt er durch den mörderischen Duft geradezu in Raserei, und sie bewirkt, dass man sich auf ihn stürzt und buchstäblich in Stücke reißt.

Patrick Süskind vertrat in *Das Parfum* mit dichterischen Mitteln die These, dass der Wille zur Selbstverwirklichung dann, wenn er absolut gesetzt wird, die Menschenwelt durchbricht und vordringt bis in einen Bereich des Negativ-Göttlichen, also des Teuflischen. Damit entwickelte er eine hoch bedeutsame Diagnose der Gegenwart. Nicht genug damit, stellte er diese auch noch in einen historischen Zusammenhang. Es kam nicht von ungefähr, dass er die Handlung gerade in jener Zeit ansiedelte, in der, wie erwähnt, die Behandlung christlicher Themen in der Dichtung selten zu werden begann, in der Aufklärung. Er wollte zu verstehen geben, dass in der Gegenwart sich vollende, was in der Aufklärung begonnen hatte. In einem brieflichen Kommentar schrieb er:

In der Tat war wohl eine meiner Intentionen, zu zeigen, daß die Zuwendung zur Schattenseite der Aufklärung der Sündenfall des modernen Menschen ist. Wohlgermerkt nicht die Aufklärung schlechthin (...), sondern jene Schattenseite meine ich, die die Aufklärung von Anfang an begleitet hat, die hybride Seite, personifiziert (...) von gewissen Philosophen, Politikern, Künstlern, religiös Verzückten usw., welche die Vernunft nun auf den Thron des höchsten Wesens setzt und den Menschen zum Schöpfer der Welt proklamiert. (...) „Man mag“ diesen modernen Menschentypus als einen „bezeichnen“, der die außerhalb seiner selbst existierende Wirklichkeit als nicht zu respektierende ansieht und dadurch zum Mörder wird. Ich würde es ein wenig altmodi-

scher sagen: Wer sich selbst zum Gott macht, wird zum Mörder, wer den Menschen zum Schöpfer der Welt erhebt, wird notwendigerweise zum Massenmörder.⁷

In der Aufklärung hatte also nach Süskinds Auffassung die Tendenz geschichtlich zu wirken begonnen, die er an seinem Grenouille aufzeigt. Nun beschrieb er die Tendenz zur Selbstverwirklichung allerdings nicht allein als mörderisch, sondern auch als selbstzerstörerisch. Da er seine Geschichte auch als Gleichnis der eigenen Gegenwart meint, unterstellt er, dass die Grenouilletendenz bis heute wirksam sei. Während Grenouille sich selbst zerstört, vermag sich die von ihm repräsentierte Tendenz offenbar zu erneuern. Aber es erscheint bedeutsam, dass Süskind die Möglichkeit zur Erneuerung nicht eigens darstellt, sondern die Selbstzerstörung als definitiv erscheinen lässt. Vermutlich will er dadurch dem Empfinden Ausdruck geben, dass in der Gegenwart nicht allein der Träger der Tendenz, sondern auch sie selbst untergehe.

Zugunsten dieser Möglichkeit spricht der Umstand, dass auch in anderen Dichtungen der Gegenwart wie *Blaubart* oder *Kassandra* am Willen zur Selbstverwirklichung die Tendenz zur Selbstzerstörung sichtbar ist. In den genannten beiden Dichtungen nimmt dieser Aspekt sogar noch deutlichere Züge an; denn der Wille zur Selbstverwirklichung ist in ihnen nur in den Vorgeschichten maßgeblich, während in den Hauptgeschichten mit der übermenschlichen Schuld und dem dämonischen Rachewillen eine Kraft des Bösen zu wirken beginnt, in deren Angesicht der Wille zur Selbstverwirklichung illusorisch wird.

Patrick Süskind hat in *Das Parfum* eine Handlung dargestellt, die nur den beiden Vorgeschichten entspricht. Aber kurze Zeit später, im Jahr 1987, veröffentlicht er mit der Erzählung *Die Taube* eine Dichtung, in welcher er eine strukturell mit den Hauptgeschichten übereinstimmende Handlung gewissermaßen nachliefert. Diese spielt wieder in Frankreich, in Paris, allerdings im Jahre 1984. Die Hauptgestalt Jonathan Noël ist fünfzig Jahre alt. Die meiste Zeit seines Lebens hat Jonathan in Paris, da aber in großer Einsamkeit verbracht. Kindheitserlebnisse haben in ihm eine tiefe Furcht vor den Menschen entstehen lassen. Er wohnt in einem Mietshaus in einem kleinen Zimmer, das für ihn etwas wie eine zweite Haut geworden ist, und verdient seinen Lebensunterhalt als Wachmann in einem Industriebetrieb.

Eines Tages gewahrt er auf dem Gang vor seinem Zimmer eine Taube. Sie glotzt ihn an mit großem roten Auge. Jonathan empfindet das als überaus schrecklich. Er verfällt in furchtbare Angst. In Panik läuft er zur Concierge, mit der er nie ein Wort gewechselt hat, und beklagt sich: Der Gang sei völlig verdeckt, von einer Taube. Bei der Arbeit unterlaufen ihm dann Fehler wie noch nie. Am Abend wagt er sich nicht in sein Zimmer zurück und mietet sich darum

⁷ Brief an den Verf.

in einem billigen Hotel ein. In der Nacht zieht sich ein Gewitter zusammen. Schließlich dröhnt ein gewaltiger Donnerschlag. Jonathan meint in seiner Angst, das sei nun das Ende, das Ende der Welt. Als dann Stille eintritt, steigt eine zweite Befürchtung in ihm auf, die er als noch schrecklicher empfindet: Alle Menschen seien tot und einzig er selbst sei noch übrig. Jetzt sieht er klar, dass er ohne Mitmenschen gar nicht würde weiterexistieren können. Schließlich beruhigt er sich. Er kehrt zu seinem Mietshaus zurück. Bei der Concierge duftet Kaffee. Der Gang vor seinem Zimmer ist gesäubert. Menschliches ist spürbar und mit ihm keimt Hoffnung auf.

In dieser Erzählung hat das grässliche Auge der Taube dieselbe Funktion wie in *Kassandra* der Blick der Rächerin Klytaimnestra und in *Blaubart* die Gegenwart der Lebensschuld. Durch das Taubenaugen, und danach durch den Donnerschlag, wird eine Gewalt spürbar, die alles Menschliche zu zerstören droht.

3.

Seit 1980 sind zwar noch manche Dichtungen erschienen, die, wie der Roman *Das Parfum*, die in den sechziger und siebziger Jahren bestimmend gewesene Tendenz zur Selbstverwirklichung fortführten, aber maßgeblich wurden nach und nach solche, die dem Typus der Hauptgeschichten in *Blaubart* und *Kassandra* oder auch der *Taube* entsprachen. In ihnen erschien regelmäßig eine Zerstörungsgewalt übermenschlicher Art, begleitet von Bildern, die anzeigten, dass die Geborgenheit in einem irdischen Haus zerbrochen ist – wie für Dr. Schaad, dem die eigene Wohnung fremd wird, oder für *Kassandra*, die den Untergang der Heimat Troia erleben muss, oder für Jonathan, der sich von der zweiten Haut seines Mietzimmers nicht mehr geschützt fühlen kann.⁸ Auf knappste Weise hat Botho Strauß diese Situation 1985 in einem Gedicht formuliert: „Wo wohnen? Es gibt nur Zimmer ohne das Haus. / Schiere Stube auf offenem Feld.“⁹ Von der Macht, die das Haus zerstört, wird bisweilen, wie von Frisch in *Blaubart*, dargetan, dass sie aus der persönlichen Lebensführung aufsteigt, so z. B. durch Siegfried Lenz in *Der Verlust*, 1981, durch Martin Walser in *Das Schwanenhaus*, 1981, oder durch Christoph Hein in einer Erzählung, die in der DDR den Titel *Der fremde Freund* bekam, im Westen aber – weil dieser Titel hier schon belegt war – mit *Drachenblut* betitelt wurde.

⁸ Vgl. Falk, Walter wie Anm. 5, S. 318ff.

⁹ Strauß, Botho: Diese Erinnerung an einen, der nur einen Tag zu Gast war. Gedicht. München/Wien 1985, S. 13.

Wiederholt aber wird auch, wie in Wolfs *Kassandra*, entscheidende Bedeutung einem gesellschaftlichen Prozess zugeschrieben. So stellt Peter Handke in *Über die Dörfer* eine Zerstörtheit alles Heimatlichen durch den in der Gesellschaft mächtig gewordenen Materialismus dar. Manchmal nimmt die Zerstörungsgewalt eine solche Wucht an, dass jeder Widerstand als illusorisch erscheint. Ein herausragendes Beispiel dafür bietet Christoph Ransmayrs Roman *Die letzte Welt*, 1988, in dem gezeigt wird, wie in der römischen Kultur eine Macht der Zerstörung aufbricht, der niemand zu widerstehen vermag.¹⁰

Es ist wohl das Gefühl, dass der jetzt erfahrenen Vernichtungsgewalt letztlich überhaupt nichts Menschliches gewachsen sei, was frühzeitig dazu führt, dass zu ihrer Beschreibung das Bild des Teufels aus der religiösen Tradition aufgegriffen wird. Dazu entschließen sich Tankred Dorst in seinem Bühnenwerk *Merlin oder das wüste Land*, 1981, Adolf Muschg in der Erzählung *Das Glockenspiel*, 1982, sogar der Marxist Stefan Heym in dem Roman *Ahasver*, 1981. Bedeutsamerweise werden genau zur selben Zeit Teufelsdichtungen auch außerhalb des deutschen Sprachraums entworfen, so durch Václav Havel in Prag¹¹ und durch Naguib Mahfouz – den späteren Empfänger des Nobelpreises – in Kairo. Es ist in jenen Jahren alles andere eher als selbstverständlich, dass dabei der Teufel als eine existente geistige Macht – und also nicht etwa als ein Produkt der Einbildung – dargestellt wird. In einer 1983 veröffentlichten Schrift suchte ich diesen Sachverhalt aufzuweisen und überdies auch, dass er einem epochalen Zusammenhang angehöre.¹² Um sicher zu gehen, fragte ich Heym, Dorst und Muschg brieflich, ob ich sie recht verstanden habe. Alle drei bejahten dies. Muschg schrieb darüber hinaus zu der Analyse seines *Glockenspiels*:

Auch wenn ich selbst weiß, daß es diese Geschichte ‚in sich hat‘ – sie war schon bei ihrer Entstehung (...) ein inkalkulables Produkt, und ist es für mich selbst geblieben –, so wußte ich doch nicht, bis ich Sie las, welche Hunde da begraben liegen, und habe desto mehr Ursache, der zwar dunklen, aber auch heftigen Zuversicht zu vertrauen, die mich beim Schreiben geleitet hat. (...) So stimmig Ihre Analyse sein mag, recht den Atem verschlagen haben Sie mir mit der epochalen, um nicht zu sagen apokalyptischen Implikation: so ernst hat, glaube ich, lange kein Germanist die Literatur mehr genommen, und ich glaube (und fürchte), er hat recht damit.¹³

¹⁰ Vgl. Bernsmeier, Helmut: Keinem bleibt seine Gestalt – Ransmayrs *Letzte Welt*. In: Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte. Bd. 85, 1991, S. 168-181.

¹¹ Vgl. hierzu Falk, Walter: Václav Havels Briefe aus dem Gefängnis. Wo der Mensch zu Hause ist – ein Dialog. Tausenstein 1994, S. 207ff.

¹² Falk, Walter: Des Teufels Wiederkehr. Alarmierende Zeichen der Zeit in der neuesten Dichtung. Stuttgart/Bonn 1983. Wiederabgedruckt in Falk, Walter wie Anm. 5, S. 38-105.

¹³ Brief an den Verf.

Im Bereich der Literatur hat sich seither erwiesen, dass die damalige epochale Deutung in der Tat berechtigt war. Zwar verzichteten die Dichter in der Folge meist darauf, den Namen „Teufel“ zu benutzen (auch diejenigen, die sich einmal dazu entschlossen hatten). Aber wie die Verfasser der anderen bereits angeführten Dichtungen stellten sie regelmäßig dar, dass im Bereich einer zerbrochenen Heimatlichkeit eine übermenschliche Zerstörungsmacht die Herrschaft übernommen hat. Diese kann man durchaus als „das Teuflische“ bezeichnen. Es ist anzunehmen, dass eine diesen Bildern entsprechende Erfahrung unterdessen auch in breiten Schichten der Gesellschaft wirksam ist, obschon weitgehend unbewusst.

Wenn man auf die Genese dieses Vorgangs noch nicht aufmerksam geworden ist, so muss er höchst erstaunlich erscheinen. Anfang der siebziger Jahre hat eine Umfrage unter deutschen Theologen ergeben, dass ein beträchtlicher Teil von ihnen den Teufel für ein Phantasieprodukt hielt.¹⁴ Der katholische Theologe Herbert Haag hat sogar den Nachweis zu erbringen versucht, dass der Teufel innerhalb des christlichen Glaubens keinen wesentlichen Bestandteil ausmache, weswegen es für Christen durchaus möglich – und aus bestimmten Gründen sogar geboten – sei, vom Teufel endlich Abschied zu nehmen.¹⁵ Die Dichter, die jetzt in ihren Werken Teuflisches sichtbar werden ließen, nahmen zu dieser theologischen These gar nicht Stellung. Die meisten von ihnen dürften an ihr nicht allzu sehr interessiert gewesen sein, da der christliche Glaube für sie nicht maßgeblich war. Falls der Bezug auf das Teuflische in unserer Epoche tatsächlich entscheidende Bedeutung erlangt hat, so also sicher nicht, weil eine christliche Ideologie sich in der Gesellschaft durchgesetzt hätte (was anzunehmen, ja auch sonst keinerlei Anlass besteht).

4.

Dem unideologischen Ursprung der Bilder vom Teuflischen entspricht es, dass die von den Dichtern dargestellten Antworten auf deren Hervortreten ganz von der jeweiligen persönlichen Erfahrung bestimmt wurden. Nicht selten äußerte sich die Antwort in einer Panik von der Art, wie Frisch sie an seinem Dr. Schaad sichtbar gemacht hat, so z. B. auch in den drei genannten Teufelsdichtungen. Aber Panik gehört immer einem ersten Erschrecken zu, und so mussten die Dichter, sofern sie weiterlebten, nach einer anderen Art Antwort suchen. Bisweilen deuteten sie die Kraft vom Typus *Das Parfum*, die das Hervortreten

¹⁴ Vgl. Haag, Herbert: Teufelsglaube. Tübingen 1980.

¹⁵ Vgl. Haag, Herbert: Abschied vom Teufel. Einsiedeln 1969.

des Teuflischen veranlasst hat, als eine spezifisch männliche, ähnlich derjenigen, die Christa Wolfs *Kassandra* meinte, wenn sie von „Achill dem Vieh“ sprach. Dann lag die Annahme nahe, am ehesten seien weibliche Kräfte zum Leisten von Widerstand geeignet. Beispiele dafür bieten neben der *Kassandra*-Dichtung selbst die Bühnenstücke *Kalldewey Farce*, 1981, von Botho Strauß und *Über die Dörfer*, 1981, von Peter Handke sowie die Romane *Der Verlust*, 1981, von Siegfried Lenz und *Das Schwanenhaus*, 1981, von Martin Walser.

Jedoch blieb auch diese Art von Antwort auf die erste Zeit der neuen epochalen Erfahrung beschränkt. In den folgenden Jahren wurde sie wiederholt widerrufen. Mehrfach wurde nun dargestellt, dass auch Frauen dem Bösen verfallen können, und sie sogar auf besonders abgründige Weise. Beispielhaft dafür sind der Roman *Ohne einander*, 1993, von Martin Walser und das Bühnenstück *Die Fremdenführerin*, 1986, von Botho Strauß.

In dem späteren Stück *Das Gleichgewicht* von 1993 hat Strauß das Verhältnis sogar umgekehrt. Es handelt von einem Wissenschaftler namens Christoph Groth und einer jungen Frau namens Lilly, mit der er in zweiter Ehe verheiratet ist. Die beiden haben beschlossen, ihre Ehe auf die Probe zu stellen, und so ist er für ein Jahr zu Studienzwecken nach Ostasien gereist. Statt Forschungen zu betreiben, hat er dort aber Meditationsformen des Zen erlernt, die erlauben, ein völliges inneres Gleichgewicht zu erreichen, was sich dadurch äußern kann, dass beim Bogenschießen der Pfeil nicht mehr durch eine partikuläre und letztlich zufällige Absicht gelenkt wird, sondern durch die Tiefe der Gesamtperson. Für Lilly hat sich die Abwesenheit ihres Ehemanns schlimm ausgewirkt. Es trieb sie, mit einem Freund von früher, dem Bandleader einer „seraphisch-satanischen“ Musikergruppe, wieder Kontakt aufzunehmen. Ihr Ehemann wird nach seiner Rückkehr auf diesen Umstand hingewiesen, aber er will nichts davon wissen. Jenseits seines Bewusstseins wird er allerdings dadurch aufs tiefste gegen seine Frau aufgebracht, so tief sogar, dass er beinahe zu ihrem Mörder wird. Einmal kommt sie in seine Nähe, als er gerade mit einer Bogenübung beschäftigt ist. Der Pfeil sucht seine Frau und verletzt sie schwer.

Lillys Verhalten wird für Christoph zum Anlass, das in seinem Innern lauernde, aber bis dahin eingekerkerte Böse freizusetzen. Als er Zeit gefunden hat, darüber nachzudenken, sagt er:

Zu wissen, es im tiefsten zu beherzigen, daß unser eigenes Haus wie auch das Haus der Welt von Gewalten abhängt, die wir nur geringstenteils beherrschen können und größtenteils erdulden müssen. Niemals der Hybris von der menschlichen Selbstbestimmung verfallen – und dennoch tätig, verantwortlich, kraftvoll seinen Auftrag erfüllen, als sei die Erde ganz allein in unsere Hand gegeben (...) Die Pfeilspitze durchschlug haarbreit vor der Wirbelsäule ihren Rücken. (...) Ich weiß, daß es kein Zufall war. Ich schoß

nicht aus Versehen – ich schoß aus einer dunklen, ungeheuren Absicht. In welcher? Sie zu töten? Ich habe mich in den letzten Wochen oft gefragt: was war in mir, das nicht zu mir gehört und doch in diesem einzigen verhängnisvollen Augenblick alle Macht besaß in meinem Inneren?¹⁶

Christoph hat auf das Böse, das durch seine Frau sichtbar wurde, zuerst mit dem Versuch geantwortet, es zu verdrängen, dann aber dadurch, dass er dem Bösen sein eigenes Innere öffnete. Bei ihm ist das nur einen Augenblick lang geschehen. Es ist jedoch auch möglich, dass das Böse auf diese Weise dauerhaft Macht über einen Menschen erlangt. Das zeigt 1993 Christoph Hein in seinem Roman *Das Napoleonspiel*.

Der Text dieser Dichtung besteht hauptsächlich aus einem langen Brief, den ein Untersuchungsgefangener namens Wörle seinem Anwalt schreibt, um diesem zu erklären, dass er keinen Mord begangen, sondern eine „unerlässliche Tötung“ vorgenommen habe.

Wörles Leben wird entscheidend durch den Umstand bestimmt, dass seine Eltern ihm nicht viel bedeuten. Er fühlt sich nie an sie gebunden und so gibt es für ihn auch kein wirkliches Zuhause. Aus der DDR, wo er aufgewachsen ist, wechselt er nach Westdeutschland. Hier wird er Jurist und als solcher arbeitet er derart erfolgreich, dass nicht allzu viel Zeit vergeht, bis er es zum Millionär gebracht hat. Aber gerade der Erfolg macht ihm die Juristerei langweilig. Er fasst seinen Beruf als Gelegenheit zu Spielen auf, in denen er seine eigene Überlegenheit beweisen kann, und der Schwierigkeitsgrad von Rechtsangelegenheiten reicht ihm nicht mehr aus. Er entscheidet sich, in Berlin die Aufgabe eines politischen Beraters zu übernehmen. Nach einiger Zeit verliert jedoch auch diese Tätigkeit ihren Reiz für ihn. Was er braucht, ist ein Spiel von höchstem Risiko und mit völlig ungewissem Ausgang. So war es, wie er meint, einst einem anderen Spieler, einem ganz großen, ergangen: Napoleon. Für ihn seien alle seine Unternehmungen Spiele gewesen. Weil er alle leicht gewonnen hat, sei er schließlich auf den Gedanken gekommen, einen Feldzug nach Moskau zu unternehmen. Bei diesem Spiel ist das Gewinnen fast unmöglich gewesen, und eben das war sein Reiz. Wörle muss nun ein ähnliches Spiel wagen. Natürlich bietet sich ihm eine Möglichkeit dazu nur in vergleichsweise winzigen Dimensionen, aber auch in ihnen kann man alles aufs Spiel setzen. Wörle sucht sich in der Berliner U-Bahn einen Mann aus, der ihm von allen Fahrgästen als der unscheinbarste und gleichgültigste erscheint, und ihn tötet er. Wie nicht anders zu erwarten, wird Wörle verhaftet und des Mordes angeklagt. Aber sein Anwalt sollte seinen Freispruch erwirken durch das Argument, die Tötung sei unerlässlich gewesen. Im Unterschied zu Napoleon gewinnt Wörle auch das letzte Spiel.

¹⁶ Strauß, Botho: *Das Gleichgewicht. Stück in drei Akten*. München 1993, S. 67-68.

Dieser Roman beschreibt eine Welt, in welcher das Böse nahezu allumfassend geworden ist. Eine gleichartige hat Botho Strauß in dem Schauspiel *Ithaka* von 1996 sichtbar gemacht. Darin hat er die homerische Episode von der Heimkehr des Odysseus nach zehnjähriger Irrfahrt in Szene gesetzt. Wie bei Homer ist die Gattin Penelope von Freiern umlagert. Indem Odysseus, der zunächst unerkannt bleibt, ansehen muss, wie zügellos die jungen Leute sich an seinem alten Hof aufführen, kann ihm Strauß das fundamentale Erlebnis unserer Gegenwart von der Zerstörtheit der Heimat zuteil werden lassen. Wie bei Homer, so unternimmt es Odysseus nun auch bei Strauß, seine Frau und seinen Hof von den Eindringlingen zu befreien. Dabei geht er jetzt wie einst brutal vor, indem er die Freier rücksichtslos umbringt. Aber in der Darstellung von Strauß steigert er sich dabei in einen wahren Bluttausch. Es wird spürbar, dass er bald nicht mehr als Befreier, sondern als Mörder tätig ist und dabei über das Menschenmögliche hinausgeht. Was ihn dazu befähigt, ist die Göttin Athene. Diese war bei Homer ein ihn immerzu geleitender Schutzgeist. Bei Strauß ist sie zu einem bösen Dämon geworden.

Das Drama um Odysseus ist als ein Aufruf von Strauß zur Rückkehr zu den abendländischen Quellen gedeutet worden. In seinem Drama *Die Fremdenführerin* von 1986 hat er aber bereits dargestellt, wie ein deutscher Studienrat aus der Langeweile des modernen Alltags nach Griechenland flieht, um dort aus der alten Kulturquelle neuen Lebensmut zu schöpfen, tatsächlich einem antiken Gott, nämlich Pan, begegnet, von ihm jedoch zugrunde gerichtet wird. Das Drama *Ithaka* zeigt, dass von den griechischen Göttern, und speziell von der ob ihrer Weisheit gerühmten Athene, Wirkungen ausgehen, die sich von teuflischen nicht unterscheiden. Der Friede, den am Ende des Stücks Zeus verkündet, ist als Grotteske gemeint. Strauß deutet die im Zeichen des Humanismus vollzogene Rehabilitierung der antiken Götter als verhängnisvolle Verirrung und stellte sich an die Seite jener frühen Christen, die sich weigerten, diesen Göttern zu opfern. Maßgeblich scheinen für ihn Erfahrungen von der Würde der Person und deren Heiligung durch Christus geworden zu sein. 1997 schreibt er: „Unwahrscheinlicher als Jesus Christus ist nichts. Einen tieferen Glauben als den christlichen kann auch heute kein Mensch erlangen.“¹⁷

Die Erfahrung des Christlichen veranlasst Strauß als Dichter vor allem dazu, dass er Demaskierungen des Bösen vornimmt. Im Jahr 1997 notierte er auch: „So viel Vorgeschmack auf die Hölle. / So wenig Nachgeschmack vom Paradies.“¹⁸

Als Tankred Dorst am Beginn der achtziger Jahre das Wagnis eingeht, den

¹⁷ Strauß, Botho: Die Fehler des Kopisten. München 1997, S. 136.

¹⁸ Strauß, Botho wie Anm. 16, S. 107.

Teufel als eine existente Zerstörungsmacht darzustellen, nimmt er die mittelalterliche Legende auf, wonach der Teufel mit einer Menschenfrau einen Sohn gezeugt habe, den Zauberer Merlin. Durch ihn gelangt der Teufel zur Herrschaft über die Menschen. Im Untertitel nennt Dorst sein Bühnenwerk *Das wüste Land*. Dieser Ausdruck, den er wohl von T.S. Eliot übernahm, soll das Reich bezeichnen, in dem der Teufel die Herrschaft übernommen hat. In der Sicht der Dichter hat es sich im Verlauf der achtziger und neunziger Jahre immer weiter ausgebreitet. Eine besonders intensive Beschreibung des wüsten Landes bot Christoph Ransmayr 1995 in dem Roman *Morbus Kitahara*. Aber inzwischen hat sich bereits zu zeigen begonnen, dass die Wüste durchquerbar ist.

5.

Im Jahre 1987 wird zugleich an drei Bühnen, in Dresden, Zürich und Essen, ein neues Stück von Christoph Hein, betitelt *Passage*, uraufgeführt. Die meisten seiner Personen sind deutsche Juden, denen es während des Zweiten Weltkriegs gelungen ist, sich in einem südfranzösischen Dorf nahe der spanischen Grenze zu verbergen. Sie hoffen, nach Spanien ausreisen zu können, aber die Grenze ist zur Zeit geschlossen. Die Handlung lässt die Qual eines Wartens spürbar werden, das im völlig Unsicheren hängt.

Für die Wartenden ist es von größter Wichtigkeit, verborgen zu bleiben; denn zwar befinden sie sich in dem nicht von deutschen Truppen besetzten Teil Frankreichs, aber wenn ihre Anwesenheit bekannt würde, so könnten die französischen Behörden dem dann sicheren Druck von deutscher Seite kaum widerstehen. So sind die Flüchtlinge entsetzt, als eines Tages einige alte Männer eintreffen, die aus Polen kommen und überdeutlich als Juden zu erkennen sind: sie tragen lange Kaftane, schwarze Hüte und Schläfenlocken. Unglaublicherweise haben sie eine Reise durch ganz Deutschland und Frankreich hinter sich. Nun wollen sie weiter nach Spanien. Von den Wartenden halten fast alle sie für verrückt. Aber die Flüchtlinge vertrauen auf Gott, machen sich auf den Weg und überqueren die Grenze tatsächlich.

Wenn man darauf aufmerksam geworden ist, dass in der deutschen Dichtung seit 1980 das Böse und Teuflische zentrale Bedeutung erlangt hat und dass von den möglichen Gegenkräften spezifisch menschlicher Art keine sich als tragfähig erwies, so kommt die Beobachtung einer neuen Bezugnahme auf Gott wie Hein sie in *Passage* sichtbar gemacht hat, nicht überraschend. Aber es scheint kein Zufall, dass Hein das Gottvertrauen nicht den Hauptfiguren seines Stückes zuschreibt, sondern einer Menschengruppe, die von diesen (von einer Ausnahme abgesehen) von außen und mit Verständnislosigkeit betrachtet wird. Gott ist

nämlich bisher nicht in ähnlicher Weise Thema geworden wie der Teufel und das Teuflische.

Allerdings haben verschiedene Gegenwartsautoren den Mangel eines Bezugs auf Gott beklagt. Vielleicht am nachdrücklichsten hat sich dazu Botho Strauß geäußert, als er 1985 in einem großen Gedicht die geistige Situation der gegenwärtigen Menschen zu beschreiben sucht. Er gibt dem Gedicht den Titel *Diese Erinnerung an einen, der nur einen Tag zu Gast war* und zitiert zur Erklärung – in einer Anmerkung – aus der „Weisheit Salomos“ den folgenden Satz: „Denn die Hoffnung der Gottlosen ist wie Staub, vom Winde zerstreut, und wie feiner Schnee, vom Sturm getrieben, und wie Rauch, vom Winde verweht, und wie man einen vergisst, der nur einen Tag lang Gast gewesen ist.“ Strauß will zu verstehen geben, dass sich der moderne Mensch durch seine Gottlosigkeit zur Hoffnungslosigkeit verurteilt habe. Seinerseits hätte Strauß dem Verschweigen Gottes wohl gerne ein Ende gesetzt, doch findet er keine Worte dafür. Er schreibt: „Kam aber Gott näher dem Menschen nicht als im Geräusch / des Aleph, im stimmlosen Tosen vor seinem ‚Ich‘ ... / So reicht auf Erden nichts höher zu ihm als unser / sprachloses ‚Oh‘ ...“¹⁹

Auch bei anderen Dichtern bleibt Gott verschwiegen. Das bedeutet jedoch nicht, dass die von Strauß beklagte Bezugslosigkeit in allen Fällen fortbestanden hätte. Paul Konrad Kurz veröffentlicht 1991 ein Lyrikbuch mit dem Titel *Ein großes Flügeldach*. Darin handelt er von geistigen Kräften, die auf Menschen ähnlich einwirken wie z. B. in dem Drama *Ithaka* auf Odysseus die Göttin Athene. Aber hier sind die Kräfte Boten von Gott, es sind Engel. Der Erfahrung vom Einwirken böser Kräfte auf den Menschen stellt Kurz also die weitere entgegen, dass auch gute in seiner Seele wirksam werden können.

Siegfried Lenz berichtet 1987 in der Erzählung *Das serbische Mädchen* (veröffentlicht in dem gleichnamigen Sammelband) von einem jungen Menschen, der eine auf natürliche Weise kaum erklärbare Hilfe erfährt. Eine junge Serbin hat einen gleichaltrigen Deutschen, der in Jugoslawien seinen Urlaub verbrachte, kennen gelernt und ist von ihm eingeladen worden, ihn in Hamburg zu besuchen. Sie hat die Einladung ernst genommen und ist nach Hamburg gereist. Da stellt sie dann fest, dass sie keineswegs erwartet worden ist. Sie muss die Rückreise antreten, hat aber ihr Geld bereits verbraucht. Auf die erstaunlichste Weise werden ihr dann Hilfeleistungen zuteil, die ihr nach und nach erlauben, bis an die Grenze Jugoslawiens zurückzukehren. Schließlich kann sie auch noch die Grenze überqueren. Dann wird sie zwar verhaftet, aber das bedeutet wenig angesichts der fortgesetzten Begleitung, die sie hat erfahren dürfen. Die Erzählung legt nahe, an eine Hilfe Gottes (mit Hein) oder an ein Geleit durch Engel (mit

¹⁹ Strauß, Botho wie Anm. 9, S. 19.

Kurz) zu denken. Lenz selbst äußerte sich hierzu nicht.

Sicher wäre er mit eigenen festen Denkgewohnheiten in Konflikt geraten, wenn er ausdrücklich auf eine höhere Macht verwiesen hätte. So hat er bei der Darstellung des Einbruchs einer nicht beherrschbaren Zerstörungskraft (in dem Roman *Der Verlust*) einen natürlichen Vorgang, einen Schlaganfall, gewählt. Seiner weltanschaulichen Position entsprach es, wenn er nun als Ziel der wundersamen Reise des serbischen Mädchens in ganz naturalistischer Weise das heimatische Jugoslawien bezeichnet. Hätte er sich, wie andere Autoren seit den beginnenden achtziger Jahren, davon überzeugt gehabt, dass im normalen menschlichen Leben außer den naturwissenschaftlich fassbaren Kräften auch solche wirksam werden, die von einer urbösen, einer teuflischen Macht ausgehen, so hätte er sich mit einem solchen Ziel natürlich nicht zufrieden geben können. Insofern wird er der durch die neue epochale Sinnerfahrung gestellten Aufgabe nicht ausreichend gerecht.

Welche Art von Ziel ist aber vorstellbar, wenn die Präsenz des Bösen ernst genommen wurde? Das lässt sich einem Bühnenstück von Tankred Dorst aus dem Jahre 1994 entnehmen. Der Ort der Handlung ist ein Hotelneubau, von dem nur erst das Penthaus und der Keller fertiggestellt sind. Im Keller haben sich eigenartige Leute eingenistet. Einer von ihnen wird als „Voss, der Schnüffler“ bezeichnet. Man erfährt von ihm, dass er sich für alles interessiert, dabei aber vor jeder ernsten Beziehung zurückscheut. Ein anderer wird „Otto, der falsche Doktor“ genannt. Auf ihn übt alles sehr Persönliche eine große Anziehungskraft aus, aber er will davon immer Besitz ergreifen. Ein dritter heißt „Meteor, der Sohn des Gerichtspräsidenten“. Er ist hochintelligent und hat sich früh die Ansicht gebildet, dass alles mehrdeutig sei, weswegen das Fällen von Urteilen, wie es sein Vater von Berufs wegen praktiziert, ebenso abgelehnt werden müsse wie jedes Eingreifen in die Handlungen anderer, auch wenn man diese selbst für verwerflich hält. Die drei Männer sollen offenbar jeweils eine ursprünglich gute menschliche Tendenz im Zustand der Pervertiertheit repräsentieren. Schließlich hält sich noch eine junge Frau namens Dagmar in dem Neubau auf, allerdings nicht in dessen Keller, den sie des Schmutzes wegen unerträglich findet, sondern oben im Penthaus.

Bei diesen Leuten trifft nun eine andere junge Frau namens Rose ein, begleitet von Hänschen, einem schwachsinnigen Jugendlichen. Von Rose erfährt man, dass sie „gestorben“ und „über einen Bach gesprungen“ sei, also dass sich in ihrem Leben eine tiefe Veränderung zugetragen habe. Jetzt befindet sie sich auf einer Reise. Sie lädt andere Leute ein, mitzukommen, aber bisher hat sich nur Hänschen ihr angeschlossen. Das Ziel der Reise ist – das Neue Jerusalem. Den Mut zu diesem Unternehmen verdankt Rose einer Kostbarkeit, ihrer roten Basenmütze. Von ihr geht Glaube aus.

Dieser befähigt Rose bei der Begegnung mit den Bewohnern des Kellers zu einem eigenartigen Verhalten. Obwohl sie alle eine Tendenz zur Perversion vertreten, vermag Rose an jedem immer wieder etwas zu entdecken, was schön ist. Als solches passt es zur Fülle der Schönheit, die sich im heiligen Jerusalem zeigen wird. Rose singt inmitten des Bösen einen fortwährenden Lobgesang auf das Schöne.

Einmal wird sie darin unterbrochen. Dagmar, die aus dem Penthaus heruntergekommen ist, lästert über Rose, vor allem wegen ihrer roten Mütze. Rose verliert die Fassung und schlägt auf Dagmar ein. Darüber vergisst sie Hänschen, ihren Schützling. Der falsche Doktor nimmt ihn mit sich. Da er seine Augen überaus anziehend findet, operiert er sie ihm heraus.

Obwohl Rose ihr eigenes schlimmes Versagen erleiden muss und Hänschen den Verlust seiner Augen, ziehen die zwei Freunde weiter. Der Text des Stückes endet mit folgender Regieanweisung:

Die beiden kauern im Dunkeln, während draußen, um sie herum, das Laufen und Rufen und Autotütenschlagen und Motorengeräusch allmählich nachläßt. Es wird ganz still. Und wickelt nicht Rose jetzt die fleckige Binde von Hänschens Gesicht? Ja, wir sehen jetzt, daß Hänschens Augen unversehrt sind, strahlend und schön, wie durch ein Wunder, als hätten sie das Jerusalem schon wahrgenommen und im unerläßlichen Anschauen würde sich die verheißene Stadt in ihnen spiegeln.²⁰

Dorst hat die alte christliche Vorstellung wiederaufgenommen, dass das menschliche Leben eine Pilgerreise zum Neuen Jerusalem sei. Für jeden einzelnen Menschen endet sie mit seinem Tod. Für die Menschheit aber kann sie solange nicht enden, als noch Böses wirksam ist. Dennoch kann ein Mensch wie Rose das Neue Jerusalem schon erleben, während er zu ihm nur erst auf dem Weg ist. Sein Wesen erscheint schon jetzt in allem wahrhaft Schönen.

Wenn das Neue Jerusalem als Ziel sowohl des individuellen Lebens als auch der Geschichte der Menschheit gilt, dann wird der Pilger zum Grundbild des Menschen. Dieses Bild aber scheint in den neunziger Jahren zum maßgeblichen zu werden. So liegt es auch dem Roman *Der rote Ritter* zugrunde, den Adolf Muschg 1993 nach zehnjähriger Arbeit herausgab. Mit ihm verleiht er der alten Geschichte von Parzival eine neue Deutung. Wie einst bei Wolfram von Eschenbach erlangt auch bei Muschg die Erfahrung der Schuld für Parzival eine grundlegende Bedeutung. Aber anders als bei Wolfram begründet dieser bei Muschg am Ende keine Vorform eines neuen Paradieses; dessen Grundlage bei Wolfram, der Gral, löst sich bei Muschg einfach auf. Diese Veränderung wendet sich gewiss gegen den modernen Fortschrittsaberglauben, der ja allen Ernstes

²⁰ Dorst, Tankred: Nach Jerusalem. Frankfurt a. M./Leipzig 1994, S. 80.

unterstellt hat, der menschlichen Schaffenskraft werde es eines Tages gelingen, die Erde in ein Paradies umzuwandeln. Dementsprechend distanziert sich Muschg auch nachdrücklich von der Vorstellung, was Parzival erreicht, sei einzig oder auch nur hauptsächlich Produkt seiner eigenen Kraft. Gegen Ende des Romans lässt er ihn sagen:

Ich habe gemeint, ich stelle Zusammenhänge her – die Wahrheit ist, daß ich nur entdeckt habe, daß es sie ohnehin gab. An dieser Entdeckung mag wohl etwas Menschliches sein. Ich denke (...), Gott versucht sein Spiel mit uns. Er will wissen, ob wir als Mitspieler in Frage kommen, und diese Neugier Gottes ist der Stoff, aus dem unsere Erfahrungen sich machen; was für ein Glück, daß sie sich offenbar nicht machen wollen ohne uns. Wir scheinen gefragt zu sein. Wir müssen Figuren Seines Spiels sein, und werden *gefragt*, welchen Zug wir für den stärksten halten in unserer Stellung auf dem Brett. (...) Wir dürfen Gottes Mitspieler sein, als ob es auf uns ankäme. In diesem Anschein steckt das ganze Wunder unseres Lebens.²¹

Eine ähnliche Konzeption entwickelte Peter Handke in dem Roman *Mein Jahr in der Niemandsbucht* von 1994. Er trägt, wie alle erzählerischen Dichtungen Handkes, stark ausgeprägte autobiographische Züge. Darum ist es fast unvermeidlich, dass man beim Nachdenken über ihn sich die Stationen auf dem bisherigen Weg des Autors in Erinnerung bringt. Eine erste wichtige bestand in der Negation der gesamten kulturellen Tradition, vollzogen z. B. in *Publikumsbeschimpfung* von 1967. Die nächste bildete sich durch die Einsicht, dass eine Anerkennung bestehender Wirklichkeit doch notwendig werden könne, vor allem wenn diese sich in einem Menschen wie der eigenen Mutter zeigt (*Wunschloses Unglück*, 1972). Die damit eingeschlagene Wegrichtung führte schließlich zu dem dringenden Bedürfnis, in die alte Heimat zurückzukehren und in ihr wieder sesshaft zu werden (*Langsame Heimkehr*, 1979). Dann aber vollzog sich ein Umbruch mit der – etwa gleichzeitig ja auch von anderen Dichtern erlangten – Erkenntnis, dass die Heimat geistig zerstört ist (*Über die Dörfer*, 1981). Handkes Konsequenzen daraus gingen bis in die private Lebensführung. Er kehrte der Heimat, in die er gereist war, wieder den Rücken und begab sich erneut auf Reisen. Schließlich ließ er sich in einem Vorort von Paris dauerhaft nieder. Dieselbe Ansiedlung hat nun auch die Hauptfigur des 1994 erschienenen Romans Gregor Keuschnig vollzogen.

Dieser bezeichnet seinen Wohnort als „Niemandsbucht“, weil sich in ihm Leute angesiedelt haben, die alle in ihrer ursprünglichen Heimat nicht mehr leben können und durch die Vereinzelung zu einem Niemand geworden sind.

²¹ Muschg, Adolf: *Der rote Ritter. Eine Geschichte von Parzival*. Frankfurt a. M. 1993, S. 983-984.

Keuschnig wird sich bewusst, dass einige im früheren Leben für ihn sehr wichtig gewordene Menschen ähnlich vereinzelt sind wie er selbst. Jeder von ihnen ist unterwegs. Keuschnig empfindet es als Aufgabe, den Aufenthalt in der Niemandsbucht zu nutzen, um jeden ein Stück weit geistig zu begleiten. So schreibt er über jeden eine Erzählung, die deutlich machen soll, wessen Geistes Kind er ist und welcher Weg ihm bestimmt ist. Die sieben Menschen, für die er auf diese Weise in der Niemandsbucht ein Jahr lang lebt, nennt er seine „Freunde“.

An dieser Stelle scheint es mir zweckmäßig nachzutragen, dass Botho Strauß in seinem großen Gedicht von 1985, in dem er sich auf die Fundamente des Menschseins besinnt, einen Hymnus auf die Freundschaft anstimmt. Außerdem möchte ich daran erinnern, dass das Verhältnis von Rose und Hänschen in *Nach Jerusalem* kaum anders als durch das Wort „Freundschaft“ beschrieben werden kann. Anscheinend hat die Freundschaft als Gemeinschaft von Vereinzelten in unserer Periode eine besondere Bedeutung erlangt.

Einer der sieben Freunde, deren Lebensweise Keuschnig mitzuvollziehen versucht, ist der Pfarrer seiner Heimatgemeinde. Keuschnig vermöchte ihn kaum zu verstehen, wenn ihm der christliche Glaube nicht auch selbst vertraut und teuer wäre. Tatsächlich nimmt er regelmäßig an Gottesdiensten teil. Dabei bevorzugt er Messen im orthodoxen Ritus, weil eine slawische Sprache, das Slowenische, die Sprache seiner Kindheit war. Jetzt hat die Kirche die Bedeutung einer Pilgerherberge, die Ruhe und Kräftigung bietet.

Und der Meßverlauf machte mich geduldig. Überdies war er, auch wenn ich für eine gute Stunde nur still hinten mit dastand, eine Körperübung so erquickend, wie ich das von gleich welcher Gymnastik sonst nicht sagen könnte. Mitsamt meinen Beschwerden entfernte ich mich dann kerngesund und erdverhaftet. Und vor allem sah Gregor Keuschnig das, was er für sich allein tat, gegründet und gelichtet, wenigstens für eine kurze Strecke seines Heimwegs zum Weitertun. Und nur zu bald drängte es ihn schon, sich dort in der Kirche wieder den Frieden holenzugehen.²²

Aufgrund seiner eigenen Erfahrung erscheint es Keuschnig hoch bedeutsam, dass Paulus den Glauben der Christen als ein bergendes Haus gedeutet hat.

„Und am stärksten von allen Lesungen ist mir jener Satz an die Leute von Ephesos im Gedächtnis geblieben, ungefähr, sie seien nun, als Gefolge des Gekreuzigten, keine Passanten mehr, sondern hätten ein Haus.“²³

Eine verwandte Sicht stellt 1996 Martin Walser dar, allerdings auf eine völlig andere Weise. In dem Roman *Finks Krieg* erzählt er von einem Beamten, der

²² Handke, Peter: *Mein Jahr in der Niemandsbucht. Ein Märchen aus den neuen Zeiten*. Frankfurt a. M. 1994, S. 968.

²³ Ebd., S. 969.

meint, ihm sei schweres Unrecht widerfahren, und alles daran setzt, um eine Wiedergutmachung zu erreichen. Stefan Fink hat als hessischer Regierungsbeamter seinen Auftrag, die Beziehungen der Landesregierung zu den Kirchen zu pflegen, im Laufe der Jahre zu seiner persönlichen Lebensaufgabe gemacht. Als nach einem Regierungswechsel seine Stelle mit einem Kollegen besetzt wird, erhebt er Einspruch. Auf diesen folgen weitere Beschwerden und aus ihnen entsteht allmählich eine Fehde, ja ein Krieg. Dieser bemächtigt sich Finks Alltag immer mehr, bis er schließlich an nichts anderes mehr zu denken vermag. Als ihm bewusst wird, was mit ihm geschehen ist, fällt ihm auf, dass es der *Beamte* Fink ist, der den Krieg führt, während sein eigentliches Ich damit gar nichts zu tun hat. Nach einiger Zeit entschließt er sich zu dem Versuch, sein Ich vom Beamten zu lösen. Dem Ratschlag seines Pfarrers folgend, sucht er in der Schweiz ein Kloster von Benediktinerinnen auf und mietet sich da ein. Getragen von der Klosteratmosphäre, versucht er, die Tendenz seiner letzten sechs Jahre umzukehren und etwas ihm ganz fremd Gewordenes zu erlernen – das Loben. Nach und nach gelingt es ihm sogar, die Feinde zu loben.

Walters Fink lernt gegen Ende der Dichtung, was Dorsts Rose schon vor dem Beginn des Stücks, wohl damals, als sie „gestorben“ und „über einen Bach gesprungen“ ist, gelernt hat. Damit tritt er dieselbe Reise an wie Rose – nach Jerusalem.

Der Aufbruch zur Pilgerfahrt scheint für Menschen, die durch gewohnte Verhaltensweisen hindurchbrechen – wie Fink durch die Beamtenmentalität in sein Ich – unter den Bedingungen der gegenwärtigen epochalen Welterfahrung geradezu notwendig zu werden. Nach meinem Verständnis zeigt dies besonders eindrucksvoll der Roman *Medea – Stimmen*, 1996, von Christa Wolf. In ihm wird die Sage von Medea nicht nur wiedererzählt, sondern in einigen Punkten auch geändert. Eine erste Korrektur besagt, Medea habe dem Griechen Jason nicht deshalb geholfen, das goldene Vlies aus dem Besitz ihres Vaters zu rauben, weil sie sich in ihn verliebt habe. Vielmehr habe sie kurz vor der Ankunft der Argonauten die Entdeckung gemacht, dass bestimmte Leute es zur Festigung der Herrschaft des Königs für nötig gehalten hatten, dessen Sohn – und ihren Bruder – zu ermorden, und dass der Vater sie hat gewähren lassen. Medea wollte nicht mehr in einem Land leben, in dem die Königsherrschaft auf Mord beruht. Deshalb hilft sie Jason und flieht mit ihm.

Nach langer Suche werden die beiden mit den Argonauten schließlich in Korinth aufgenommen. Hier hat Medea Zwillinge geboren und die Ausübung der bereits in Kolchis gelernten Kunst des Heilens wieder aufgenommen. Nach einiger Zeit erwecken bestimmte Vorgänge in ihr den Verdacht, auch der König von Korinth habe zur Festigung seiner Herrschaft einen Mord begehen lassen, er an seiner Tochter. Als im Palast bemerkt wird, dass sie Nachforschungen an-

stellt, warnt man sie nachdrücklich. Doch sie meint der Wahrheit dienen zu müssen und gibt nicht auf. Darauf wird sie vom Palast aus als Zauberin denunziert. Als ein Erdbeben die Stadt heimsucht, heißt es, dass sie es verursacht habe. Medea lässt sich nicht beirren. Weiter müht sie sich, Kranke und Verletzte zu heilen, sogar dann, wenn diese sich als ihre Feinde erwiesen haben. Aber im Palast hat man sie zum Sündenbock bestimmt. Sie wird verfolgt, festgenommen und verurteilt, verbannt. Im Exil erfährt sie, dass man ihre Kinder umgebracht hat.

Christa Wolf hat jedem Kapitel ihres Romans ein Motto vorangestellt. In zwei Fällen zitiert sie Aussagen von René Girard zum Phänomen des Sündenbocks. Nun hat Girard aufgezeigt, dass in den Mythen vieler, wenn nicht aller Kulturen der Glaube bekundet wird, die Gesellschaft sei einmal von einem kollektiven Übel durch die Opferung eines zum Sündenbock erklärten angeblichen Verursachers befreit worden. Eine andere, alternative Sicht findet Girard nur in einigen Stücken der hebräischen Bibel und in der christlichen vertreten. Die Autoren vor allem der Evangelien stellen sich entschieden auf die Seite des Opfers.

Insofern Christa Wolf für einen Sündenbock Partei ergreift, hat sie eine christliche Tradition aufgenommen. In ihrer Medea, die Kranke heilt, auch wenn diese ihre Feinde sind, und die bedingungslos für die Wahrheit Zeugnis ablegt, hat sie einen Menschen dargestellt, der Jesus ähnlich ist. Allerdings hat die Schriftstellerin, mit dieser Ansicht konfrontiert, (brieflich) erklärt:

Ich wäre nie auf die Idee gekommen, in Medea einen Menschen darzustellen, der „sich verhält wie Jesus“. Sie ist für mich eine Frau, die sieht, wie dünn die Schicht der Zivilisation über der immer wieder so leicht durchbrechenden Barbarei in der menschlichen Gesellschaft ist, die daran leidet und mit ihren Mitteln versucht, diese Schicht zu erhalten, zu festigen. Solche Personen gibt es auch außerhalb des Christentums, in dessen Welt Medea eben auch nicht passen würde. Keineswegs habe ich eine „Wendung zum Christlichen“ vollzogen.²⁴

Nun hat Girard selbst darauf hingewiesen, dass einzelne Zeugnisse des von ihm gerühmten alternativen Verhaltens auch außerhalb der jüdisch-christlichen Tradition zu finden sind; ausdrücklich nennt er Sokrates und die dichterische Figur Antigone. Aber er gibt zu bedenken, dass es sich dabei um Sonderfälle handelte, die keine geschichtsmächtige Nachfolge finden.²⁵

Im Übrigen kann nicht bestritten werden, dass sich Medea von Jesus auch tief unterscheidet. Von jenem Gott, den Jesus seinen Vater nennt, und von seiner

²⁴ Brief an den Verf.

²⁵ Girard, René: *Le Bouc émissaire*. Paris 1982. Zitiert nach deutscher Taschenbuchausgabe: *Ausstoßung und Verfolgung*. Fischer Taschenbuch 11090. Frankfurt a. M. 1992, S. 282.

durch kein Böses besiegbaren Liebe weiß sie nichts. Und sie selbst vermag ihre Liebe auch zu den Feinden nicht durchzuhalten. Am Ende gewinnt der Schmerz in ihr in solchem Maße die Oberhand, dass sie auf das Böse nur noch durch Verfluchungen zu antworten vermag. Aber daraus folgt nur, was offenbar für alle einschlägigen Dichtungen der achtziger und neunziger Jahre gilt: Um die Illustrierung einer christlichen Weltanschauung ging es Christa Wolf in der Tat nicht. Um so bedeutsamer erscheint es mir, dass ihre Medea mit ihrem unbedingten Willen zur Wahrheit und mit ihrem Versuch zur Feindesliebe einen Weg einschlägt, auf den der christliche Glaube ausdrücklich verweist.

Auf wieder andere Weise ist dieser Weg in dem 1997 im Wiener Burgtheater uraufgeführten *Königsdrama* von Peter Handke „Zurüstungen für die Unsterblichkeit“ beschrieben worden. Der Schauplatz der Handlung wird als „Enklave“ bezeichnet. Gemeint ist ein erfundenes, aber mit einigen spanischen Zügen versehenes kleines Land, an dem die Weltgeschichte lange vorbeigegangen ist. Es hat die ersten Könige hervorgebracht, jedoch – wohl weil diese für die Herrschaft einer unaufdringlichen Ordnung sorgten – keine „Helden“, die ja immer nur angesichts von Not erstehen. Neuerdings aber ist die Enklave in einen großen Krieg einbezogen worden. Das hat zur Folge, dass die übliche moderne Lebensweise auch hier sich ausgebreitet hat. Eine Begleiterscheinung von dieser ist das Wirksamwerden der „Raumverdrängerrotte“. Sie verbreitet einen Geist, der den Menschen den Raum wegnimmt, in dem sie sich entfalten könnten, und ihn ersetzt durch den „Reiz“.

Seit dem Krieg ist in der Enklave auch ein Junge namens Pablo aufgewachsen, der mit ungewöhnlichen Gaben ausgestattet ist. Als junger Mann verlässt er die Enklave. Im Ausland erweist er sich in den verschiedensten Lebensbereichen als Siegertyp. Unterdessen wird in der Enklave eine Frau wichtig, die als die „Erzählerin“ bezeichnet wird. Sie hat die Gabe, erzählend Sinnzusammenhänge vor das Auge treten zu lassen. „Nur der Erzähler kann den Menschen verstehen, oder Gott – aber von dem laßt uns schweigen.“²⁶

Während Pablo im Ausland weilt, wartet das Volk der Enklave auf ihn. Das Warten bewirkt einen Reifungsprozess. Als Pablo schließlich, nach vierzehn Jahren, in die Enklave zurückkehrt, ist für ihn eine neuartige Situation eingetreten. Er fühlt sich umgeben von „Rauschen und Sausen“ und sagt sich:

War das nicht damals in der Felswüste, daß der Prophet oder wer, saß vor seiner Höhle?, aus jenem allerfeinsten Sausen die Stimme des Engels heraushörte (...)? Nur sprach ja dort der Gott oder wer im Wind zu dem Propheten oder wem ganz und gar keine Feinheiten oder Sanftmütigkeiten, sondern übermittelte ihm Drohungen (...).

²⁶ Handke, Peter: *Zurüstungen für die Unsterblichkeit*. Ein Königsdrama. Frankfurt a. M. 1997, S. 49.

Und was hört unsereiner jetzt aus dem hiesigen Vorfrühlingsausen? Komm, Engel, ein anderer!²⁷

Pablo vernimmt, er solle nie mehr weggehen und nie mehr, wie bisher immer, „der Sieger sein, sondern der Fürsorgliche“. Er solle für die Leute in der Enklave Gesetze schaffen, „wie sie ohne Zwang sofort einleuchten“. Darum gelte für ihn: „Nicht findig – fündig werden!“²⁸

Pablo wird vom Volk der Enklave begrüßt. Dieses besitzt inzwischen eine Hymne, die zeigt, dass es dieselbe geistige Wandlung vollzogen hat wie Pablo: Sie handelt vom Wind, dem inspirierenden Geist. Pablo übernimmt das Amt des Herrschers. An seine Seite tritt die Erzählerin. Zusammen bewirken sie in der Folge, dass aus der Enklave ein Reich wird, welches die einzig wahrhaft freie Stelle auf der Erde zu sein scheint. Aus vielen Ländern kommen Besucher, um dieses Gemeinwesen, das an dem Motto „Sehnsucht und Gerechtigkeit“ orientiert ist, zu studieren.

Als Pablos Mutter zu sterben kommt, wird er sich bewusst, dass er Angst vor dem Tod hat, und dass diese Angst auf sein Handeln entscheidend einwirkt. Der Häuptling der „Raumverdrängerrotte“ hat dafür ein Gespür. Er sagt ihm auf den Kopf zu, dass diese Angst ihn innerlich umtreibe und ihn anreize zum Morden. Vor allem die Raumverdränger, die den Tod mit sich bringen, würde er am liebsten ermorden. Pablo fühlt sich durchschaut. Er begreift, dass der Häuptling im Grunde sein Bruder ist. Damit gerät er in die Gefahr, alles, wofür er sich bisher in der Enklave eingesetzt hat, wieder preiszugeben.

Doch da greift die Erzählerin ein. Ihr gelingt es, die Raumverdränger zu vertreiben. Pablo aber bleibt tief erschüttert. Er weiß jetzt, er ist kein Ganzer, er ist es nie gewesen. In seinem Inneren trägt er einen Riss, und der kann sich jederzeit auftun. So meint er, auf den Versuch, das neue, große Gesetz zu finden und einzuführen, verzichten zu müssen. Die Erzählerin aber ist damit nicht einverstanden. Sie besteht darauf, dass Pablo so etwas wie ein König werde, denn sie selbst will Königin werden.

Damit erweist sich, dass auch in der Erzählerin düstere Kräfte wirken. Diese schlagen aus ihr hinaus ins Land. Finsternis breitet sich aus, ein Krieg kommt über die Menschen, die Enklaveflagge verbrennt.

Danach setzt im Volk eine Besinnung ein. Einer hat in einem Buch geschrieben gefunden: „Erst am Ende der Zeiten wird wieder ein König kommen, der König vom Ende der Zeiten.“ Er fragt: „Willst du das denn, Volk, das Ende der Zeiten?“, und das Volk antwortet: „Um Gotteswillen nein!“²⁹

²⁷ Ebd., S. 62f.

²⁸ Ebd., S. 63.

²⁹ Ebd., S. 117.

Pablo ist gescheitert, er musste scheitern, weil auf der Erde so lange, als noch das Böse existent und wirksam ist, eine wahrhaft gerechte Ordnung nicht verwirklicht werden kann. Dennoch hat seine Tätigkeit eine heilsame Wirkung. Im Volk sagt man über ihn: „Unsterbliches ist ihm nicht gelungen. (...) Ich habe mehr den Wind gehört als seine Stimme, und das, was er gesagt hat. (...) Aber ohne seine Stimme und das, was er gesagt hat, hätte ich nicht so auf den Wind gehört.“³⁰

Zum Schluss sagt die Erzählerin:

Was hier als das sogenannte neue Gesetz um- und angespielt wurde, löchrig und posenhaft, droht euch in der Wirklichkeit. Das neue Gesetz ist unausweichlich (...). Wehe, das Gesetz wird zerstörend sein, schrecklich, würgend (...) Besser, das Gesetz weiter so anzuspielen, wie hier geschehen, damit der Schrecken hinausgeschoben wird.³¹

Im Hintergrund erscheint wieder die Raumverdrängerrotte.

Mit dem „König vom Ende der Zeiten“ dürfte der Wiederkehrende Christus gemeint sein. Handke will offenbar daran erinnern, dass dessen Gesetz – das der universalen Liebe – erst zur Herrschaft kommen kann, wenn alle Macht der Nichtliebe erschöpft ist. Insofern wir Menschen an der von Nichtliebe erfüllten Welt hängen, müssen wir deren Ende als furchtbar empfinden und froh sein, wenn es noch nicht eintritt.

Aber in dem Reich, das Pablo regiert, kann man doch anders leben als in den übrigen modernen Ländern. Das Volk hat sich zum Wind des inspirierenden Geistes als seinem Grundbezug bekannt, und Pablos Herrschaft hat diesem gedient. So bleibt im Volk trotz alles Bösen die Sehnsucht wach und auch der Wille zur Gerechtigkeit. Muss auf die Verwirklichung des Gesetzes der universalen Liebe auch verzichtet werden, so besteht doch die Möglichkeit, es immer wieder „anzuspielen“.

Das selbe Gesetz behandelt Tankred Dorst in einem Bühnenstück, das 1996 uraufgeführt wurde: *Die Legende vom armen Heinrich*. Dorst nimmt darin die Erzählung Hartmanns von Aue aus der Zeit um 1200 auf. Aber als Hauptperson stellt er nicht den von einer Krankheit zum Tode befallenen Ritter Heinrich dar, sondern ein junges Mädchen namens Elsa, die Tochter des Meierehepaars, das Heinrichs Landgut bewirtschaftet. Im Zusammenhang damit nimmt er die wohl wichtigste Neuerung an dem überlieferten Stoff vor: Wie andere zeitgenössische Dichter misst er dem Moment der Inspiration höchste Bedeutung bei. Allerdings behandelt er es auf sehr differenzierte Weise.

³⁰ Ebd., S. 127.

³¹ Ebd., S. 134.

Dem Zuschauer und Leser legt er nahe, darauf besonders zu achten, indem er in dem Stück mehrere Sprachen zur Geltung bringt: das Mittelhochdeutsche, das Baierische, das moderne Hochdeutsch und das Englische. Die jeweilige Sprache soll wohl den geistigen Ursprung des Gesagten anzeigen. Das Mittelhochdeutsche lässt an Sinnzusammenhänge denken wie sie im hohen Mittelalter und zumal durch Hartmann von Aue erfahren wurden. Das Baierische macht einen Ursprung in bäuerlichen Gewohnheiten spürbar. Das Hochdeutsche kann eine Lösung aus der mit dem Bäuerlichen verbundenen Enge anzeigen, aber auch eine Nähe zum heutigen Allgemeinbewusstsein. Das Englische scheint dazu zu dienen, die in der Handlung jeweils erreichte spezifische Situation auf eine allgemein menschliche Problematik zu beziehen.

Die ersten drei der insgesamt 15 Bilder des Stücks handeln fast ausschließlich vom Verhältnis Elsas zu Stimmen, die auf sie einwirken. Dabei zeigt sich, dass die Stimmen selbst nie eine für Elsa maßgebliche Entscheidung treffen, sondern ihr immer nur spürbar werden lassen, dass sie entscheiden muss. Die für die gesamte Handlung maßgebliche Entscheidung kommt zustande, als Elsa von den Stimmen eines Chors zu einem Turm im Wald geführt worden ist und der Aufforderung gehorcht, durch ein Loch in der Wand zu blicken. Elsa sieht den todkranken Ritter Heinrich in seinem Elend und zugleich die Notwendigkeit, ihm zu helfen.

Wie sie diesem Anruf entsprechen kann, wird Elsa klar, als sie erfährt, dass es im fernen Salerno einen sarazenischen Arzt gebe, der in der Lage wäre, Heinrich zu heilen, vorausgesetzt, dass eine Jungfrau bereit wäre, für ihn ihr Herzblut zu geben. Sie entscheidet sich, mit Heinrich zu diesem Arzt zu reisen.

Die Handlung lässt sichtbar werden, welche innere Stationen Elsa daraufhin durchlaufen muss, aber auch, welche Erfahrungen Heinrich macht, nachdem er sich auf Elsas Angebot eingelassen hat. Gegen Ende der Reise, während der sowohl Elsa als auch Heinrich sich immer wieder mit Stimmen auseinandersetzen, spürt Heinrich, dass er durch die Liebe Elsas ein anderer Mensch geworden ist. Er hat seinerseits begonnen, Elsa zu lieben. Nun kann er ihren Tod, obwohl er ihm selbst das Leben schenken soll, nicht mehr wünschen, ja nicht einmal mehr zulassen. Als Elsa vom Arzt zur Ermöglichung des Opfervollzugs festgebunden worden ist, stürmt Heinrich in den Behandlungsraum und befreit sie. Lieber möchte er nun selbst sterben. Da geschieht ein Wunder: Heinrich ist geheilt. Die Liebe hat dieses Wunder bewirkt. Jetzt heißt es:

Der Chor beginnt nun Wörter zu suchen, Sätze und Teile von Sätzen, die das Wunder beschreiben, Wörter aus allen Sprachen der Erde und Wörter, die noch nie ein Mensch gesprochen hat. (...) Während dieses unablässigen Geredes dreht sich Heinrich und löst sich allmählich aus seinen Verbänden heraus. Sind Flecken und Verfärbungen der

Stoffbahnen denn der Abdruck seiner Wunden (...)? Nein, mehr und mehr erkennen wir jetzt, daß es ein Abbild der Welt ist, durch die Heinrich und Elsa gegangen sind bis hierher.³²

Inmitten der noch vom Bösen beherrschten Welt hat sich das Gesetz der Liebe durchgesetzt. Das Schlusswort spricht der Chor, indem er Hartmann von Aue zitiert:

Seht was das Auge sieht!
 Ganz ohne Wunden! Unversehrt
 Der Ritter Heinrich!
 In einem langen seligen Leben
 Gewannen sie beide zugleich
 Das ewige Reich.
 So möge es allen
 Am Ende geschehen.³³

Mir scheint, dass man zur rechten Würdigung dieser Geschichte von Elsa und dem armen Heinrich aus dem Jahre 1996 gut tut, sie zurückzubeziehen auf die Geschichte des Parfumeurs Grenouille, die Patrick Süskind 1985 veröffentlicht hat. Diese hatte den aus der Aufklärung stammenden und in den vorausgegangenen Jahrzehnten abermals glorifizierten Willen zur Selbstverwirklichung in beispielloser Klarheit dargestellt und zugleich demaskiert. In Elsa hat Tankred Dorst nun einen positiven Gegenentwurf zur Selbstverwirklichung dargestellt. Damit hat er sich der christlichen Tradition, deren Tragfähigkeit seit der Aufklärung für die meisten deutschsprachigen Dichter fragwürdig geworden war, ausdrücklich wieder anvertraut. Dazu ist es nicht zufällig gekommen, sondern, wie ich gezeigt habe, im Zug eines kollektiven Vorgangs.

Es entspricht den bisherigen Beobachtungen des Verhältnisses von epochalen Tendenzen in der Dichtung und in der Gesellschaft, wenn ich die Vermutung auszusprechen wage, dass in den nächsten Jahren ein gleichartiger Wandel in breiten Schichten der Gesellschaft eintreten wird.*

³² Dorst, Tankred: Die Legende vom armen Heinrich. Frankfurt a. M. 1996, S. 99.

³³ Ebd., S. 99.

* Walter Falk starb im September 2000 in Marburg.

**VOM SINNLICHEN DER RELIGION ZUR
RELIGION DES SINNLICHEN**
ANMERKUNGEN ZU DEN MEDIALEN BEDINGUNGEN EINES
PARADIGMENWECHSELS UM 1900 AM BEISPIEL DER
JOSEFINE MUTZENBACHER

Heinz Hiebler (Graz)

Als die Generation geboren wurde, der ich angehöre, fand sie die Welt ohne Stützen für Leute mit Herz und Hirn vor. (...) Wir wurden in metaphysische Angst, in moralische Angst, in politische Unruhe hineingeboren. Trunken von äußerlichen Formeln, von den bloßen Verfahren der Vernunft und der Wissenschaft hatten die uns vorangegangenen Generationen alle Fundamente des christlichen Glaubens unterhöhlt, weil ihre Bibelkritik, die von der Kritik an Texten zur Kritik an der Mythologie des Christentums übergegangen war, die Evangelien und die vorangehende Hierographie der Juden auf eine ungewisse Ansammlung von Mythen, Legenden und bloßer Literatur reduziert hatte.¹

Das Bild, das der portugiesische Dichter Fernando Pessoa (1888-1935) in seinem zwischen 1913 und 1934 entstandenen *Buch der Unruhe* aus dem Blickwinkel des distanzierten Zeitgenossen entwirft, skizziert eine existentielle und religiöse Situation, die auch den Autoren im Umfeld der Wiener Moderne nicht fremd ist. Im Gefolge der positivistischen Bemühungen um die wissenschaftliche Fundierung der Religion, schwer gezeichnet von Nietzsches folgeschwerem Kurzschluss vom Tod Gottes stehen die Protagonisten der literarischen Moderne vor den Ruinen eines im 19. Jahrhundert an einem vorläufigen Höhepunkt angegangenen Tatendrangs, den die Lust der Vernichtung noch über die Größe des Verlusts hinwegkommen ließ. Weit entfernt davon, sich mit der ermüchternden Einsicht in das sinnliche Chaos des entstandenen Sinnvakuums zufrieden zu geben, wacht der moderne Dichter über das unliebsame Erbe zertrümmerter Identifikationsmöglichkeiten. Das zuvor von Generationen sorgsam gehütete Kinderspielzeug Religion funktioniert nicht mehr von selbst: Es muss repariert werden. Die Dichtung der Moderne nimmt sich religiöser Spielarten in einem bis dahin beispiellosen Umfang an: Wo die Beschwörung der oralen Mythen schriftloser Kulturen,² die forcierte Wiederentdeckung mystischer Traditionen

¹ Fernando Pessoa: Das Buch der Unruhe des Hilfsbuchhalters Bernardo Soares. Aus dem Portugiesischen übers. u. m. einem Nachwort versehen v. Georg Rudolf Lind. Zürich 1985, S. 13.

² Vgl. dazu Heinz Hiebler: Odysseus im Land der Sirenen – Radio und Mythos in der Moderne: Zur Identitätsproblematik aus medientechnischer Sicht. In: Alice Bolterauer, Dietmar Goltschnigg (Hg.): Moderne Identitäten. Wien 1999, S. 243-260.

oder das gesteigerte Interesse an fremden Religionen keinen ausreichenden Halt bieten, werden kurzerhand neue Vereine oder Sekten gegründet. Die großen Autoren der Moderne, allen voran so klingende Namen wie Hugo von Hofmannsthal, Rainer Maria Rilke, Stefan George, ja sogar Naturalisten wie Gerhart Hauptmann,³ schöpfen aus dem Vollen. Aus den würzigsten Zutaten der Weltreligionen wird ein Süsschen gekocht, das sich moderne Literatur schimpft und dennoch nicht nach Religion schmeckt. Pessoa's Hilfsbuchhalter Bernardo Soares ist nicht der Einzige, der die religiösen Geschmacksverwirrungen der Moderne dem Abgehen von der „inneren Linie einer Religion, die sie repräsentiert,“⁴ zuschreibt. Sein Fazit: „Auf andere Religionen übergehen heißt, diese verlieren und damit letztlich alle verlieren,“⁵ erinnert an die Einsichten Oswald Spenglers, der die übertriebenen Turnübungen einer „zweiten Religiosität“⁶ als untrügliche Verfallserscheinungen einer degenerierten Zivilisation abtut. Zu den in der „europäisch-amerikanischen Welt“⁷ georteten Strömungen, die Spenglers ernüchterndes Urteil illustrieren, zählen nicht von ungefähr:

Der okkultistische und theosophische Schwindel, die amerikanische Christian Science, der verlogene Salonbuddhismus, das religiöse Kunstgewerbe, das in Deutschland mehr noch als in England mit gotischen, spätantiken und taoistischen Stimmungen in Kreisen und Kulturen betrieben wird. Es ist überall das bloße Spiel mit Mythen, an die man nicht glaubt, und der bloße Geschmack an Kulturen, mit denen man die innere Öde ausfüllen möchte. Der wirkliche Glaube ist noch immer der an Atome und Zahlen, aber es bedarf des gebildeten Hokusfokus, um auf die Länge ertragen zu werden.⁸

Die Epoche der Moderne – wie Spengler sie in *Der Untergang des Abendlandes* (1918; 1923) porträtiert – ist gottlos und technokratisch: Ihre Metaphern sind Zahlen und Maschinen. Ihr Output ist (Massen-)Ware. Hinter der für die Moderne signifikanten Suche nach neuen ganzheitlichen Weltentwürfen verbirgt sich die hilflose Verkettung bestehender Sinnangebote religiöser wie ästhetischer Herkunft, alles in allem ein gut sortiertes Warenlager mythischer und mystischer Maskeraden. Die Religion wird im Winterschlussverkauf der Jahrhundertwende zum kunsthandwerklichen Luxusprodukt, dessen Funktionslosig-

³ Zum Aspekt der Verknüpfung von Sinnlichkeit, Mythos, Mystik bzw. Religion im Kontext von Psychophysik und Panpsychismus siehe: Monika Fick: *Sinnenwelt und Weltseele. Der psychophysische Monismus in der Literatur der Jahrhundertwende*. Tübingen 1993. Untersucht werden hier neben Rilke, Hauptmann und Hofmannsthal vor allem Robert Musil und Ricarda Huch.

⁴ Pessoa, *Buch der Unruhe* (s. Anm. 1), S. 14.

⁵ Ebd.

⁶ Vgl. Oswald Spengler: *Der Untergang des Abendlandes*. München 1991, S. 548.

⁷ Ebd., S. 941.

⁸ Ebd.

keit von findigen Kunstgewerblern mit Ornamenten verschleiert wird. Ein oft strapaziertes Zitat aus *ornament und verbrechen* (1908) von Adolf Loos skizziert den wahnwitzigen Zusammenhang von Kunst, Religion und Erotik durch die Rückführung des Kreuzes vom christlichen Symbol auf ein ursprünglich erotisches Ornament:

Das erste ornament, das geboren wurde, das kreuz, war erotischen ursprungs. (...) Ein horizontaler strich: das liegende weib. Ein vertikaler strich: der sie durchdringende mann. Der mann, der es schuf, empfand denselben drang wie Beethoven, er war in demselben himmel, in dem Beethoven die neunte schuf. Aber der mensch unserer zeit, der aus innerem drang die wände mit erotischen symbolen beschmiert, ist ein verbrecher oder ein degenerierter.⁹

In der Literatur – wo Karl Kraus im kämpferischen Stil seines Architektenfreundes Loos die Reinheit und Askese des sprachlichen Ausdrucks einmahnt – wird die innere Leere mit Phrasen kaschiert. Das gesteigerte Interesse an den verschiedenen Formen religiöser Betätigung kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass der eigentliche Zugang zum existentiellen Bereich religiöser Erfahrung versperrt bleibt bzw. auf rein äußerliche Kriterien reduziert wird. Richtungen wie der Pragmatismus, den William James in seinen 1901 veröffentlichten Vorlesungen über *The Varieties of Religious Experience* propagiert, zielen bei ihrer Annäherung an das Thema auf die tendenzielle Verknüpfung der noetischen Qualität von Sprache mit deren Negation, dem Unaussprechbaren, ab und enden – fast möchte man sagen zwangsläufig – bei den sinnlichen Szenarien rein ornamentaler Umschreibungen. Die religiöse bzw. mystische Einsicht in tiefere Bedeutungsschichten ist letztlich keine Frage der Reflexion, sondern eine Frage der sinnlichen Aufnahmebereitschaft.¹⁰ Das religiöse Erleben will sich – auch und gerade dort, wo es sich der unmittelbaren Anschauung entzieht – offenbaren. Es will sichtbar, hörbar, wahrnehmbar gemacht werden. Søren Kierkegaards Idee vom „absoluten Paradox“,¹¹ die Vorstellung einer unbemerkten, unbezeugten Menschwerdung Gottes, ist etwas für philosophische Puristen. Der verfeinerte Ästhetizismus der Moderne, der vor allem in den Jahren vor dem

⁹ Adolf Loos: ornament und verbrechen. In: A. L.: Sämtliche Schriften. Hg. v. Franz Glück. 1. Bd. Wien, München 1962, S. 277. [Vgl. auch: Mario Erdheim: Psychoanalyse jenseits von Ornament und Askese. Zur Entdeckungsgeschichte des Unbewußten. In: Alfred Pfabigan (Hg.): Ornament und Askese. Im Zeitgeist des Wien der Jahrhundertwende. Wien 1985, S. 231.]

¹⁰ Zu dem von William James dargestellten Aspekt der Vermittlung religiöser Erfahrungen mit Hilfe von komplexen sinnlichen Szenarien vgl. bereits: Heinz Hiebler: Religiöse und mediale Strategien bei der Darstellung des Unsichtbaren und Unaussprechlichen – Zu Vorlage und Genese von Hofmannsthals Turm-Dichtungen. In: Religion – Literatur – Künste. Hg. v. Peter Tschuggnall. Anif/Salzburg 1998, S. 247-269; hier: S. 250.

¹¹ Zit. nach: Georg Brandes: Søren Kierkegaard. Leipzig 1992, S. 142.

Ersten Weltkrieg die Geisteshaltungen der Moderne in den verschiedensten Schattierungen bis hin zur *Décadence* bestimmt, erhebt zwar die Kunst zur Religion, erniedrigt letztere dadurch aber gleichzeitig zu einem bloßen Darstellungsproblem. Das Naheverhältnis von Literatur und Religion führt schließlich zur tendenziellen Ununterscheidbarkeit der Sphären. Die Affinität der Autoren der Wiener Moderne zum Katholizismus als der sinnlicheren Variante christlicher Religion wird letztlich zur Farce. Am deutlichsten zeigt sich das dort, wo sich der moderne ästhetische Katholizismus in seiner ganzen barocken Pracht gebärdet: in den Auge und Ohr gleichermaßen betörenden Sinnenspektakeln der Reinhardt-Bühne, deren mystischem Welttheatergehabe Karl Kraus in seiner *Fackel* mehr als einmal heimleuchtet.¹² In den Verdacht der Sinnlichkeit als Selbstzweck gerät Max Reinhardt vor allem aber durch seine Hinwendung zum Film, zumal dieser wegen seiner Nähe zur Unterhaltungskultur des Varietés ohnedies einen schlechten Ruf hat. Leopold Schwarzschilds Kritik an Reinhardts *Insel der Seligen* (1913), jenem in österreichischen Filmgeschichten wegen der „ersten von Meisterhand gedrehten Sexszenen“¹³ bewunderten Streifen nach einem Buch von Arthur Kahane, zeigt, wie leicht Anleihen bei der sinnlichen Ausgelassenheit antiker Mythen missverstanden werden können. „Diese ‚Insel der Seligen‘ hat“ – so jedenfalls das entrüstete Urteil des Kritikers – „zur Seligkeit sicher keine andern Beziehungen, als in dem Bibelwort von den Schwachen im Geiste angedeutet ist.“¹⁴ Die Zeit ist reif für *l'art pour l'art*, nicht aber für „la jambe pour la jambe“.¹⁵ Für Reinhardts Einfall, „ein paar durchaus tatsächlich nackte Mädchen beständig vor uns herumsegeln zu lassen“¹⁶, und für „Waden als *Selbstzweck*“¹⁷ fehlt Schwarzschild jegliches Verständnis.

Ein Blick auf die zunehmende Allianz von moderner Literatur und Unterhaltungskultur zeigt, dass dieses Urteil nur bedingt repräsentativ ist. Dem Boom zu einer wiedererstarkten sinnlichen Spiritualität korrespondiert nicht nur an den kurz nach 1900 von Florian Berndl gegründeten FKK-Stränden des Wiener

¹² Kraus, der die Aufführung von Hofmannsthals *Das Salzburger Große Welttheater* unter Max Reinhardts Regie in der Salzburger Kollegienkirche mit zum Anlass nahm, aus der katholischen Kirche auszutreten, hat diesem denkwürdigen Ereignis in seinem Gedicht *Bunte Begebenheiten* ein auch auf Schallplatte erhaltenes Denkmal gesetzt. [Vgl. *Die Fackel* Nr. 622-631, Juni 1923, S. 65ff sowie Karl Kraus liest aus eigenen Schriften. Wien: Preiserrecords PR 3017, o.J. (1964).]

¹³ Vgl. Walter Fritz: *Kino in Österreich, 1896-1930. Der Stummfilm*. Wien 1981, S. 60.

¹⁴ Leopold Schwarzschild: „Professor Max Reinhardt-Film“. In: *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909-1914*. Hg. u. kommentiert v. Jörg Schweinitz. Leipzig 1992, S. 381.

¹⁵ Ebd., S. 382.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Ebd.

Gänsehäufels ein Körperkult bislang ungeahnter Ausmaße.¹⁸ Eine ähnliche „Ohne-gar-nix-Kleidervorschrift“¹⁹ gilt für Aktfotografien und Herrenabendfilme. In der Literatur bleibt die unmittelbare Sinnlichkeit der Darstellung die wichtigste Alternative zu den modernen Tendenzen der Abstraktion oder der ornamentalen Religiosität (mit letzterer freilich hat sie viel gemeinsam).

Eine Schlüsselrolle bei der modernen Suche nach sinnlicher Erkenntnis spielt die mythologische Gestalt Don Juans, mit deren Hilfe das moderne Generalthema einer Verknüpfung von Kunst und Leben in den verschiedensten Kostümierungen durchgespielt wird. Neben der herrischen Kunstreligion Nietzsches gibt dabei vor allem die Don-Juan-Deutung Kierkegaards, dessen existentialistische Philosophie seit der 1879 übersetzten kritischen Darstellung von Georg Brandes auch im deutschsprachigen Raum zusehends Schule macht, den Ton an. Kierkegaards Ästhetik, als deklariertes Kontrastprogramm zu seinen ethisch-religiösen Zielsetzungen konzipiert, offenbart im Zuge der geforderten Distanz zu den Verlockungen ästhetischer Anschauungen die Notwendigkeit einer kategorialen Differenzierung bei der Betrachtung der allzu leicht verwechselbaren ästhetischen und religiösen Phänomene. Gleichzeitig jedoch grenzt die Verehrung von Mozarts *Don Giovanni*, die dem fiktiven Autor-Ich im ersten Teil von *Entweder/Oder* angedichtet wird, an eine Form religiöser Anbetung, die all jenen, denen die Verbindung von Kunst und Religion gar nicht sinnlich genug sein kann, hinreichenden Anlass bietet, Sinnlichkeit per se als irdische Form individueller Erlösung zu propagieren. Während Kierkegaard in seinem weitverbreiteten und 1903 in einer separaten Ausgabe des neu gegründeten Insel-Verlags erschienenen *Tagebuch des Verführers* die psychologisch ausgefeilte Variante eines reflektierten Don Juan als literarisches Pendant zur musikalisch-erotischen Genialität von Mozarts *Don Giovanni* liefert,²⁰ sind derartige intellektuelle Verstiegenheiten in den pragmatischeren Texten zum Thema nicht angebracht. Wo Literatur in den mystischen Freiraum realer Gegenwart eindringen will, sind die Füllwörter des Sekundären tabu.

Als repräsentatives Beispiel aus der Unzahl der für die Literatur der klassischen Moderne so bezeichnenden don-juanesken Platzhalter der verschiedensten Reflexions- und Sinnlichkeitsgrade sei nicht zuletzt aufgrund der besonders drastisch zur Schau gestellten Verzeichnung sinnlicher Wirklichkeit auf das 1906 anonym erschienene und heute im Allgemeinen Felix Salten zugeschriebene Werk *Josefine Mutzenbacher. Die Geschichte einer Wienerischen Dirne*

¹⁸ Vgl. dazu Alexander Sixtus von Reden, Josef Schweikhardt: *Eros unterm Doppeladler. Eine Sittengeschichte Altösterreichs*. Wien 1993, S. 143f.

¹⁹ Ebd., S. 143.

²⁰ Vgl. Søren Kierkegaard (Victor Eremita): *Entweder/Oder (Enter/Eller)*. 1. Teil. Übers. v. Emanuel Hirsch. Düsseldorf 1956 (= *Gesammelte Werke* 1. Abt.), S. 323-484.

von *ihr selbst erzählt* verwiesen.²¹ Hier will Literatur ohne Umschweife zur Sache kommen. Steht bei Kierkegaards reflektiertem Helden der sexuelle Vollzug gegenüber der List der Verführung im Hintergrund, so hält sich ein weiblicher Don Juan wie Josefine Mutzenbacher, die einer Persiflage auf Otto Weiningers Typus der ausschließlich sexuellen Frau²² verdächtig nahe kommt, natürlich nicht bei psychologischen Details auf. Wie Don Juan persönlich jagt sie von einem sexuellen Superlativ zum nächsten, frönt der dadaistisch-naiven Ästhetik des ersten Mals und kennt mit Ausnahme entgangener Gelegenheiten – die freilich gar nicht erst zur Sprache kommen können, weil es sie nicht gibt – nichts, was man bereuen könnte. Die katholische Protagonistin des Romans predigt im Gewand eines ‚unschuldigen Kindes‘ die provokative Utopie reiner, ungetrübter Körperlichkeit, das Evangelium der Unkeuschheit als Ersatzreligion, und begibt sich damit auf ein Terrain, das in Analogie zu den Darstellungsversuchen der sinnlichen Gegenwart Gottes kein primär inhaltliches, sondern in erster Linie eigentlich formal-technisches Problem aufruft: die naturalistische Vermittlung ganzheitlicher (analoger akustischer, optischer und letztlich natürlich auch taktiler) Wirklichkeitserfahrungen durch das abstrakte, digitale Medium Schrift. Wo die Fähigkeiten göttlicher Inspiration oder poetischer Einbildungskraft wegrationalisiert werden, mutieren Autor und Leser zu Schnittstellen eines Sender-Empfänger-Systems, in dem – über den Umweg der Schrift – Analoges in Digitales und Digitales in Analoges zu übersetzen ist. Ein auf bloße Medientechnik reduzierter Begriff der Wandlung rechnet – abgesehen und unbehelligt von allen ästhetischen und religiösen Konnotationen – mit der Umsetzung der Buchstaben in eine (imaginierte) Welt von Bildern, Tönen und Empfindungen.

Wie problematisch dieser an sich traditionelle Vollzug typographischer respektive literarischer Rezeption bereits um die Jahrhundertwende wird, fällt besonders dort auf, wo sich selbst bei professionellen ‚Digital-Analog-Wandlern‘ wie dem Literaturwissenschaftler Theodor A. Meyer „die Sinnbilder der dichterischen Gestalten und Situationen“²³ beim Lesen nicht mehr einstellen wollen. Meyers in *Das Stilgesetz der Poesie* (1901) referierte Abrechnung mit der Laokoon-Ästhetik Lessings ist symptomatisch für eine Zeit, in der realistische Schreibverfahren nicht zuletzt durch das massierte Auftreten analoger Konkurrenzmedien zusehends in Zugzwang geraten. Karl Kraus diagnostiziert die fehlende Wandlungsbereitschaft des Lesers in Hinblick auf den mit der

²¹ In Hinblick auf die Zuschreibung der Autorschaft vgl. u.a.: Nike Wagner: Geist und Geschlecht. Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne. Frankfurt/Main 1982, S. 9 u. S. 142f.

²² Vgl. Otto Weininger: Geschlecht und Charakter. München 1980, S. 106-116.

²³ Vgl. Theodor A. Meyer: Das Stilgesetz der Poesie. Mit einem Vorwort v. Wolfgang Iser. Frankfurt/Main 1990, S. 21.

realistischen Schreibweise untrennbar verbundenen pornographischen Roman wie üblich unter ironischem Vorzeichen: „Pornographien braucht die Menschheit wie einen Bissen Brot. Denn man glaubt gar nicht, wie viele Menschen, auch in höheren Kreisen, ohne Text nicht onanieren können, und wie viele, wenn sie selbst den Text haben auch noch die Illustration dazu brauchen.“²⁴

In einer Zeit, in der der Konsum pornographischer Schriften den Stellenwert symbolträchtiger Grundnahrungsmittel erhält, verschieben sich die Wertigkeiten. Die Anforderungen an den Text als mediales Äquivalent anschaulicher bzw. nachvollziehbarer Aktion verweisen sowohl auf die Tradition der typographischen Gattung des neuzeitlichen Romans, dessen Hauptziel seit der Erfindung des Buchdrucks in der Beschwörung sinnlicher, wenn auch fiktiver Wirklichkeiten besteht, als auch auf die Herausforderung der bestehenden typographischen Darstellungsstrategien durch die aufkommenden analogen Medientechniken. Ian Watts Behauptung, dass der „Realismus des Romans (...) nicht in der dargestellten Art von Leben, sondern in der Darstellungsweise selbst zu suchen“²⁵ sei, legt im Zeitalter von Fotografie und Film bzw. Phonograph und Grammophon die Erschließung neuer medial inspirierter Ausdrucksmittel nahe.

Die historische Basis dieses formalen Wirklichkeitsverständnisses bildet die Auffassung des neuzeitlichen Realismus, „die Wahrheit könne vom Individuum mittels seiner Sinne entdeckt werden“,²⁶ ein Postulat, das sich nicht nur – wie dies Lynn Hunt demonstriert – auf die Geschichte der Pornographie als eigenständigem, gesellschaftskritischem Genre²⁷ ausgewirkt hat; auch die Darstellungsweisen der von William James gesammelten und dokumentierten Tatsachenberichte individueller religiöser Erfahrungen scheinen hier ihre Basis zu haben. Dieser typographischen Tradition gemäß weist der anonyme Schriftsteller der *Mutzenbacher* über den engeren Bezugsrahmen pornographischer Bekenntnisromane wie der ebenfalls um 1906 in Wien erschienenen deutschen Übersetzung von John Clelands Briefroman *Fanny Hill* hinaus auf die Ursprünge des „bürgerlichen Romans“²⁸ zurück. Mit dem Untertitel *Die Geschichte einer Wienerischen Dirne von ihr selbst erzählt* und der von einem in diesem Fall freilich anonym bleibenden Herausgeber vorangestellten Vorbemerkung greift der Autor Darstellungskonventionen auf, wie sie uns etwa bereits bei

²⁴ Karl Kraus: Pornographien. In: Die Fackel. Nr. 351/352/353. 21. Juni 1912, S. 61.

²⁵ Ian Watt: Der bürgerliche Roman. Aufstieg einer Gattung. Defoe – Richardson – Fielding. Aus dem Englischen v. Kurt Wölfel. Frankfurt/Main 1974, S. 9.

²⁶ Ebd., S. 11.

²⁷ Vgl. Lynn Hunt: Obszönität und die Ursprünge der Moderne (1599-1800). In: L. H. (Hg.): Die Erfindung der Pornographie. Frankfurt/Main 1994, S. 8.

²⁸ Der Begriff des „bürgerlichen Romans“ bezieht sich im Folgenden auf die Begriffsbestimmung Ian Watts.

Daniel Defoes *Die glücklichen & unglücklichen Begebenheiten der berühmten MOLL FLANDERS, &c. die in Newgate zur Welt kam und in einem wechselvol- len Leben von sechzig Jahren, ihre Kindheit nicht mitgerechnet, zwölf Jahre als Dirne lebte, fünfmal verheiratet war (davon einmal mit ihrem eigenen Bruder), zwölf Jahre als Diebin sich herumtrieb und acht Jahre als Strafgefangene nach Virginia verbannt war, die zuletzt aber reich wurde, ehrbar lebte und bußfertig starb. Nach ihren eigenen Aufzeichnungen beschrieben*²⁹ (1722) begegnen; Anknüpfungspunkte, die nicht weiter verwundern, wenn man das Buch unter dem Aspekt formaler Sinnlichkeit betrachtet und – wie eben Ian Watt – Defoe für den ersten Schriftsteller hält, „der sich seine Erzählung im Geiste so vergegenwärtigte, als habe alles in einer wirklichen, sinnlichen Umgebung stattgefunden.“³⁰

Im Fall der kindlich-jugendlichen Josefine Mutzenbacher ist die Vergegenwärtigung des sinnlichen Erlebens freilich keineswegs dem von Defoe in den Vordergrund gestellten Nützlichkeitspostulat untergeordnet, sondern nimmt – bei aller Andeutung der harten sozialen Rahmenbedingungen der Zeit – einen demonstrativ autonomeren, von ethischen Vorstellungen unabhängigeren Stellenwert ein. Im Gegensatz zu einem literarischen Vorbild wie Moll Flanders sind Josefine moralische wie finanzielle Überlegungen, die das Werk Defoes – bei aller ironischen Distanz – entscheidend prägen und strukturieren, fast gänzlich fremd. Geld ist ein angenehmer Nebeneffekt. Bußfertigkeit kennt sie überhaupt nicht, nicht einmal als Maskerade. Der *Mutzenbacher*-Roman zielt vor allem auf das Moment der bei Defoe nur andeutungsweise zur Sprache gebrachten sexuellen Aktion ab und meistert das Problem der tendenziellen Unausprechbarkeit rein sinnlicher Darstellung durch ein selbst im Vergleich zu tabu- loseren Klassikern des erotischen Genres raffiniertes Arrangement von (szenischen) Beschreibungen und Dialogen. Josephines Selbstdarstellung, mit der sie den naturalistischen Sekundenstil dramatischer Aktion in den Roman transponiert, um so selbst die dunkelsten Finsternisse menschlicher Ekstase ins Rampenlicht zu stellen, grenzt in ihrer angestrebten Lückenlosigkeit der Dokumentation sichtbarer wie unsichtbarer Vorgänge des sexuellen Vollzugs an moderne Schreibweisen, deren Authentizität selbst dort gewahrt bleiben soll, wo die Darstellungsmöglichkeiten moderner Medien (noch) versagen. Die Szenenbeschreibungen beschränken sich auf das Wesentliche. Die Dialoge, Gesprächsfetzen und Ausrufe der Akteure gehorchen dem unerbittlichen Stenogramm einer hemmungslosen Mündlichkeit, die sich auch in den intimsten Augenblicken kein Blatt vor den Mund nimmt. Dem literarischen Voyeur bleibt nichts verbor-

²⁹ Zit. nach: Daniel Defoe: Romane. 2. Bd. Hg. v. Norbert Miller. München 1968, S. 5.

³⁰ Watt, *Der bürgerliche Roman* (s. Anm. 25), S. 28.

gen; kein Winkel der Stadt ist ihm abgelegen, keine Tür versperrt genug, keine Nacht zu finster. Was auch immer an Unaussprechlichkeiten in Szene gesetzt werden kann, der Leser bleibt – im buchstäblichen Sinn des Wortes – im Bilde. Wo in Schnitzlers *Reigen* (1900) – einem anderen pornographischen Skandal dieser Zeit – der Vorhang fällt, bleibt der Autor der *Mutzenbacher* gewissermaßen „auf Sendung“ und treibt seine sinnestrunkenen Protagonisten in einem nahezu permanenten Akt der Ekstase von einem sexuellen Erleben zum anderen.

Die dabei zur Anwendung kommende realistische Schreibweise wird aus zwei unterschiedlichen Quellen genährt: erstens aus der Affinität des *Mutzenbacher*-Romans zu den typographischen Spielarten des Feuilletonismus und der journalistischen Praxis, die schon im Fall Defoes die Grundlage seines Realismus gebildet hatte; und zweitens aus den Anregungen, die literarische Verfahren von den revolutionären Darstellungsmöglichkeiten moderner analoger Medientechniken bekommen. Der direktere Zugang zur Verzeichnung optischer und akustischer Sinnesdaten ruft auch im Bereich erotisch-sinnlicher Darstellung die analogen Medien der Zeit auf den Plan. Fotografie und Film werden hier zu unmittelbaren Konkurrenzmedien des Romans. Dieser historisch gewachsenen Affinität der Fotografie zur Darstellung erotisch-sinnlicher Szenen trägt schon Marshall McLuhans tiefsinnige Charakterisierung der Fotografie als „Bordell ohne Wände“³¹ Rechnung. Im Fall der *Josephine Mutzenbacher* geben die künstlerischen Aktfotografien Otto Schmidts³² und Johann Schwarzers³³ sowie die ebenfalls Schwarzer zugeschriebenen ersten Zeugnisse österreichischer Filmproduktion, sogenannte „Herrenabendfilme“ aus dem Jahr 1907,³⁴ den medienhistorischen Rahmen ab. Der auf den ersten Blick etwas weiter hergeholte Bezug zu den akustischen Medien Phonograph bzw. Grammophon ergibt sich aus der angestrebten Authentizität des angeschlagenen erotischen Tons, dem selbst in Hinblick auf die dialektale Ausdrucksweise und die umgangssprachlichen Kraftausdrücke der Protagonisten nicht Einhalt geboten wird. Ein Vergleich zwischen dem für die Zeit der Wiener Moderne bezeichnenden feuilletonistischen Schaffen Felix Saltens und den anonymen Bemühungen um die künstlerische Durchgestaltung eines Hörbilds auf einer frühen Grammophonplatte der

³¹ Vgl. dazu Marshall McLuhan: Die magischen Kanäle. Understanding Media. Düsseldorf, Wien 1968, S. 205-220; hier: S. 206.

³² Helfried Seemann, Christian Lunzer (Hg.): Das süße Mädel und die erotische Photographie im Wien der Jahrhundertwende. Wien 1994, S. 10.

³³ Reden/Schweikhardt, Eros unterm Doppeladler (s. Anm. 18), S. 214.

³⁴ Die Filme, die bereits in der Publikation von Reden und Schweikhardt erwähnt werden, sind mittlerweile durch eine dokumentierte Video-Edition des Österreichischen Filmarchivs zugänglich gemacht; vgl. Michael Achenbach, Paolo Caneppele, Ernst Kieninger: Projektionen der Sehnsucht. Saturn. Die erotischen Anfänge der österreichischen Kinematographie. Wien: Filmarchiv Austria 1999 (Edition Film und Text 1).

Firma Pathé gibt Aufschluss über die konkreten formalästhetischen Bedingungen der Allianz von Literatur und moderner Medientechnik.

Salten, der Nachwelt vor allem als Autor von Tiergeschichten bekannt, scheut als Freund von Schnitzler und Hofmannsthal und als anerkannter Autor seiner Zeit nicht davor zurück, seine Autorschaft an einer losen Reihe von Genreszenen aus dem Wiener *Wurstelprater* zu erproben. Die Texte erzählen keine zusammenhängende Geschichte, sondern geben – wie die begleitenden Momentaufnahmen von Dr. Emil Mayer – blitzlichtartige Beschreibungen verschiedener kurzer Szenen aus dem Prater. In Analogie zu Fotografie und Phonograph gibt Salten einen repräsentativen Überblick über das Inventar und die besondere Atmosphäre des Wiener Vergnügungsparks um die Jahrhundertwende: Die dargestellte Palette reicht vom Ausrufer, dem Meerestaucher, der Dame ohne Unterleib über eine Laterna-magica-Vorführung, das obligate Ringelspiel, das Panoptikum, die Wahrsagerin bis hin zu szenischen Charakterisierungen des vertretenen, bunt zusammengewürfelten Publikums. In der Hitze des Gefechts begegnen sich unter anderem ein Strizzi in Begleitung seines Mädchens und ein böhmischer Soldat:

„Putz’ns Ihna,“ schreit der Strizzi, drohend, verächtlich und überlegen zugleich: „Putz’ns Ihna, Sö Bem, Sö g’scheerter.“ Jetzt wird der Soldat wütend: „Sie – e! Sie dirfens mi kane Bem sag’n – i dien bei Milidär.“ „Na, und i wer’ diena,“ höhnt der andere. Aber der Soldat wird von einem Paroxysmus befallen: „Sie dirfens mi kane Bem sag’n!“ Klatsch, klatsch – die beiden ohrfeigen, stoßen, schlagen sich, wirbeln ein paarmal umher und liegen am Boden. „Da schau’n’s, was ma tan ham,“ sagte der Strizzi einfach und steht auf – „und Sie mir vielleicht nit?“ antwortet der Soldat. Er ist ebenfalls ruhig geworden. „Was raffens denn Sie mit mir?“ erkundigt sich der Strizzi sehr harmlos. – „I hab nit ang’fangt, Sie ham mi Bem g’heißen, und i vertrag all’s, aber wenn mi ane Bem sagt...“ – „Geh’, bist a fader Kerl!“ – „Bist aa fade Kedl.“ – Der Strizzi geht mit dem Mädchel weiter, das alles still mit angesehen hat.³⁵

Es sind die in diesen lebensnahen Feuilletons enthaltenen Genreszenen, die Saltens Ruf des *Mutzenbacher*-Autors bestärken. So konstruiert die Geschichten auch sein mögen, soviel Pathos sie auch zur Sprache bringen, es soll am Ende doch der Anschein vermittelt werden, man wäre dabeigewesen. Der Feuilletonist Salten weiß, worauf es ankommt, damit der eilige (Zeitungs-)Leser sich Bild und Ton selbst machen kann. Bezeichnend für eine medienhistorische Perspektive ist die Tatsache, dass das von Salten gewählte Thema zur Zeit seiner Darstellung kein Monopol der Literatur war, erschienen doch bereits acht Jahre

³⁵ Felix Salten: *Wurstelprater*. Mit 75 Originalaufnahmen v. Dr. Emil Mayer. Wien, Leipzig 1911, S. 55.

zuvor (1903) folgende *Szenen aus dem Wurstelprater* auf einer Schallplatte der Firma Pathé, die als akustisches Pendant zu Saltens typographischem Erguss einen nicht viel geringeren Kunstgenuss verspricht:

Ansprache: Szenen aus dem Wurstelprater gespielt vom Wiener Konzertorchester Artistical Record.

Ausrufer: Hereinspaziert meine Herrschaften! Sogleich beginnt die Fahrt mit dem Lindwurm! Nur zehn Kreuzer! Hereinspaziert! (*Musik beginnt.*)

Ausrufer: Da her meine Herrschaften! Hier sehen Sie, was Sie in ihrem ganzen Leben noch nicht gesehen haben! Miss Irma, die Dame ohne Hände und Füße wird sich als Trapezkünstlerin produzieren! Eintritt nur zehn Kreuzer! Kinder und Militär zahlen die Hälfte!

Böhme: Ah, gris di Gott Marianka! Wie gehts dir? Na do kommst du glei da zu Swoboda! Da des is net wunderbor!?! Um fünf Kreuzer klane Buzal! Na do kum nur her mulate Ked!! (*Musik setzt wieder ein.*)

Ausrufer: Herauf meine Herrschaften! Letzte Zeichen und der Taucher steigt in die Tiefe hinab! Hier sehen Sie den kleinsten Menschen! Dieser Mann ist vierzig Zentimeter groß, 36 Jahre alt und der stärkste Mann der Welt! Die Musik gibt das Zeichen zum Anfang! Nur hereinspaziert! (*Musik wird fortgesetzt;* „Juhuhuh!“)

Ein Mann: Hoitsn auf, hoitsn auf, den Pülcher! Der hot mir mei goldene Uhr gestohln! Wochta! Wochta! Aufhoitn! Schmier ihm ane!³⁶

Die Reizworte moderner Volkskultur heißen Unterhaltung und Zerstreung. Aus ihnen nährt sich der spielerische Hang zum Skurrilen und Paradoxen, demgegenüber selbst ein Torso ohne Hände und Füße als Trapezkünstlerin oder ein Zwerg als stärkster Mann der Welt bestehen können. Hauptsache, es wird etwas geboten. Die Droge, von der die Medien trotz wachsender Bemühungen nur eine geringe Dosis liefern können, nennt sich „live“ und meint ‚das Leben‘. Als lebenslustige Katholikin hat Josephine Mutzenbacher ein ebenso unbestreitbares und ungetrübtes Verhältnis zum Leben, das sie vermitteln soll, wie ihre Konkurrenten aus anderen Mediensparten; und dass in ihrem speziellen Fall die Strategien realistischer Schreibweisen nahezu restlos aufgehen, wird ihr sogar von höheren Stellen amtlich bestätigt. Die Reduktion der Wirklichkeit auf den Tatbestand nackter Tatsachen lässt den Stein des ursprünglich ästhetischen Anstoßes ins Rollen geraten. In einem Beschluss der 4. Strafkammer des Landesgerichts München wird der Realismus des Textes zum Kronzeugen seiner Unmoral. Die Einsicht, dass der „Leser (...) praktisch auf jeder Seite eingeladen [wird], sich etwas vorzustellen, was die Akteurin mit ordinären Worten so genau

³⁶ Szenen aus dem Wurstelprater. Gespielt vom Wiener Konzertorchester Artistical Record (ca. 1903). Originalplatte Pathé Concert 2M19668 Gg. [Transkription: Hiebler.]

beschrieben hat, dass es keiner weiteren Phantasiearbeit mehr bedarf,³⁷ reicht aus, um mit dem Roman als unmoralischem Machwerk endgültig kurzen Prozess zu machen. Damit aber wird der *Mutzenbacher* ohne besseres Wissen genau jene ästhetische Leistung zugesprochen, die zu erreichen sich so mancher moderne Autor umsonst bemühte: eine Anschaulichkeit, die dem Leser die Fähigkeit der Wandlung von Buchstaben in „Sinnenbilder“ rückerstattet. Im Zaubereich des Verbotenen scheinen sich Bilder und Töne mit einer an den Tonfilm heranreichenden Automatik doch wieder ganz von selbst einzustellen. Mit der gesteigerten Sinnlichkeit der Anschauung entfernt man sich gleichzeitig von den geweihten Höhen der Kunst und begibt sich in die Niederungen moderner Medientechniken. Wo Kunst nicht auf die Notwendigkeit aktiver Beteiligung, sprich: die Sammlung des Rezipienten abzielt, wird ihr nicht nur ein moralisches, sondern auch ein ästhetisches Defizit – man denke an Walter Benjamins und Theodor W. Adornos Diskreditierung des Films als Kunstform – unterstellt; ein Vorwurf, den sich schon die Naturalisten gefallen lassen mussten, die mit ihrer Definition der Kunst als „Natur – x“ die heilige Kuh eines ästhetischen Mehrwerts geopfert hatten.³⁸

Der *Mutzenbacher*-Roman entpuppt sich bei eingehender Betrachtung nicht nur als geschickte Persiflage auf die gesellschaftlichen und wissenschaftlichen Daseinsbedingungen der Jahrhundertwende, sondern auch als Parodie auf die modernen, ästhetischen Anforderungen an den Text als Äquivalent lebendigen Lebens. Zielsicher und prägnant gipfelt das lebenslustige Ineinander von ästhetischer Unmittelbarkeit und religiöser Erhebung in einer Szene, die nicht von ungefähr die beiden äußersten Pole des Unaussprechlichen, die reine Immanenz des Körperlichen und die reine Transzendenz des Religiösen, auf eine gemeinsame Basis zurückführt: das kooperative Erleben. Im Verlauf von Josefines Beichte beim Kooperator wird die kommunikative Grundsituation der typographischen Gattung Roman, die durch den Text entstandene Distanz des Autors zum Leser, allem Anschein nach in das zugrundeliegende Naheverhältnis unmittelbarer Face-to-face-Kommunikation, nach dem Grundmuster oraler, präsentier-

³⁷ Zit. nach: Michael Farin: Die letzten Illusionen – Josefine Mutzenbacher vor Gericht. In: Josefine Mutzenbacher oder Die Geschichte einer Wienerischen Dirne von ihr selbst erzählt. Hg. u. m. einem Dossier v. Michael Farin. Stuttgart 1992, S. 539.

³⁸ Man denke dabei etwa an den amüsanten Rettungsversuch der Gleichung durch Artur Möller-Bruck, den Arno Holz selbst kommentiert. Möller-Bruck begnügt sich nicht nur mit der Umkehrung des Vorzeichens, sondern ersetzt auch den materialistischen Platzhalter x (Reproduktionsbedingungen, Mittel, Material und deren Handhabung) durch y, wobei er y als „Vorstellungsbild“ definiert und sich auf diese Weise sowohl der Aufwertung der Kunst gegenüber der Natur als auch der Entmaterialisierung ästhetischer Produktion versichert. Vgl. dazu Arno Holz: Aus „Die Kunst – Ihr Wesen und ihre Gesetze“. In: A. H.: Das Buch der Zeit. Dafnis. Kunsttheoretische Schriften. Werke. Bd. 5. Neuwied am Rhein 1962, S. 37f.

scher Vermittlung zwischen Erzähler und Hörer, transformiert.

Der mehr als kooperative Beichtvater schlüpft in die Rolle des aktiven Rezipienten, der Josefine ihre Sünden aber nicht nur von den Lippen abliest, sondern dort, wo die Sprache beider Akteure versagt, sogar sich selbst ins Spiel einbringt: „Ich leihe dir meinen Leib, damit du vor meinem Angesicht beichtest und dich reinigst.“³⁹ Unter dem komödiantischen Vorwand, dass „an dem geweihten Priester (...) alles rein..., nichts an ihm (...) Sünde..., und nichts an ihm (...) sündig“⁴⁰ sei, bereitet der Kooperator, mit dem Josefine ihr bisheriges Sündenregister durchexerziert, den Weg, auf dem das Unaussprechliche umgangen werden kann. Mit seinem mehr als entgegenkommenden Sinn wird er zum kooperativen Mitwisser und Täter, der schließlich natürlich auch in das obligate Neuland ästhetischer Empfindung vorstößt. Der „wackere Priester“⁴¹ leiht – unglaublich, aber so steht es geschrieben – Josefine als erster ihrer Männer seine Zunge in mehrfachem Wortsinne. Am Ende der Beweisführung, dass man von einem Mund auch einen besseren Gebrauch machen könne als reden oder gar beichten, steht ein sexuelles Erleben, das alle Empfindung auf den einen elektrisierenden Punkt fokussiert und dadurch der Protagonistin zu einer fast schon religiösen Selbsterfahrung verhilft, in deren Verlauf ihr gewissermaßen Hören und Sehen vergehen.⁴²

Im Gegensatz dazu wird das erotische „tableau vivant“ beim Fotografen von einem weit weniger existentiellen Wirklichkeitssinn getragen. Hier geht es nicht um einen möglichst realistischen Nachvollzug, sondern um alle Schattierungen eines schönen, wenn auch nicht gerade jugendfreien Scheins, dessen ästhetisches Zauberwort „markieren“⁴³ heißt. Die vorgestellten Gruppenbilder, in denen die Frau des Fotografen mit einem jugendlichen Mimen den sexuellen Vollzug zum – wider Willen – unbewegten Abklatsch fotografischer Realität erstarren lassen muss, zielen im Vergleich zur Beichtszene auf den entgegengesetzten Effekt ab: Nicht der hautnahe, authentische Nachvollzug des wirklichen, bewegten Lebens ist vor der Linse der Kamera gefragt, sondern die Wahrung eines schönen, unbewegten Scheins. Aufgrund der privaten Interessen des Fotografen, eines ebenso leidenschaftlichen wie eifersüchtigen italienischen Katholiken, darf, was vor der Kamera zur Darstellung kommt, die Grenze zur folgenschweren Wirklichkeit nicht überschreiten: Der abgebildete sexuelle Vollzug muss bei aller optischen Eindringlichkeit unverbindlich bleiben. Der Fotograf wird zur moralischen Instanz, die streng über die bewegungslose Unschuld ihrer markie-

³⁹ Mutzenbacher (s. Anm. 37), S. 165f.

⁴⁰ Ebd., S. 165.

⁴¹ Ebd., S. 174.

⁴² Ebd., S. 174f.

⁴³ Ebd.

renden Hauptdarsteller, insbesondere des jeweiligen Ehepartners, wacht. Wo die Reinheit gestochen scharfer Bilder das Maß aller Dinge darstellt, ist simulierter Stillstand oberstes Gebot. Der Apparat, der von seiner technischen Logik zur „Rettung der physikalischen Realität“⁴⁴ ansetzt, gibt gleichzeitig vor, welche Form von Wirklichkeit für ihn relevant ist. In den Fotoateliers, aber auch vor den Linsen der späteren Momentfotografen werden Wirklichkeiten gestellt, die zuvor nie wirklich Sinn gemacht hätten. Ausgerechnet vor der Kamera macht das wirkliche Leben schlapp.

Im Endeffekt endet die Authentizität religiöser und pornographischer Darstellung dort, wo es um das eigentliche Erleben der Ekstase geht. Diese bleibt in beiden Fällen letzten Endes doch nicht nachvollziehbar, weil sie sich der kollektiven Erfahrung moderner Individualität ebenso entzieht wie dem Surrogat medialer Vermittlung. Selbst die sinnlichsten Arrangements aus der Musik der Worte und der Sprachlosigkeit der Bilder sind schließlich nur ein schwacher Ersatz für wirkliches Erleben. Mit ernstgemeinter Religiosität haben beide umschriebenen *Mutzenbacher*-Szenarien natürlich nicht viel zu tun, aber das haben die anderen, asketischen literarischen Lösungen im Grunde auch nicht. Für die Religion im Bereich der Kunst der Moderne gilt, was Adorno über die Voraussetzung moralischen Handelns im Allgemeinen diagnostiziert: „Es gibt kein richtiges Leben im falschen.“⁴⁵ Die Religiosität moderner Autoren bleibt letztlich auf ein buntes Sortiment unverbindlicher Möglichkeitsangebote ohne unmittelbaren existentiellen Identifikationswert beschränkt. Am Ende der Moderne im engeren Sinn stehen der Ausbruch des Ersten Weltkriegs und die dadurch noch verstärkte Einsicht in die Hilflosigkeit ästhetischer Programme, zu der Fernando Pessoa's Hilfsbuchhalter angesichts der unsinnigen Zeichen seiner irreligiös-sinnlichen Zeit gelangt:

Im heutigen Leben gehört die Welt nur den Narren, den Grobschlächtigen und den Betriebsamen. Das Recht zu leben und zu triumphieren erwirbt man heute fast durch die gleichen Verfahren, mit denen man die Einweisung in ein Irrenhaus erreicht: die Unfähigkeit zu denken, die Unmoral und die Übererregtheit.⁴⁶

Josefine Mutzenbacher und ihre Leser können ein Lied davon singen.

⁴⁴ Vgl. Siegfried Kracauer: *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*. New York 1960.

⁴⁵ Theodor W. Adorno: *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Frankfurt/Main 1994, S. 42.

⁴⁶ Pessoa, *Buch der Unruhe* (s. Anm. 1), S. 14.

SAKRALISATION, POSTFIGURALE GESTALTUNG UND PROPHETIE IN DER DICHTUNG STEFAN GEORGES

Stefan Bodo Würffel (Fribourg)

Vorbemerkung

Hinzuweisen ist zunächst auf zwei neuere Arbeiten zu Stefan George, auf die 1995 in Darmstadt erschienene Studie des Hamburger Politologen Stefan Breuer *Aesthetischer Fundamentalismus* mit dem Untertitel ‚Stefan George und der deutsche Antimodernismus‘¹ und auf die im selben Jahr in Marburg publizierte Münchner Dissertation von Michael Petrow *Der Dichter als Führer? Zur Wirkung Stefan Georges im ‚Dritten Reich‘*.²

Während Breuer mit dem Instrumentarium des Soziologen „die Persönlichkeitsmuster von Meister und Jüngern, die Gruppenprozesse und die aus ihnen hervorgehenden Herrschaftsstrukturen“ bis in die „Peripherie des George-Kreises“ hinein analysiert und mit dem neu gewonnenen Begriff des „ästhetischen Fundamentalismus“ eine Standortbestimmung Georges zwischen neuem Nationalismus und Nationalsozialismus unternimmt,³ zeichnet Petrow auch anhand bislang nicht bekannter Dokumente das Bild Georges im ‚Dritten Reich‘ aus der Perspektive der neuen Machthaber, des George-Kreises selber und des Auslands nach.⁴

Ist in diesen Arbeiten das methodische Vorgehen durch eine werkexterne Sicht begründet, bei Breuer im soziologischen Zugriff auf „Texte über Kunst

¹ S. Breuer: *Aesthetischer Fundamentalismus. Stefan George und der deutsche Antimodernismus*. Darmstadt 1995.

² M. Petrow: *Der Dichter als Führer? Zur Wirkung Stefan Georges im ‚Dritten Reich‘*. Marburg 1995.

³ Breuer (Anm. 1), Klappentext.

⁴ Petrow (Anm. 2). Die Arbeit ergänzt erstmals auch aufgrund von Zeugnissen, „die den Einfluß der Freude des Dichters auf die Wirkungsgeschichte“ belegen (9), die bislang vorliegenden Studien zu diesem Komplex: A. Simoneit: *Politische Interpretationen von Stefan Georges Dichtung. Eine Untersuchung verschiedener Interpretationen der politischen Aspekte von Stefan Georges Dichtung im Zusammenhang mit den Ereignissen von 1933*. Frankfurt / Bern / Las Vegas 1978; F.-K. v. Stockert: *Stefan George und sein Kreis. Wirkungsgeschichte vor und nach dem 30. Januar 1933*. In: B. Allemann (Hrsg.): *Literatur und Germanistik nach der ‚Machtübernahme‘. Colloquium zur 50. Wiederkehr des 30. Januar 1933*. Bonn 1983, S. 52-89; S. B. Würffel: *‚Der Dichter in Zeiten der Wirren.‘ Zum George-Bild des Dritten Reiches*. In: J. Thuncke (Hrsg.): *Leid der Worte. Panorama des literarischen Nationalsozialismus*. Bonn 1987, S. 227-248, wie auch die bisher umfangreichste Arbeit zur Wirkungsgeschichte Stefan Georges: S. B. Würffel: *Wirkungswille und Prophetie. Studien zu Werk und Wirkung Stefan Georges*. Bonn 1978.

und Literatur und Texte mit biographischem Bezug“, wie er ausdrücklich einschränkt⁵ (– was ihn dennoch nicht vor dem Vorwurf literaturwissenschaftlicher Inkompetenz bewahrt hat⁶ –), bei Petrow in der Akzentuierung der „George-Sicht des In- und Auslandes in Presse, Wissenschaft und Politik,“⁷ so möchte ich anhand einiger exemplarischer Texte aus der frühen, der mittleren und der späten Phase Erscheinungsformen der Sakralisation, der postfiguralen Gestaltung und der Prophetie als grundlegende und chronologisch aufeinander folgende Merkmale des Georgeschen Werkes untersuchen, auch um einen Beitrag zu liefern zum Verhältnis von Kunst und Religion, wie es über den hier zur Diskussion stehenden Einzelfall hinaus die Literatur der Moderne maßgeblich bestimmt.

I. Sakralisation

Das Eingangsgedicht des ersten, 1890 in einem Privatdruck von nur 100 Exemplaren „für den verfassers gedruckt“en Gedichtbandes des jungen George, der *Hymnen*, ist programmatisch ‚Weihe‘ überschrieben. Die im Titel angesprochene Sakralisation im Sinne einer Heiligung des Weltlichen – es handelt sich hier um eine Dichterweihe, (damit aber auch um eine Parallel-, nicht um eine Gegenbewegung zum Säkularisationsprozess⁸) – wird in den beiden Schlusstrophen im Gestus des dem Sprecher-Ich geltenden Segens aufgenommen und bekräftigt:

Nun bist du reif nun schwebt die herrin nieder
 Mondfarbne gazedschleier sie umschlingen
 Halbaffen ihre traumesschweren liden
 Zu dir geneigt die segnung zu vollbringen:
 Indem ihr mund auf deinem antlitz bebt
 Und sie dich rein und so geheiligt sah
 Dass sie im kuss nicht auszuweichen strebt
 Dem finger stützend deiner lippe nah. (1,9)⁹

⁵ Breuer (Anm. 1), S. 6.

⁶ Vgl. J. Kersten: Rezension des Buches von Breuer. In: *Mittelweg* 36, 5. Jg., Febr./März 1996, S. 62f.

⁷ Petrow (Anm. 2).

⁸ Vgl. dazu die Aussprache über die Vorträge von A. Langen und W. Binder zum Problem der Säkularisation in *ZfdPh* S. 63, Sonderheft, bes. Langens These, dass er „keinen eigentlichen Unterschied zwischen Säkularisation und Sakralisation“ sähe, „denn das Phänomen, d. h. das sprachliche Phänomen bleibe ja das gleiche.“ S. 70.

⁹ Die Texte Georges werden zitiert nach der zweibändigen Werkausgabe, hrsg. v. R. Boehringer,

Das dritte Gedicht desselben Bandes, ‚Einladung‘, benennt in den einleitenden, an Goethes ‚Osterspaziergang‘ erinnernden Sestinen den Preis für die erlangte Weihe und die damit verbundene Erleuchtung, nämlich Abgeschiedenheit von, Sich-Bewahren vor der Welt:

Lassen wir mauern und staub!
 – Sprach ladend deine güte –
 Fern wo leichter und freier
 Sinn und odem sich glaubt
 Begehen wir die blüten-
 Die auferstehungsfeier.

– Dankvoll rauhem getobe
 Quälendem irren entflohn!
 Wenn auch neu nur von oben
 Einziger liebe lohe
 Endliche rettung mir däuchte
 Und dauernde leuchte. (I,10)

Georges Dichtung ist von Beginn an gekennzeichnet durch die Verwendung eines religiös bestimmten Vokabulars, durch ein poetisches Übertragungsverfahren, in dem nach der Definition Manfred Kämpfers „ein Element, das erkennbar aus einem religiösen Kontext stammt und somit religiös geprägt ist, auf einen anderen Gegenstand angewandt oder in einen fremden, nicht religiösen Zusammenhang gestellt wird.“¹⁰

Dementsprechend entwickelt sich der zweite Band, die 1891 erschienenen, Hugo von Hofmannsthal zugeeigneten *Pilgerfahrten*, als Fortsetzung der *Weihe* in Analogie zur religiös motivierten Wanderschaft, deutlich erkennbar an Bildlichkeit und Wortwahl der Terzette des Sonetts ‚Neuer Ausfahrtsegen‘:

Ich schreite durch den dom zum mittelthron
 Auf goldnen flüssen qualmen harz und santel
 Mein sang ist schallend wie zu orgelton

Zur salbung fließ mein eigen siedend blut!
 Wo find ich wieder meinen pilgermantel?
 Wo find ich wieder meinen pilgerhut? (I,37)

Düsseldorf 1958.

¹⁰ M. Kämpfer: Säkularisation und neue Heiligkeit. Religiöse und religionsbezogene Sprache bei Friedrich Nietzsche. Berlin 1971, S. 63.

Kaum bedarf es des Blätterns in Claus Viktor Bocks Wortkonkordanz zur Dichtung Georges,¹¹ es genügt ein kursorisches Lesen in den frühen Gedichtbänden, um zu erkennen, dass nicht erst das mittlere oder späte Werk Georges sich speist aus dem Bildvorrat und dem Wortmaterial christlicher Verkündigungsdichtung, wie sie auch die Rollengedichte des vierten Gedichtbandes, des *Buchs der Sagen und Sänge* mit ihren ans Mittelalter erinnernden Überschriften assoziieren: ‚Irende Schar‘, ‚Der Einsiedel‘ oder ‚Lilie der auen! / Herrin im rosenhag!‘ (I, 86f, S. 91 u. S. 98f)

Intertextuelle Bezüge, Kontrafakturen dieser Art bezeugen indes mitnichten eine religiöse, gar eine christliche Grundeinstellung Georges. An den „Übertragungen sprachlicher Bestände aus der Bibel, dem Gesangbuch, der Liturgie in den Sprachzusammenhang einer nicht zu gottesdienstlichem Gebrauch bestimmten Dichtung,“¹² wie Albrecht Schöne das Säkularisationsphänomen bestimmt hat, interessieren in diesem Fall nicht die damit verbundenen Glaubensvorstellungen, sondern allein die Empfindungen, die das Heilige auslöst, also Ehrfurcht und ahnungsvolles Ergriffensein, Scheu vor dem Erhabenen und die Opferbereitschaft für das Ganze, aus der dann der ‚Dienst‘ – ein zentrales Wort Georges – als Gemeinschaftserlebnis erwachsen kann.

Dabei muss der sakralisierende Aspekt der George’schen Dichtung, insbesondere des Frühwerks gesehen werden auf dem Hintergrund jener sozialen Umwälzungsprozesse, die im neunzehnten Jahrhundert die Bevölkerung Deutschlands um dreißig Millionen vermehrten, – mehr als das gesamte Bevölkerungswachstum in den achtzehn zuvor vergangenen Jahrhunderten¹³ –, und die einhergingen mit einer tiefgreifenden Verunsicherung und zugleich einem gesteigerten Bedürfnis nach Halt und Orientierung in der Welt, wie sie in den Jahrhunderten zuvor von den Autoritäten des Glaubens und der feudalen Gesellschaftsordnung vermittelt worden waren, in der Zeit des beschleunigten sozialen Wandels jedoch zunehmend verloren zu gehen drohten.

Thomas Nipperdey hat die „Stationen der Entchristianisierung“ nach dem Ende des Feudalismus in der Bürgerwelt nachgezeichnet, die früh schon anstelle des Gegensatzes von Himmel und Erde, von Gott und Mensch eine pantheistische Konstruktion gesetzt hatten, in der die Welt nur die äußere Gestalt Gottes war: Weltfrömmigkeit, wie wir sie von Goethe, von Schiller, auch von Hegel und seiner Vergöttlichung der Geschichte her kennen. Und Nipperdey hat die weiteren Stationen dieses Prozesses über Goethe hinaus – „der erste dezidierte

¹¹ C. V. Bock: Wortkonkordanz zur Dichtung Stefan Georges. Amsterdam 1964.

¹² A. Schöne: Säkularisation als sprachbildende Kraft. Studien zur Dichtung deutscher Pfarrersöhne. Göttingen ²1968, S. 30.

¹³ Vgl. dazu H. Lutz: Zwischen Habsburg und Preussen. Deutschland 1815-1866. Berlin 1994, S. 80ff.

Nicht-Christ in Deutschland, der auch dadurch ganz ausserordentlich auf die deutsche Bildungsgeschichte gewirkt hat“ – an der politischen Religion des ‚Hambacher Festes‘ und der emanzipatorisch-sinnlichen des ‚Jungen Deutschland‘ beschrieben bis hin zur dezidierten Entchristianisierung in der Religionskritik bei Feuerbach und Marx, bei Schopenhauer und Nietzsche.

Dieser Prozess ging jedoch einher mit dem Entstehen einer säkularen Religion: „Diesseitige Wirklichkeiten gewinnen religiösen Charakter, werden Ersatz- oder Quasireligionen, werden Gegenstand eines ‚Kultes‘, eines säkularen Glaubens.“¹⁴ Das vermeintliche Ende des christlichen Glaubens und jeder diesseitsübergreifenden Tendenz also als Geburtsstunde des Geniekults und des bürgerlichen Bildungsideals und der mannigfachen Humanitätsfeiern, letztere ein Erbe der amerikanischen, der Französischen Revolution, wichtige Stationen im Prozess der Entchristianisierung.¹⁵ Nipperdey resümiert: „der neue Glaube“, das ist eine Art nach- und unchristlicher bürgerlicher Durchschnittsreligion.“¹⁶

Dazu gehörte zuallererst die Kunstreligion, neben den naturwissenschaftlichen Entdeckungen zweifellos die folgenreichste Erfindung des bürgerlichen Zeitalters, von Nietzsche emphatisch als solche begrüßt:

Die Kunst erhebt ihr Haupt, wo die Religionen nachlassen. Sie übernimmt eine Menge durch die Religion erzeugter Gefühle und Stimmungen, legt sie an ihr Herz und wird jetzt selber tiefer, seelenvoller, so dass sie Erhebung und Begeisterung mitzuteilen vermag, was sie vordem noch nicht konnte.¹⁷

Und kurz und bündig konnte Gerhart Hauptmann in seinem Drama *Michael Kramer* exakt zur Jahrhundertwende konstatieren: „Kunst ist Religion.“¹⁸

Kein Zweifel, dass der junge Stefan George sich in diese Tradition einordnete, eine Tradition, die bei Richard Wagner – Udo Bernbach hat es eindrücklich gezeigt¹⁹ – auch insofern auf einen Höhepunkt geführt wurde, als die prognostizierte Rettungs- und Heilsfunktion der Kunst sich vorbildhaft gleichsam materialisierte, mit der Ausbildung eines Jüngerkreises, der Wagner-Gemeinde, mit der Errichtung eines Kunsttempels, des Bayreuther Festspielhauses, mit den dahin führenden Pilgerfahrten, schließlich mit dem für Bayreuth geschaffenen

¹⁴ T. Nipperdey: Deutsche Geschichte 1800-1866. Bürgerwelt und starker Staat. München 1983, S. 440f u. S. 449.

¹⁵ Vgl. dazu M. Ozouf: La fête révolutionnaire 1789-1799. Paris 1976.

¹⁶ Nipperdey (Anm. 14), S. 451.

¹⁷ F. Nietzsche: Menschliches, Allzumenschliches, Ein Buch für freie Geister. Hrsg. v. Alfred Baumler, in: Werke, Bd 2, Leipzig o.J., S. 138.

¹⁸ G. Hauptmann: Die grossen Dramen. Berlin o.J., S. 427.

¹⁹ U. Bernbach: Der Wahn des Gesamtkunstwerks. Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie. Frankfurt 1994.

Bühnenweihfestspiel, das den Platz der christlichen Liturgie einnahm und das man folgerichtig in schweigender Andacht, ohne den sonst üblichen Theaterapplaus zu konsumieren hatte.

Mochte man sich nach dem *Parsifal* also gestärkt von seinem Platz erheben, so avisierte die Lektüre der kostbaren, weil wie heilige Bücher bewusst rar gehaltenen Texte des frühen George dasselbe Ziel: „In der Kunst glauben wir an eine glänzende wiedergeburt,“ hieß es programmatisch in der ersten Folge der *Blätter für die Kunst* im Oktober 1892,²⁰ womit nicht mehr, aber auch nicht weniger gemeint war als eine Auferstehung in dieser Welt, eine, wie der hell-sichtige Max Weber formulierte, „innerweltliche, irrationale Erlösung (...) vom Alltag, vor allem auch von dem zunehmenden Druck des theoretischen und praktischen Rationalismus.“²¹

II. Postfigurale Gestaltung

Verstehe ich also die Sakralisierungstendenzen des frühen George als Zeichen des Substitutionsprozesses der Kunst in der Moderne, die damit verbundene Gemeinde- bzw. genauer: Kreisbildung als gruppensoziologisches Anknüpfen an bildungselitäre Bestrebungen, wie sie seit der ‚Pädagogischen Provinz‘ der Klassiker dem deutschen Bildungsbürgertum als Schule gesamtgesellschaftlicher Erweckungs- und Erneuerungsbewegungen wohl vertraut war, so verhält es sich mit der Gottesschau und dem Gottespreis des mittleren George, konkret mit dem ‚Maximin‘-Erlebnis, wie es den *Siebenten Ring* an zentraler Stelle prägt, zweifellos anders.

Dem bist du kind dem freund
 Ich seh in dir den Gott
 Den schauernd ich erkannt
 Dem meine andacht gilt.

Du kamst am lezten tag
 Da ich von harren siech
 Da ich des betens müd
 Mich in die nacht verlor:

²⁰ *Blätter für die Kunst*. Begründet von Stefan George. Hrsg. v. Carl August Klein, I. Bd., Berlin 1892, S. 2.

²¹ M. Weber: *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*. Tübingen ⁶1972, S. 555.

Du an dem strahl mir kund
 Der durch mein dunkel floss
 Am tritt der die saat
 Sogleich erblühen liess. (I,279)

So sehr man geneigt sein mag, die Gestalt Maximin als Beleg zu nehmen für die Verdrängung, die Ersetzung der christlichen Religion durch die Kunstreligion, so genau muss man doch sehen, dass für George selbst der Glaube an dieses Erlebnis als Gotterlebnis nicht bestritten werden kann, alle kulturhistorischen, mentalitäts-geschichtlichen oder gruppensoziologischen Erklärungsmodelle folglich fehlgehen müssen.

Albert Verwey, der holländische Freund aus der ersten ‚Blätter‘-Generation, hat früh gemeint: „Ich sah in der Vergöttlichung der Wirklichkeit, die Maximin vollzogen hatte, ein Zeichen innerer Krise, wobei aber die Phantasie Schaden litt.“²²

Wodurch, so wäre zu fragen, war sie, die innere Krise, ausgelöst worden? Die Mittelstrophe des zitierten Gedichts gibt darauf indirekt eine Antwort, denn mit den Begriffen „am letzten tag“, „von harren siech“, „des betens müd“, vor allem aber mit der Schlusszeile, da ich „mich in die nacht verlor“, aufgenommen im „dunkel“ der letzten Strophe, wird die Münchner Kosmiker-Episode angesprochen, auf die Richard Faber in seinem Vortrag über „Schwabings ‚Kosmiker‘ zwischen Wilhelminismus und Faschismus“ ausführlich eingegangen ist, als „Augenblick der höchsten Gefährdung“ in Georges Leben, wie Friedrich Wolters in genauer Kenntnis der Umstände formuliert hat.²³

Georges Vorrede zu ‚Maximin‘ spricht unverstellt aus, was damit gemeint war:

Wir (...) bangten beim blick in unsre nächste zukunft. Wir gingen einer entstellten und erkalteten menschheit entgegen die sich mit ihren vielspältigen errungenschaften und verästelten empfindungen brüstete indessen die grosse tat und die grosse liebe am entschwinden war.

Schon wandten sich einige von uns abseits nach den dunklen bezirken und priesen den wahnsinn selig (...): als die plötzliche ankunft eines einzigen menschen in der allgemeinen zerrüttung uns das vertrauen wiedergab und uns mit dem lichte neuer verheissungen erfüllte. (II, 302).

²² A. Verwey: Mein Verhältnis zu Stefan George. Erinnerungen aus den Jahren 1895-1928. Leipzig, Strassburg u. Zürich 1936, S. 69.

²³ F. Wolters: Stefan George und die Blätter für die Kunst. Deutsche Geistesgeschichte seit 1890. Berlin 1930, S. 262 u. S. 270.

Zwar wird auch hier die Kreisbildung – mit all ihren inzwischen eingetretenen Veränderungen, also dem entschiedenen Verjüngungsprozess durch die neu hinzutretenden Jünger, den öffentlichen Ausgaben der Werke Georges seit 1899, dem ‚Abfall‘ Hofmannsthals etc. spätestens nach der Jahrhundertwende – als Reaktion auf die Modernisierungsschübe der Gesellschaft, damit aber auch als permanente individualpsychologische Belastung erkennbar, die eigentliche Überforderung Georges in dieser Zeit ging aber zweifellos von jener Münchner „Höllenfahrt“²⁴ aus, auf der die „Revenants der schwarzen Magie“, wie Edgar Salin sie nannte²⁵, also Klages und Schuler vor allem, versucht hatten, den Dichter im Strudel der von ihnen geliebten korybantisch symbolistischen Maskenzüge und -tänze für eigene Zwecke zu instrumentalisieren.

Die Kosmiker (...) drängten George, seine Zeitkritik zu verschärfen, aggressiver und militanter gegen die Welt des Mammons, der Masse und des Spiessertums aufzutreten. Sie bombardierten ihn mit immer neuen Visionen und Beschwörungen, die den Durchbrüchen des ursprünglichen Seins in der Geschichte galten. Und sie verlangten immer entschiedener von ihm, sich nicht mit der Kunst zu begnügen, sondern die alles entscheidende Tat zu tun: sich nackt auf den Markt zu stellen und die Götter aufzurufen, am offenen Tag einen Frevel zu begehen und die Welt in Aufruhr zu bringen.²⁶

So – durchaus parteiisch – Friedrich Wolters, der Chronist der ‚Blätter‘-Geschichte.

Trotz dieser George nahen Sicht kann man davon ausgehen, dass nach dem Wort von Novalis, „Wo keine Götter sind, walten Gespenster“,²⁷ die Münchner Maskeraden schlaglichtartig erhellten, wohin eine Gesellschaft tendieren mochte, die in Georges Formulierung für die VII. Folge der ‚Blätter für die Kunst‘ 1904 „für den Gott den götzen für den Geist das gespenst für den Seher die hexe“²⁸ zu setzen bereit war: zum Faschismus.

George, dessen Dichtung angetreten war, in einer unüberschaubarer gewordenen Welt als Kunstreligion Ordnung und Orientierung, Rettung und Erlösung zu versprechen, muss sich der Gefahr bewusst geworden sein, und er bannte sie durch den „synthetischen Gott“,²⁹ wie Heinz Günther Sabais formuliert hat, durch das manipulierte Gotterlebnis Maximin, dessen „Konzeption“ nach Ver-

²⁴ S. Breuer (Anm. 1), S. 38.

²⁵ E. Salin: Um Stefan George. Erinnerung und Zeugnis. München und Düsseldorf 1954, S. 190.

²⁶ F. Wolters (Anm. 23), S. 266.

²⁷ Novalis: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. 5 Bde, 2. erw. u. verb. Auflage, hrsg. v. Paul Kluckhohn u. Richard Samuel, Stuttgart 1968, S. 111 u. S. 520.

²⁸ Blätter für die Kunst (Anm. 20), Siebente Folge, o.O. 1904, S. 11.

²⁹ H.-W. Sabais: Maximin. Die Einsetzung eines Gottes. In: Agora II, Gedenkheft für Stefan George, Darmstadt 1958, S. 61.

weys Zeugnis „schon bestand, bevor Maximin selbst erschien,“³⁰ bevor also George 1902 dem vierzehnjährigen Max Kronberger auf der Münchner Leopoldstrasse zum erstenmal begegnete.

Die individualpsychologisch bedingte, in ihrem Glaubensanspruch zweifellos nur für George gültige Antwort auf die Münchner Kosmiker-Krise zeitigte allerdings Konsequenzen für die Dichtung, die schließlich auch den zunächst nur indirekt betroffenen Jüngerkreis tangierten.

Hatten sich die Anfänge Georges im Zeichen eines Bilderkultes entwickelt, wie er dem neunzehnten Jahrhundert insgesamt im Umgang mit religiös besetzter Bildlichkeit nicht fremd gewesen war, – unschwer ist ja in der „herrin“ der eingangs zitierten Verse die Dichtermuse der Epigonengeneration auszumachen, allenfalls durch petrarkistische Stilzüge an die Bilderwelt des ausgehenden Mittelalters gebunden –, so entwickelt sich Georges Dichtung der folgenden Jahre im Zeichen postfiguraler Gestaltung, wie sie Albrecht Schöne von autonomer Literatur deutlich unterschieden sieht, denn dabei handele es sich, „nicht eigentlich um dichterische Gestaltung (...), sondern (...) um eine prophetische Exegese, die das vorhandene Textmaterial biblischer und chiliastischer (...) Schriften einerseits, zeitgeschichtliche und biographische Ereignisse andererseits miteinander verflucht und in diesem (in dichterische Form gebrachten) Arrangement die kommenden Stationen des Heilsweges aufdeckt.“³¹

Die Sakralisierungsbezüge, die zuvor der nachdrücklichen Bestätigung des kunstreligiösen Anspruchs dienten, werden nun in einen postfiguralen Kontext überführt, der nicht nur der Substitutionsfunktion der Kunst in der Moderne dient, sondern einen Glaubensinhalt verkündet, der seinerseits Religion im ursprünglichen Sinne zu sein beansprucht, ablesbar z. B. an der Eingangstrophe des Gedichts ‚Einverleibung‘:

Nun wird wahr was du verhiessest:
 Dass gelangt zur macht des Thrones
 Andren bund du mit mir schliessest –
 Ich geschöpf nun eignen sohnes. (I, 291)

³⁰ A. Vervey (Anm. 22), S. 69.

³¹ A. Schöne (Anm. 12), S. 280.

Das Ich, das nach dem Alten und dem Neuen Bund nun in einem dritten anderen zur „macht des Thrones“ gelangt, ist mit Stefan Breuers Worten deutlich auszumachen: „George: das ist nicht der Prophet, der sich demütig zum Sprachrohr seines Gottes macht. Es ist vielmehr Gottvater selbst, der seinen Sohn opfert, um sich dadurch zu erhöhen.“³²

Dass diese Form der von George vorgegebenen postfiguralen Gestaltung wo nicht geglaubt, so doch zumindest nachgeschrieben wurde, dafür liefert der Hagiograph des Kreises, Friedrich Wolters, in seiner monumentalen ‚Blätter‘-Geschichte den Beweis:

Dass (Maximin) nach zwanzig Jahrhunderten als erster leiblicher Erdensohn mit dem leiblichen Meister wieder den Ring schloss, in dem die Liebe des Göttlichen, in dem der liebende Gott selbst sich im Menschen vollendet ist das Wunder das seinen Namen trägt und alle Stufen des irdischen Daseins wieder heiligt. (...) Dass Deutschland in einem Lebensalter zwei solche Wesen erzeugte: den einen der der höchste geistige Gestalter des Göttlichen, den andern der die höchste leibliche Gestaltung des Göttlichen war und von denen jeder das Wesen des andern in sich barg: jener das schönste Bild des jugendlich-heldischen Menschen, dieser das hehrste Bild des schöpferischen Meisters: dass beide als Dichter Träger der gleichen göttlichen Urkraft waren – dies war das undenkbare Ereignis der Zeitenwende.³³

Postfigurale Gestaltung bestimmt denn auch in der Folge die den Heiligenlegenden nachgeschriebenen Erinnerungsbücher der Jünger, die nun ihre eigene Erweckung und Errettung durch den Meister nachzeichnen wie jener die seine durch Maximin. Hieß es bei George: „An der helle die uns überströmte merkten wir dass er gefunden war. Tage um tage folgten wir ihm und blieben im banne seiner ausstrahlung ehe wir mit ihm zu reden wagten – (...)“ (I, 523), so endet die seitenlange Schilderung der ersten Begegnung Edgar Salins mit dem Dichter ganz ähnlich: „Wieder blieb der Jüngling angewurzelt stehen, erschreckt, verwirrt und zugleich selig beglückt. Als er wieder aufzublicken wagte, war die lichte Gestalt schon fast verschwunden, – an der Biegung zum Schlossberg stand noch ein letzter Schimmer.“³⁴ So hinterlassen himmlische Erscheinungen Zeichen ihrer Existenz, über denen den Jüngern die Augen aufgehen.

In den anonymen Jünger-Gedichten der letzten beiden ‚Blätter‘-Folgen – bereits die IX. Folge hatte die Namen der jüngeren Mitarbeiter verschwiegen, von der X. an fehlten sie ganz „als nicht unbedingt zur sache gehörig“³⁵ – dominiert

³² S. Breuer (Anm. 1), S. 42.

³³ F. Wolters (Anm. 23), S. 314f.

³⁴ E. Salin (Anm. 25), S. 12.

³⁵ Blätter für die Kunst (Anm. 20), Zehnte Folge, o.O. 1914, S. 156.

die postfigurale Gestaltung bis hin zur Anbetung des Dichters in Sprache und Stil des ‚Hohen Liedes‘:

Mein herz soll eine reine lampe sein
 Die still vor deinem bildnis sich verzehrt
 Mein blut ein dunkler alter opferwein
 Dess goldene kraft sich betend zu dir kehrt.

Mein haar soll deinem fuss ein teppich sein
 Mein auge deinem antlitz nur ein rahmen
 Mein ohr für deine worte nur ein schrein
 Mein mund ein weicher pfühl für deinen namen.

Und meine hände lass zwei schalen sein
 Auf denen heiliger rauch in säulen schwebt
 Vor meinem herzen – das als lampe rein
 Dein bild in duft und goldene wolken webt.³⁶

Die anaphorische Reihung der Mittelstrophe mündet in eine Art Summations-schema, in das Bild der Hände als Opferschale, das zugleich dem von Melchior Lechter entworfenen Urnensignet für die Veröffentlichungen im Verlag der ‚Blätter für die Kunst‘ korrespondiert: postfigurale Emblematisierung, wie sie vor allem die mittleren von Lechter gestalteten Gedichtbände Georges prägt.

III. Prophetie

„Maximin ist der Gott, der über eine neue Aera herrschen wird, zumindest aber der Initiator eines neuen Zeitalters, der erstgeborene des Neuen Reiches, und der Dichter, der einzige Prophet, der Gründer.“³⁷ So Claude David, der französische Biograph Georges, dessen Charakterisierung des Dichters mit Hilfe Max Webers noch weiter zu differenzieren ist.

Weber hat in seinen religionssoziologischen Aufsätzen unterschieden zwischen „der ‚exemplarischen‘ Prophetie (...) welche das zum Heil führende Leben vorlebte“ und „der ‚Sendungs‘-Prophetie, welche im Namen eines Gottes Forderungen, naturgemäß: ethischen und oft: aktiv asketischen Charakters an die Welt richtete,“³⁸ und er hat George der ersten Form, also der exemplarischen

³⁶ Blätter für die Kunst (Anm. 20), Elfte und zwölfte Folge. o.O. 1919, S. 229.

³⁷ C. David: Stefan George. Sein dichterisches Werk. München 1967, S. 272.

³⁸ M. Weber (Anm. 21), S. 257.

Prophetie zugeordnet, weil sich von der von ihm verkündeten Erlöser-Inkarnation „mit aller Gewalt nichts aussagen lässt, was seine Göttlichkeit für andere als diejenigen, die ihn persönlich kannten, irgendwie glaubhaft machen könnte,“³⁹ ein Sachverhalt der seiner Meinung nach geradezu zwangsläufig auch Georges Rolle als Dichter tangieren musste:

(...) da es über dies rein formale Prophetentum hinaus, schliesslich keine Steigerung mehr gibt, ist der Dichter auf der beständigen Suche nach dem postulierten Inhalt seiner Prophezeiung begriffen, ohne ihn jemals erhaschen zu können.⁴⁰

Wiederum ergeben sich daraus für die Dichtung nicht gering zu veranschlagende Konsequenzen. Als Ausdruck des formalen Prophetentums wird das Prinzip des Exemplarischen für den Kreis, vor allem aber für dessen spätere Dichtung stilbestimmend, indem nun nicht nur Maximin, nicht auch nur George, sondern alle Jüngergestalten dem prophetischen Anspruch gerecht werden, d. h. ihn verwirklichen, genauer: als Ergebnis der Suche nach dem „postulierten Inhalt“ der George'schen Prophezeiungen verkörpern sollen. Über die Rollenbilder der frühen Gedichtbände und die historischen Gestalten der ‚Zeitgedichte‘ wird diese Vorbildfunktion als Verhaltensmuster und Heilsversprechen zugleich bis in die Jüngerschar hinein verlängert. Noch das letzte Gedicht des ‚Neuen Reichs‘ „Du schlank und rein wie eine flamme“ gilt in dieser Optik der Feier der deutschen Jugend als Erfüllung der exemplarischen Prophetie Georges.

Und dem aus dem Feld zurückkehrenden ‚Jungen Führer im Ersten Weltkrieg‘, der mit bürgerlichem Namen Erich Boehring hieß,

Wenn in die heimat du kamst aus zerstampften gefild
Heil aus dem prasselnden guss höhlen von berstem schutt
Keusch fast die rede dir floss wie von notwendigem dienst
Von dem verwegenen ritt von den gespanntesten mühn ..(...)

diesem Vorbild wird in der Schluss-Strophe die Verheißung der verdienten Heiligung zuteil:

Alles wozu du gediehst rühmliches ringen hindurch
Bleibt dir untilgbar bewahrt stärkt dich für künftig getös.
Sieh als aufschauend um rat langsam du neben mir schrittest
Wurde vom abend der sank um dein aufflatterndes haar
Um deinen scheidel der schein erst von strahlen ein ring
Dann eine krone. (I,419)

³⁹ M. Weber, zit. nach Breuer (Anm. 1), S. 116.

⁴⁰ M. Weber. In: Marianne Weber: Max Weber. Ein Lebensbild. Heidelberg 1950, S. 501.

Stärker noch als die zunächst erstaunliche Angabe „im ersten Weltkrieg“, die bereits die Zeitgenossen als Prophetie eines zweiten deuteten, während sie in Wahrheit nur die kulturpessimistische Prognostik der George'schen Dichtung seit dem *Siebenten Ring* fortschrieb, ist die ins Bild gebannte Heiligung des Angesprochenen als prophetischer Gestus gelesen und interpretiert worden, nicht anders als das Heilsversprechen der zweiten Strophe des Eingangsgedichts der ‚Sprüche an die Toten‘:

Wenn je dieses volk sich aus feigem erschlaffen
 Sein selber erinnert der kûr und der sende:
 Wird sich ihm eröffnen die göttliche deutung
 Unsagbaren grauens dann heben sich hände
 Und münder ertönen zum preise der würde
 Dann flattert im frühwind mit wahrhaftem zeichen
 Die königsstandarte und grüsst sich verneigend
 Die Hehren die Helden! (1,455)

Das Gedicht, 1921 zusammen mit ‚Einem Führer im Ersten Weltkrieg‘ und ‚Der Dichter in Zeiten der Wirren‘ als Sonderdruck erschienen, wies in seinem Bestreben, zeitgeschichtliche Erfahrungen mit prognostischen Aspekten zu verbinden, hin auf die wohl problematischste Konsequenz des prophetischen Anspruchs und des prophetischen Sprechens des späten George. Denn wie sollte man im zeithistorischen Kontext der jungen Weimarer Republik 1921 das wahrhaftige Zeichen der Königsstandarte verstehen?

Aufschlussreich wäre gewiss einmal eine Zusammenstellung all jener Wörter, die George aus dem zeitgeschichtlichen Kontext, auch von nationalistischen Kreisen übernahm und die diese umgekehrt aus seiner Dichtung in den Bereich der Tagespolitik überführten. Ohne den Bedeutungswandel, dem viele der Begriffe dabei möglicherweise unterworfen wurden, im Einzelnen analysiert zu haben, wird man vermuten dürfen, dass sich ein solcher fast immer zum Nachteil des George'schen Werkes ausgewirkt hat, indem die sprachlichen Kongruenzen mögliche inhaltliche Diskrepanzen verdeckten, damit aber Missverständnissen und missbräuchlichen Deutungen Vorschub leisteten.

Unabhängig von solcher Amalgamierung mit dem Vokabular des Tages als Konsequenz des immanenten, immer noch auf gesellschaftliche Erneuerung zielenden Anspruchs des George'schen Spätwerks mit Hilfe des eigenen ‚Staa-tes‘ schlägt sich im Gedicht das von Weber skizzierte rein formale Prophetentum als Faktor von Unbestimmtheit und Unbestimmbarkeit nieder, konkret als Leerform, als welche die einzelnen Textmuster und -elemente konstituiert sind. Die Gedichte Georges, einzelne Strophen oder Verse entwerfen immer wieder

bloße Rahmen, bloße Schemata oder, wie es Rudolf Borchardt nannte,⁴¹ Umrissse, deren Ausfüllung offen- bzw. der Realitätserfahrung und Einbildungskraft des Lesers überlassen bleibt.

Als Umrissse sind diese Leerformen weitgehend, aber doch nicht völlig offen, sie sind vielmehr so weit vorgezeichnet, dass sie noch immer weiter konkretisiert, vor allem jedoch beständig aktualisiert werden können. Die Unschärfen der Einzelaussagen – die fast völlig fehlende Individualisierung in den Widmungsgedichten, die weitgehende Relativierung sozialer Bezüge in den Rollengedichten und die Tendenz zur Enthistorisierung in den zeitbezogenen Gedichten – all diese Elemente ermöglichen es dem Leser bei partieller Rezeptionsvorgabe durch den Dichter, die Texte stets aufs neue und auf vielfältige Weise zur Realität in Beziehung zu setzen – das bedingt ihre gesellschaftspolitische Relevanz – und ihnen zugleich eine Wirkung zuzusprechen, die sie resistent macht gegenüber ihrer Geschichtlichkeit.

Kein Text hat die damit verbundenen Gefahren wechselnder, konkretisierter politischer Auslegungen deutlicher werden lassen als das programmatische Gedicht *Der Dichter in Zeiten der Wirren*, mit dem der späte George sich seine Sendung noch einmal so zu bestätigen gedachte, wie es der junge Dichter mit der ‚Weihe‘ gut dreißig Jahre zuvor getan hatte. Die Schlussverse sind ebenso bekannt wie die Interpretationen, die sich an sie knüpften, nicht erst in der Zeit des ‚Dritten Reiches‘, als sie zunächst umstandslos auf Hitler bezogen wurden, bevor sie in den folgenden Jahren wechselnde, bis heute noch nicht abgeschlossene Anwendungen auf den *Stifter einer künftigen Religion* (Jaime, 1949), *auf den Propheten Jeremias* (Kliesch, 1968) oder *auf Claus von Stauffenberg* (Hoffmann, 1968) erfuhren:⁴²

(...)

Ein jung geschlecht das wieder mensch und ding
Mit echten maassen misst das schön und ernst
Froh seiner einzigkeit vor Fremdem stolz
Sich gleich entfernt von klippen dreisten dünkels
Wie seichtem sumpf erlogner brüderei

⁴¹ R. Borchardt: Stefan Georges ‚Siebenter Ring‘. In: Prosa I, Stuttgart 1957, S. 265.

⁴² E. Jaime: Stefan George und die Weltliteratur. Ulm 1949, S. 55; G. Kliesch: Der Dichter und die Usurpatoren. Neues Reich wider Drittes Reich. In: Stefan George. Lehrzeit und Meisterschaft. Hrsg. v. Stefan-George-Gymnasium Bingen 1968, S. 126; P. Hoffmann: Claus Graf Stauffenberg und Stefan George. In: Jb. der deutschen Schillergesellschaft, 12. Jg. 1968, S. 520f. Vgl. zur gesamten Thematik auch die Habilitationsschrift von Wolfgang Braungart: Aesthetischer Katholizismus. Stefan Georges ‚Rituale der Literatur‘, Tübingen 1997, die nach Abschluss des Symposions erschien und die hier aufgeworfenen Fragen auf pointierte, stets aber diskussionswürdige Weise aufgreift und fortführt.

Das von sich spie was mürb und feig und lau
 Das aus geweihtem träumen tun und dulden
 Den einzigen der hilft den Mann gebiert.
 Der sprengt die ketten fegt auf trümmerstätten
 Die ordnung geisselt die verlaufnen heim
 Ins ewige recht wo grosses wiederum gross ist
 Herr wiederum herr zucht wiederum zucht er heftet
 Das wahre sinnbild auf das völkische banner
 Er führt durch sturm und grausige signale
 Des frührots seiner treuen schar zum werk
 Des wachen tags und pflanzt das Neue Reich. (I,418)

Der prophetische Duktus dieser Verse fordert ebenso wie die mannigfachen, stets jedoch unscharfen Bezugsmöglichkeiten der einzelnen Bilder und Begriffe zu immer neuen Auslegungen und Deutungen heraus. Wer sich darauf einlässt, bestätigt und erfüllt den prophetischen Anspruch Georges, einen Anspruch, über dessen Zentrum nach der erinnerungswürdigen Einsicht Max Webers sich „mit aller Gewalt nichts aussagen lässt (...),“ und dessen bildliche Entsprechung, das figurale Emblem des *Siebenten Rings*, die Opferschale, gerade deshalb stets aufs neue und immer wieder anders gefüllt werden konnte – mit Wasser und mit Wein, mit betäubenden Tränken, aber auch – wie es im zitierten Jüngergedicht der letzten ‚Blätter‘-Folge hieß – mit Blut.

GOTTESFRAGE IN ZEITGENÖSSISCHER LITERATUR
VERSUCH EINER RELIGIÖSEN INTERPRETATION VON
KAFKAS ROMAN *DAS SCHLOSS* ALS ORT DER GNADE

Siegfried Battisti (Innsbruck)

Im *Mythos von Sisyphos* schreibt A. Camus:

Kafkas ganze Kunst besteht darin, den Leser zum Wiederlesen zu zwingen. Seine Lösungen oder auch der Mangel an Lösungen lassen Deutungen zu, die nicht klar ausgesprochen werden und, um begründet zu erscheinen, eine nochmalige Lektüre unter einem neuen Gesichtspunkt verlangen.¹

Dieser Aussage ist weitgehend zuzustimmen, zumal Kafkas Sprache reich an Symbolen ist, die schwer zu deuten sind und verschiedene Interpretationen zulassen. Es gibt nicht *die* Kafka-Interpretation schlechthin, dennoch lassen sich Gründe anführen, warum man sich für die eine und nicht für eine andere Interpretation entscheidet. Dabei ist es notwendig, den Text mit größter Aufmerksamkeit zu lesen und den Regeln der Hermeneutik zu folgen, zu deren grundlegendsten wohl gehört, dass das Einzelne aus dem Ganzen zu verstehen ist, d. h. dass bei der Deutung von Werken auch der biographische Hintergrund des Autors zu berücksichtigen ist.

In diesem Sinne wird man die Interpretation von Kafkas bestem Freund und Verwalter seines Nachlasses Max Brod ernst nehmen müssen, da dieser meistens der Erste und oft auch nur der Einzige war, dem Kafka aus seinen Manuskripten vorlas, so auch aus dem *Schloß*, wie Brod in seiner Biographie über Kafka selbst schreibt: „Am 15. März 1922 las mir Franz den Anfang seines Romans *Das Schloß* vor.“² Es kann auch mit großer Wahrscheinlichkeit angenommen werden, dass Kafka seinem Freund Brod nicht nur aus dem Manuskript vorlas, sondern mit ihm auch über den ideellen Hintergrund des Romans sprach. Insofern scheint es berechtigt zu sein, wenn man Brods theologischer Deutung des Schlosses als „Ort der Gnade“ mehr Gewicht beimisst als z. B. Adornos Interpretation als Hierarchie der Macht.

¹ A. Camus: *Der Mythos von Sisyphos. Ein Versuch über das Absurde*. Hamburg 1960, S. 102.

² M. Brod: *Franz Kafka. Eine Biographie*. Hamburg 1954, S. 16.

1. Aspekte der Fremdheit

Der Roman beginnt mit der Ankunft des Landvermessers K. spät abends in einem Dorf, das in der Nähe eines Schlosses liegt. In einem einfachen Wirtshaus findet er ein notdürftiges Nachtlager, doch kaum zur Ruhe gelegt, stören die dort anwesenden Bauern seinen Schlaf. Da das Dorf dem Schloss untersteht, wird K. nach seiner Aufenthaltserlaubnis gefragt, worauf er antwortet, er sei vom Grafen des Schlosses als Landvermesser gerufen worden. Eine telefonische Rückfrage beim Schloss bestätigt nach einigen Missverständnissen diese Aussage.

Auffallend gleich zu Beginn des Romans ist, dass die Hauptfigur keinen vollständigen Namen trägt, sondern nur einen Anfangsbuchstaben. Dies kommt in Kafkas Werken häufig vor, doch für diesen Roman ist es besonders symptomatisch, denn darin zeigt sich zweifellos ein Ausdruck von Anonymität und Fremdheit. Man weiß nicht, woher K. kommt, es ist nur einmal ganz allgemein von einer „alten Heimat“ die Rede, wo er allerdings – wie es im Text heißt – schon lange nicht mehr gewesen ist. Auch das Dorf, wo K. nun eingelangt ist, bietet einen schaurigen und trostlosen Eindruck, es ist tief verschneit und vom Winter beherrscht. „Frühjahr und Sommer sind so kurz, als wären es nicht viel mehr als zwei Tage,“ meint eine Dorfbewohnerin, „und selbst an diesen Tagen, auch durch den allerschönsten Tag fällt dann noch manchmal Schnee.“³ Dieses düstere Bild spiegelt sich auch in den Räumlichkeiten der Häuser wider. Sie sind kläglich beleuchtet, meistens fensterlos, schmutzig und die Luft in den Räumen ist drückend. Wie unwillkommen K. im Dorf ist, kommt in vielen Szenen zum Ausdruck, am deutlichsten durch die Aussage der Wirtin des Herrenhofes, wenn sie zu K. sagt:

Hören Sie Herr Landvermesser. ... Sie sind nicht aus dem Schloß, Sie sind nicht aus dem Dorfe, Sie sind nichts. Leider aber sind Sie doch etwas, ein Fremder, einer der überzählig und überall im Weg ist, einer wegen dessen man immerfort Scherereien hat...⁴

Dieses Gefühl der Fremdheit und der Abgewiesenheit von der Dorfgemeinschaft steigert sich sogar zum Grotesken, als K. durch einen Boten von der Schlossbehörde einen Brief übermittelt bekommt, in dem steht, dass er in die herrschaftlichen Dienste aufgenommen und als unmittelbarem Vorgesetzten dem Gemeindevorsteher unterstellt sei. Doch als sich K. bei diesem einfindet, um Näheres

³ Das Schloß, in der Fassung der Handschrift. Hg. M. Pasley. Frankfurt 1992, S. 389.

⁴ Ebd., S. 62.

über seine Arbeitsbedingungen zu erfahren, wird ihm mitgeteilt, dass man gar keinen Landvermesser brauche. „Es wäre nicht die geringste Arbeit für ihn da,“⁵ teilt ihm der Gemeindevorsteher mit. Tags darauf wird ihm durch den Lehrer des Dorfes die untergeordnete Stelle eines Schuldieners angeboten, aber auch nur als eine vorübergehende Beschäftigung, keineswegs von Dauer. Nach längerem Zögern willigt K. ein, ergibt sich für ihn dadurch doch die Möglichkeit einer neuen Unterkunft, nachdem er zuvor von der Wirtin aufgefordert wurde, das Gasthaus zu verlassen. Allerdings bietet ihm auch diese neue Unterkunft kein behagliches Zuhause, denn die Schlafstelle ist ein kaltes Klassenzimmer, das nur während des Tages geheizt werden darf. Als sich K. dennoch in der Nacht unerlaubt Holz vom Schupfen holt, kommt es zu schweren Auseinandersetzungen mit dem Lehrer. So ist der einzige Ort im Dorf, wo sich K. einigermaßen willkommen fühlt, die klägliche Wohnstätte einer armen Bauernfamilie, die ihrerseits selbst vom ganzen Dorf geächtet wird, weil eine Tochter der Familie es wagte, das schamlose Liebeswerben eines Schlossbeamten abzulehnen. Die Strafe des Dorfes ist unermesslich und hart. So wird die Familie nicht nur von allen bisherigen gemeinschaftlichen Beziehungen ausgeschlossen, sondern auch gezwungen, aus ihrem Haus auszuziehen und in einer ihr zugewiesenen Hütte zu wohnen. Es ist deshalb nicht zufällig, dass der Landvermesser diese Familie am häufigsten aufsucht, sind es doch die Isolation und Fremdheit, die sie miteinander verbinden.

Das Phänomen der Fremdheit ist in Kafkas Romanen ein bestimmendes Element. Wer Kafkas Biographie des Näheren kennt, weiß auch um die verschiedenen Phasen dieser Fremdheit. So fühlte sich Kafka selbst in seiner Familie häufig als Fremder; dies beruhte zum einen darauf, dass zwischen Kafka als dem ältesten Sohn der Familie und seinen drei jüngeren Schwestern ein beachtlicher Altersunterschied bestand, der ihn auf Distanz zu seinen Geschwistern rückte.⁶ Zum anderen lässt sich Kafkas Gefühl der Fremdheit in seiner eigenen Familie auf die besondere Beziehung zu seinem Vater zurückführen, die er auch literarisch (*Das Urteil*, *Brief an den Vater*) zum Ausdruck brachte. Als schwaches, zartes Kind litt Kafka unter der übermächtigen Vaterfigur, zumal Kafkas Vater seine autoritäre Position schon rein körperlich als stark, groß und mächtig zu demonstrieren wusste. Ihm gegenüber kam sich Kafka jämmerlich vor und er konnte den Erwartungen des Vaters nicht entsprechen, der ihn zu einem kräftigen und mutigen Jungen aufziehen wollte. So fühlte sich Kafka wie ein ausgestoßener Sohn, der vergeblich um die Anerkennung seines Vaters ringt, sich von

⁵ Ebd., S. 74.

⁶ Nach Kafkas Erkrankung bestand allerdings eine sehr innige Beziehung zu seiner jüngsten Schwester Ottilie (genannt Ottila).

ihm aber auch nicht zu lösen vermag. Da es für Kafkas Mutter schwer war, gegenüber ihrem Mann eine selbständige Haltung einzunehmen, hatte der übersensible Kafka oft das Gefühl, als bildeten die Eltern eine gemeinsame Front gegen ihn.

Dieser Prozess der Entfremdung setzte sich in Kafkas Wahl seines Studiums und seines Berufes fort. Da er es nicht wagte, die Eltern länger als notwendig finanziell zu belasten, zog er dem Literaturstudium das Jusstudium vor. Seiner unabwendbaren Neigung zur Literatur folgte er nun auf die Weise, dass er mit seiner Freizeit und seinem Schlaf geizte und vielfach in der Nacht schrieb. Da Kafka aber auch im Berufsleben als Angestellter bei einer Versicherungsgesellschaft äußerst gewissenhaft war, bedeutete diese Doppelbelastung für seinen ohnehin angeschlagenen Gesundheitszustand eine schwere Belastung.

Isoliert und fremd fühlte sich Kafka aber nicht nur in der Familie und im Beruf, sondern auch als deutscher Schriftsteller in Prag. Auch wenn zur Zeit Kafkas das gebildete Bürgertum in Prag zum Großteil der deutschen Sprachgruppe angehörte, so lebte die deutsche Oberschicht in Prag doch sehr isoliert, denn es fehlte der Volksboden einer Muttersprache. Demnach war das Pragerdeutsch ein isoliertes Bildungsdeutsch, ständig vom Wortschwund bedroht. Wie sehr Kafka darunter litt, kommt in einem Brief an Milena⁷ zum Ausdruck, wo er schreibt: „Ich habe niemals unter deutschem Volk gelebt.“ Auch diese Aussage ist zu deuten als Ausdruck von Heimatlosigkeit und Fremdheit.

Schließlich darf auch nicht übersehen werden, dass Kafka Jude war. Selbst wenn sich im damaligen Prag mehr als die Hälfte der gehobenen Bürgerschicht (ca. 15.000) zum Judentum bekannte, so waren die Juden unter den damals 500.000 Bewohnern der Stadt doch eine Minderheit. Max Brod sieht in der ablehnenden Haltung, die der Landvermesser im Roman *Das Schloß* seitens der Dorfbevölkerung erfährt, eine Parallele zum Schicksal der Juden in der Welt. Obgleich das Wort „Jude“ im Roman nicht vorkomme, so sei doch mit Händen zu greifen, meint Brod, „daß Kafka im ‚Schloß‘ aus seiner jüdischen Seele hervor in einer schlichten Erzählung über die Gesamtsituation des heutigen Judentums mehr gesagt hat, als in hundert gelehrten Abhandlungen zu lesen ist.“⁸

Zu den bisher genannten Aspekten der Isolierung und Fremdheit lässt sich noch ein weiterer hinzufügen, der von ganz allgemeiner Bedeutung ist. So erfährt jeder Mensch, dass er nicht in der Unmittelbarkeit einer vorgegebenen Natur lebt. Das heißt, er muss seine Umwelt zu einer Lebenswelt formen, um überhaupt leben und überleben zu können. Der Anthropologe Helmut Plessner spricht diesbezüglich vom „Gesetz der natürlichen Künstlichkeit“ und meint

⁷ Vgl. Brief an Milena, S. 22.

⁸ Brod (s. Anm. 2), S. 197.

damit, dass der Mensch seine Welt zur Kulturwelt gestalten muss. Erst dadurch werde sie zu einem menschlichen Lebensraum.

Doch alle Kultureinrichtungen, die der Mensch bisher geschaffen hat, alle seine Werke, wissenschaftlichen Erkenntnisse und technischen Errungenschaften, auch alle seine Sitten und Gebräuche und seine philosophischen Weltauslegungen konnten ihm das Gefühl der Fremdheit in der Welt nicht nehmen. Sie konnten es zwar mindern, aber nicht aufheben. Dafür wäre ein umfassendes Wissen über den Kosmos und auch über die Natur des Menschen erforderlich; doch mit einem solchen Wissen kann kein Mensch aufwarten. So bleibt dem Menschen als Bedürfnis nach Überwindung dieser ihm angeborenen Fremdheit eine Sehnsucht nach etwas Beständigem und Vertrautem, nach Heimat in seiner ganzen Fülle, worauf am ehesten die Religion eine Antwort zu geben vermag als Erfahrung von etwas ganz Andersartigem, Göttlichem oder Heiligem. In diesem Sinne sucht auch K. – wie Brod meint – die Verbindung mit der Gnade der Gottheit, indem er sich im Dorf zu Füßen des Schlosses niederlässt.

2. *K.'s Bemühungen um das Schloss*

Am Tag nach seiner Ankunft im Dorf macht sich K. auf den Weg zum Schloss. Bei starkem Schneefall und nur ärmlich bekleidet folgt er der Straße in Richtung des Schlosses. Mit den Augen auf das Schloss gerichtet ging K. seines Weges, „nichts sonst kümmerte ihn,“ heißt es im Roman. Er war von einer so großen Sehnsucht nach dem verheißungsvollen Schloss erfüllt, dass ihm alles andere als unbedeutend erschien. Und selbst wenn das Schloss nach der Beschreibung des Chronisten von Schnee umgeben ist gemäß dem üblichen kalten, frostigen Landschaftsbild in Kafkas Darstellung, so darf nicht übersehen werden, dass auch von der Sonne die Rede ist. Und dies ist umso bedeutsamer, als es der einzige Hinweis auf die Sonne im ganzen Roman ist und dieser im Zusammenhang mit der Schlossbeschreibung steht. Nirgendwo sonst wird nochmals die Sonne erwähnt. So erstrahlen für die Augen des Landvermessers die kleinen Fenster des Schlosses im Lichte der Sonne, dessen Wirkung etwas „Irrsinniges“ hatte, wie sich K. äußert. Auch ist davon die Rede, dass um das Schloss herum eine klarere Luft weht als unten im Dorf und dass alles frei und leicht emporragt.

Und dennoch kommt K. dem Schloss nicht näher. „Die Straße nämlich, diese Hauptstraße des Dorfes führte nicht zum Schloßberg“, heißt es im Roman, „sie führte nur nahe heran, dann aber wie absichtlich bog sie ab und wenn sie sich

auch vom Schloß nicht entfernte, so kam sie ihm doch auch nicht näher.“⁹ Und der Chronist führt weiter aus:

Das Schloß dort oben, merkwürdig dunkel schon, das K. heute noch zu erreichen gehofft hatte, entfernte sich wieder. Als sollte ihm aber noch zum vorläufigen Abschied ein Zeichen gegeben werden, erklang dort ein Glockenton, fröhlich beschwingt, eine Glocke, die wenigstens einen Augenblick das Herz erbeben ließ, so als drohe ihm – denn auch schmerzlich war der Klang – die Erfüllung dessen, wonach er sich unsicher sehnte.¹⁰

Die Beschreibungen des Schlosses, aber auch die Ambivalenz der Aussagen „fröhlich und schmerzlich“, „Drohung und Sehnsucht nach Erfüllung“ lassen auf eine Besonderheit des Schlosses schließen, die jenseits des Realen liegt.¹¹ Diese Interpretation deckt sich auch weitgehend mit der Namensbezeichnung des Schlossgrafen „Westwest“. Man kann annehmen, dass auch diese Bezeichnung von Kafka nicht willkürlich gewählt wurde, sondern als Ausdruck für den äußersten Punkt des Westens steht, also für jenen Ort, wo die Sonne am Abend, nach Ablauf des Tages, sich dem Auge des Menschen entzieht, doch wissend und hoffend, dass ihr unsagbarer Glanz und ihre Kraft erhalten bleibt, um am nächsten Tag die Menschen mit ihrem Licht wiederum neu zu beschenken und zu beglücken. Die Ambivalenz von „fröhlich und schmerzlich, drohend und sehnsuchterfüllend“ stellt sich jedoch besonders dann ein, wenn der Abend zum Lebensabend schlechthin wird, wenn die Sinnfrage nach den alltäglichen Dingen des Lebens zur letzten Sinnfrage kulminiert und alle Hoffnung und Sehnsucht des Menschen sich als religiöse Frage nach dem ganz Anderen, nach einem letzten Zustand von unendlicher Fülle und Beglückung stellt.

In der Sehnsucht nach Überwindung seiner Fremdheit bemüht sich K., zum Schloss vorzustoßen, und es ist verständlich, dass er sich zunächst an den „klammert“, der die Unterschrift unter jenen Brief gesetzt und ihm bestätigt hatte, dass er in die „herrschaftlichen Dienste aufgenommen“ worden sei, nämlich an den Schlossbeamten namens Klamm. Vom Schankmädchen Frieda, der angeblichen Geliebten des Herrn Klamm, erfährt K., dass sich dieser im Herrenhof befinde, doch nur noch kurze Zeit sich dort aufhalte, da der Schlitten zur Abfahrt schon bereit stünde. K. überzeugt sich mit einem Blick durch das Schlüsselloch der Tür zwischen Schankstube und Nebenzimmer selbst von Klamms Anwesenheit, wobei er einen mittelgroßen dicken und schwerfälligen Herrn erkennen kann. Da aber Klamm für niemanden zu sprechen ist, behält K.

⁹ Das Schloß, S. 16.

¹⁰ Ebd., S. 22f.

¹¹ Vgl. I. Scholz: Franz Kafka. Der Prozeß. Das Schloß (Analysen und Reflexionen). Hofffeld 1980, S. 72.

umso mehr dessen Schlitten im Auge, um mit ihm doch noch vor seiner Abfahrt ins Gespräch zu kommen. Doch Momus, der Dorfsekretär Klamms, verwickelt K. in ein Gespräch und so verpasst K. den entscheidenden Augenblick von Klamms Abfahrt. Ehe er sich umsieht, ist der Schlitten weg.

Und nun wiederholt sich zum zweiten Male eine groteske Szene. K. bekommt abermals von Klamm durch einen Schlossboten übermittelt einen Brief, in dem ihm Anerkennung für die bisherigen landesvermesserischen Arbeiten ausgesprochen wird. Weiters wird ihm mitgeteilt, er möge in seinem Eifer nicht nachlassen und die Arbeiten zu einem guten Ende führen. Kein Wunder, dass K. ganz erstaunt darüber ist, zumal er sich noch in keiner Weise als Landvermesser betätigen konnte. Mit einer Nachfrage an Klamm will er dieses Missverständnis klären.

Auffallend in diesem Roman ist, dass K. mit allen Mitteln versucht, zum Schloss zu gelangen. Wie wichtig ihm das Schloss ist, kommt in der Hartnäckigkeit zum Ausdruck, mit der er sein Ziel verfolgt. Alle Kontakte, die er zu den Menschen im Dorf anstrebt, unternimmt er nur unter dem einen Aspekt, das Schloss zu erreichen. Um sein Vorhaben zu verwirklichen, benützt K. seine Mitmenschen oft nur als Mittel, so z. B. das Schankmädchen Frieda, das für ihn – wie K. selbst zugibt – erst dann zu einer „respektablen Person“ wird, als sie ihm gesteht, dass sie die Geliebte Klamms war. Demnach sieht K. in Frieda ein Mittel, zu Klamm zu gelangen und über Klamm zum Schloss. Als Frieda K. zum Vorwurf macht, dass ihr einziger Wert für ihn nur darin bestehe, über sie eine Verbindung zu Klamm herzustellen, wehrt sich K. zwar gegen diesen Vorwurf, doch es lässt sich nicht leugnen, dass er bei der Verwirklichung seiner Interessen sehr eigennützig handelt. Vielleicht ist dies auch der entscheidende Grund, warum K. in seinen Bemühungen um das Schloss nicht weiterkommt, denn es ist eine elementare Erfahrung, dass der Mensch sein Heil nicht auf Kosten anderer erreichen kann.

Bedeutsam in diesem Zusammenhang ist auch, dass sich K. unter den Bewohnern im Dorf vorwiegend den Frauen zuwendet. So geht er mit Frieda eine fast eheliche Beziehung ein, pflegt aber auch Kontakte mit anderen Frauen. Offensichtlich erwartet er sich davon, im Dorf als Ausgangspunkt zum Schloss heimisch zu werden. Und es ist unter den Frauen im Dorf eigentlich nur die Wirtin des Herrenhofes, die K. gegenüber eine ablehnende Haltung einnimmt, während die Männer des Dorfes viel mehr ihre Abneigung gegenüber K. zeigen.

Doch trotz der ablehnenden Haltung der Dorfbewohner lässt sich K. nicht davon abbringen, zum Schloss zu gelangen. Interessant ist auch K.'s Funktion als Landvermesser, wobei sich die Frage stellt, ob er vom Schloss dazu bestellt wurde oder er sich selbst dazu ernannt hat. Im ersten Brief von Klamm an K. scheint die Bezeichnung Landvermesser überhaupt nicht auf, sondern es ist nur

davon die Rede, dass er in die herrschaftlichen Dienste des Schlosses aufgenommen worden sei. Auch der Gemeindevorsteher, an den sich K. wendet, gibt ihm zu verstehen, dass der Brief eher privaten als amtlichen Charakter habe.

Anders hingegen ist es mit dem zweiten Brief. In diesem wird auf die landvermesserischen Arbeiten hingewiesen und ihnen Anerkennung ausgesprochen, allerdings für Arbeiten, die K. gar nicht ausgeführt hat. Soll damit angedeutet sein, dass das Schloss an seinen landvermesserischen Arbeiten überhaupt nicht interessiert ist? Bereits der Gemeindevorsteher sagte zu K., „wir brauchen keinen Landvermesser. Es wäre nicht die geringste Arbeit für ihn da. Die Grenzen unserer kleinen Wirtschaften sind abgesteckt, alles ist ordentlich eingetragen, Besitzwechsel kommt kaum vor und kleine Grenzstreitigkeiten regeln wir selbst.“¹² Heißt das nun, dass sich K. in der Funktion als Landvermesser ungerufen einen Zugang zum Schloss zu erzwingen versucht? Vieles deutet darauf hin. Denn die im zweiten Brief ausgesprochene Anerkennung für K.'s nichtgeleistete Dienste als Landvermesser scheint doch zum Ausdruck zu bringen, dass K. weiterhin darauf verzichten soll, sich als Landvermesser zu betätigen. Manche Kafka-Interpreten sehen in der Bezeichnung Landvermesser mit ihrer auszuübenden Vermessungstätigkeit einen Hinweis auf Vermessenheit,¹³ also eine Art Hybris, die sich K. anmaßt, wenn er in die vom Schloss bereits vorgenommene Ordnung eingreifen oder sie gar korrigieren möchte. Sind doch die Grenzen der kleinen Wirtschaften im Dorf bereits abgesteckt und ist doch alles ordentlich eingetragen.

Es muss auch als Vermessenheit angesehen werden, wenn sich K. den Zugang zum Schloss erzwingen will. Es ist sogar vom Kampf die Rede, gleich am Beginn des Romans, wo K. selbst meint, dass „man im Schloß alles Nötige über ihn wußte, die Kräfteverhältnisse abgewogen hatte und den Kampf lächelnd aufnahm.“¹⁴ Dadurch ist von vornherein klar, dass K. bei diesem Kampf der Unterlegene sein wird, weil er den Abstand zwischen menschlichem Begreifen und göttlicher Gnadenverfügung nicht erkennen will; so lässt er sich auch nicht davon abbringen, ungebeten in das Schloss einzudringen.

Dieses Verhalten ist symptomatisch für Menschen, die ihr Glück und auch ihr letztes Heil erzwingen wollen. Doch die Erfüllung der Sehnsucht nach Vertrautem und Geborgenem und die Überwindung von Fremdheit lässt sich nicht allein durch Eigeninitiative erwirken, sondern bedarf auch der Offenheit und Bereitschaft und der schenkenden Liebe des Anderen; das gilt für das Menschliche wie für das Göttliche.

¹² Das Schloß, S. 74.

¹³ Vgl. E. Heller: *Enterbter Geist. Essays über modernes Dichten und Denken*. Frankfurt 1954, S. 307f.

¹⁴ Das Schloß, S. 9.

3. Gnade als geschenkte Zuwendung

Nach Tagen des Wartens auf eine neuerliche Nachricht vom Schloss, die vor allem das Missverständnis aufklären soll, warum man ihm als Landvermesser Anerkennung entgegenbringt, obwohl er diesbezüglich gar nicht tätig war, erhält K. vom Schlossboten die Aufforderung überbracht, er möge sofort in den Herrenhof kommen zu einem Sekretär namens Erlanger. Als sich K. dort einfindet, trifft er Frieda, die ihm zu verstehen gibt, dass sie kein weiteres Interesse mehr an einer Verbindung mit ihm habe. Müde und bedrückt sucht K. nun Erlangers Zimmer, gerät dabei aber in ein anderes, nämlich in das des Sekretärs Bürgel.

Im folgenden Gespräch mit Bürgel zeigen sich m. E. nun jene Aspekte, die für Max Brods Interpretation des Schlosses als Ort der Gnade sprechen, mag auch das sonstige Verhalten der Beamten des Schlosses nicht immer ganz in diesem Sinne zu deuten sein. Aber sind es nicht oft Schwäche und das Böse im Menschen, die die heiligsten Ideen verletzen? Nicht immer lässt sich aus dem, was sich vordergründig zeigt, das wahre Wesen erkennen. So erweisen sich auch nicht alle Beamten des Schlosses als würdige Repräsentanten dieses geheimnisvollen göttlichen Orts der Gnade. Oft lässt ihr Verhalten sogar Gegensätzliches vermuten.

Anders hingegen ist es in der Begegnung K.s mit Bürgel, wo sich zur ungewohnten Stunde in der Nacht überraschenderweise jene Möglichkeiten anbieten, um die sich K. seit seiner Ankunft im Dorf vergeblich bemühte. So zeigt sich Bürgel sofort bereit, sich um K.s Angelegenheit zu kümmern, und er gibt ihm auch zu verstehen, dass „durch ein Wort, durch einen Blick, durch ein Zeichen des Vertrauens mehr erreicht werden kann, als durch lebenslange auszehrende Bemühungen.“¹⁵ Auch klärt Bürgel K. darüber auf, warum die Sekretäre im Herrenhof mit den Parteien oft nachts Gespräche führen und diese mit ihren Anliegen an sie herantreten lassen. „Man ist“ – so Bürgel – „unwillkürlich geneigt, in der Nacht die Dinge von einem mehr privaten Gesichtspunkt zu beurteilen, die Vorbringungen der Parteien bekommen mehr Gewicht als ihnen zukommt, es mischen sich in die Beurteilungen gar nicht hingehörige Erwägungen der sonstigen Lage der Parteien, ihrer Leiden und Sorgen ein, die notwendige Schranke zwischen Parteien und Beamten, mag sie äußerlich fehlerlos vorhanden sein, lockert sich und wo sonst, wie es sein soll, nur Fragen und Antworten hin- und wiedergingen, scheint sich manchmal ein sonderbarer, ganz und gar unpassender Austausch der Personen zu vollziehen.“¹⁶

¹⁵ Ebd., S. 326.

¹⁶ Ebd., S. 328.

Damit will Bürgel zum Ausdruck bringen, dass die Beamten des Schlosses zu gewissen Stunden ihren amtlichen Charakter ablegen und ganz und gar für die Bittstellenden, für die Suchenden, für die Hilflosen oder wer immer er sein mag, da sind. In diesem Zusammenhang ist auch der Name des Sekretärs Bürgel nicht zufällig gewählt, bürgt er doch dafür, dass K. sein Ziel erreicht.

In diesen nächtlichen Gesprächen fühlen sich die Beamten – wie Bürgel weiter ausführt – selbst schutzlos den Parteien ausgeliefert und mit Leidenschaft nehmen sie sich ihrer an. Mag es auch sonst Unterschiede bei den Sekretären geben, aber es bestehen keine im Hinblick auf das Engagement, mit dem sie sich für ihre Parteien einsetzen, denn „keiner von ihnen wird sich zurückhalten können, wenn an ihn die Aufforderung herantritt, sich mit einem Fall, für den er nur die geringste Zuständigkeit besitzt, zu beschäftigen.“¹⁷ In diesem Gespräch wird Bürgel sogar noch vertrauensvoller, wenn er K. persönlich anspricht.

Und nun erwägen Sie Herr Landvermesser die Möglichkeit, daß eine Partei durch irgendwelche Umstände trotz der Ihnen schon beschriebenen, im allgemeinen völlig ausreichenden Hindernisse dennoch mitten in der Nacht einen Sekretär überrascht, der eine gewisse Zuständigkeit für den betreffenden Fall besitzt. An eine solche Möglichkeit haben Sie wohl nicht gedacht?¹⁸

Doch während all dieser Worte, die Bürgel an K. richtet und die ihn auf die große Chance seines Lebens aufmerksam machen, ist K. von Müdigkeit überfallen in einen Schlaf gesunken und hört nur noch im Hintergrund Bürgels Stimme. Und er träumt von einem großen Sieg und alle ringsum erheben das Champagnerglas zu Ehren seines Sieges. Bürgel zeigt sich ihm im Traum nackt und schutzlos, ähnlich der Statue eines griechischen Gottes, die von K. im Kampf bedrängt wird. Doch der Kampf währt nicht lange. Schritt für Schritt rückt K. zwar vor, aber der griechische Gott entzieht sich ihm. Und plötzlich ist K. allein in einem großen Raum. „Es war niemand mehr da,“ heißt es im Text, „auch die Gesellschaft hatte sich verlaufen, nur das Champagnerglas lag zerbrochen auf der Erde, K. zertrat es völlig. Die Scherben aber stachen, zusammenzuckend erwachte er doch wieder, ihm war übel, wie einem kleinen Kind, wenn es geweckt wird.“¹⁹

Der Traum soll zum Ausdruck bringen, wie nahe K. schon dem Ziel war, so dass schon das Champagnerglas auf seinen Sieg erhoben wird, aber er selbst verspielt den Sieg, indem er sich vom Schlaf übermächtigen lässt und damit eine große Gelegenheit versäumt, ähnlich wie schon früher, als er sich vom Sekretär

¹⁷ Ebd., S. 334.

¹⁸ Ebd., S. 334f.

¹⁹ Ebd., S. 331.

Klamms in ein Gespräch verwickeln ließ und dessen Abfahrt mit dem Schlitten versäumte. Doch jetzt ist K. seinem Ziel, ins Schloss zu kommen, noch viel näher, denn während er sich damals selbst um ein Gespräch mit Klamm bemühen musste, bietet ihm Bürgel jetzt von sich aus seine Hilfe an.

Aber K. schläft weiter, selbst als Bürgel sich ihm noch mehr öffnet und fast auf unbegrenzte Weise seine Zuneigung zeigt. Bürgel schildert K. seinen eigenen Seelenzustand, indem er davon spricht, wie beengt ihm um das Herz ist, wenn die „immer erwartete, mit wahren Durst erwartete Partei“ plötzlich dasitzt und schon durch ihre stumme Anwesenheit ihn einlädt, in ihr armes Wesen einzudringen und mit ihr mitzuleiden. In dieser Lage ist es fast unmöglich, der Partei eine Bitte abzuschlagen. „Genau genommen ist man verzweifelt,“ meint Bürgel, „noch genauer genommen ist man [aber] sehr glücklich.“²⁰ Verzweifelt ist man über die Wehrlosigkeit, mit der man dasitzt und spürt, wie der Einsatz für die anwesende Partei immer mehr die eigenen Kräfte übersteigt. Proportional dazu wächst aber auch das Glück über das, was man für den anderen tun kann. Bürgel spricht sogar von einem selbstmörderischen Glück, das nicht mehr Rücksicht nimmt auf sich selbst, sondern in der totalen Offenheit und Bereitschaft für den anderen sich selbst vergisst. In diesen Phasen des Glücks, von denen man ganz erfüllt ist, weil man dem anderen etwas zu geben vermag, muss man sich mitteilen und zeigen, was geschehen ist. Diesbezüglich wendet sich Bürgel noch ein letztes Mal an K. und weist ihn darauf hin, wie sehr es nun in seiner Macht stehe, alles zu beherrschen und er nichts anderes mehr zu tun brauche, als seine Bitte vorzutragen, für die – wie es im Text heißt – die Erfüllung schon bereit ist, ja sich ihm sogar entgegenstreckt. Aber K. hört auch diese Worte nicht, zu tief ist sein Schlaf; erst das Klopfen aus dem Nebenzimmer Erlangers weckt ihn auf. Und mit den Worten: „Gehen Sie doch, wer weiß, was Sie drüben erwartet, hier ist ja alles voll Gelegenheiten“ verabschiedet Bürgel K. aus seinem Zimmer. Und resigniert fügt er hinzu: „Nur gibt es freilich Gelegenheiten, die gewissermaßen zu groß sind, um benützt zu werden; es gibt Dinge, die an nichts anderem als an sich selbst scheitern.“²¹

Im Nebenzimmer wird K. von Erlanger aufgefordert, Frieda freizugeben. Der Name Erlanger ist Symbol dafür, was K. durch sein eigenwilliges Verhalten „erlangt“ hat, nämlich fast nichts. Da sich K. nach seinem Besuch bei Erlanger noch länger als erlaubt im Herrenhof aufhält, sieht er auch, wie zwei Diener zur frühen Morgenstunde mit einem kleinen Wagen Akten an die ihnen mit Nummern zugeordneten Zimmer verteilen. Nachdem alle Akten ihren Bestimmungs-ort gefunden haben, bleibt noch ein einziger Akt oder vielmehr nur noch ein

²⁰ Ebd., S. 336.

²¹ Ebd., S. 339.

Stück Papier übrig, von dem die Diener nicht recht wissen, wem sie es zuordnen sollen. Im stillen Einvernehmen zerreißen sie es.

Da der Roman unvollendet bleibt, hat Max Brod im Nachwort zur ersten Ausgabe den geplanten Fortgang so skizziert:

Ein Abschlußkapitel hat Kafka nicht geschrieben. Doch hat er es mir einmal auf meine Frage, wie der Roman enden würde, erzählt. Der angebliche Landvermesser erhält wenigstens teilweise Genugtuung. Er läßt in seinem Kampf nicht nach, stirbt aber vor Entkräftung. Um sein Sterbebett versammelt sich die Gemeinde, und vom Schloß langt eben die Entscheidung herab, daß zwar ein Rechtsanspruch K.s im Dorf zu wohnen, nicht bestand – daß man ihm aber doch mit Rücksicht auf gewisse Nebenumstände gestatte, hier zu leben und zu arbeiten.²²

Die versammelte Gemeinde um sein Sterbebett deutet darauf hin, dass K. von den Bewohnern des Dorfes akzeptiert wird, und da das Dorf und das Schloss untrennbar miteinander verbunden sind, bedeutet die letzte Ruhestätte im Dorf auch einen Bezug zum Schloss, wenngleich darauf kein Rechtsanspruch gegeben, sondern dies vielmehr als ein Gnadengeschenk anzusehen ist. Die große Gelegenheit, in das Schloss zu kommen, hat K. allerdings selbst versäumt, indem er Bürgels geschenkte Zuwendung nicht wahrgenommen hat. So gibt es Augenblicke im Leben, die dem Menschen gnadenhaft zufallen, die aber der Wachsamkeit bedürfen, um sie sich nicht entgehen zu lassen. Gnade als geschenkte Zuwendung auch im Sinne einer letzten Erfüllung von Geborgenheit lässt sich nicht erkämpfen, sondern nur in wachsamer Bereitschaft und im Bemühen darum, ihrer würdig zu sein, empfangen.

²² F. Kafka: Gesammelte Werke. Das Schloß. Hg. M. Brod. Berlin 1935, S. 481f.

**„ABER SEIN ENDURTEIL WAR ES NICHT“
JACQUES DERRIDA LIEST EINEN TEXT VON FRANZ KAFKA**

Josef P. Mautner (Salzburg)

„Préjugés“ lautet der Titel eines Vortrages, den Jacques Derrida bei einem Kolloquium in Cerisy-la-Salle hielt. Der Vortrag wurde 1985 als Essay in dem Band „Le faculté de juger“ veröffentlicht.¹ Derrida verbindet darin eine Reflexion der philosophischen Perspektive von Jean-Francois Lyotard mit einer philosophischen Lektüre der Erzählung „Vor dem Gesetz“ von Franz Kafka. Gerade in dieser eigenwilligen Verbindung ist der Text m.E. paradigmatisch für eine „postmoderne“ Lektüre Kafkas. Aber nicht der gesamte Text, nur ein bestimmter Gedankengang Jacques Derridas in diesem Essay bildet den Ausgangspunkt für meine Überlegungen. Es handelt sich um die Lektüre einer Erzählung, die zusammen mit ihrem Umfeld – dem Romanfragment „Der Proceß“ – wie kaum eine andere von der Ästhetik der Moderne ausgelegt und in Anspruch genommen wurde. Eine postmoderne Lektüre des Textes, wenn sie ihrem eigenen Anspruch gerecht werden will, zeichnet sich dadurch aus, dass sie den auslegenden Diskurs hinter sich lässt und einen Standort *vor* dem Urteil über den Text findet.² In der Vorstellung Jacques Derridas müsste dieser Ort allerdings jenseits der Dichotomie von Urteilen und dem (ablehnenden) Urteilen über das Urteilen liegen – also den ideologischen Gegensatz zwischen Moderne und Postmoderne überschreiten. Mit der nun folgenden Lektüre einer Lektüre soll der Frage nachgegangen werden, ob Kafkas Text einer bestimmten philosophischen Perspektive (sei es die der Moderne oder die der Postmoderne) sich zuordnen lässt oder nicht.

¹ La faculté de juger. Colloque de Cerisy. Paris 1985. Der Titel der Originalausgabe des Essays: Préjugés. Devant la loi. Deutsche Übertragung, aus der ich zitiere: Jacques Derrida: Préjugés. Vor dem Gesetz. Wien 1992. Der Primärtext wird zitiert aus: Franz Kafka: Der Proceß. Roman. Frankfurt/Main 1995. Der Taschenbuchausgabe liegt die Kritische Ausgabe, hg. von Malcolm Pasley (Frankfurt/Main 1990) zugrunde. Zitationsweise in Klammer im Text mit Seitenangabe und Zeilenangabe, zum Beispiel: (Der Proceß, 226,2-227,28). – Für philologische Detailfragen zur Textüberlieferung siehe auch: Franz Kafka: Der Proceß. Apparatband. Hg. von Malcolm Pasley. Frankfurt/Main 1990.

² Von Interesse wäre eine vergleichende Darstellung verschiedener philosophischer Auslegungen des Textes, z.B. der großen Kafka-Essays von Walter Benjamin und Günther Anders mit dem von Jacques Derrida. (Walter Benjamin: Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages, in: ders.: Gesammelte Schriften, Bd. II/2, S. 409-438; Günther Anders: Kafka pro und contra. Die Prozeß-Unterlagen. München 1972). Zu Benjamin und Anders siehe: Josef Mautner: Erlösung?, in: Heinrich Schmidinger (Hg.): Die Bibel in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts. Bd. I. Mainz 1999, S. 453-477. Zu einer „poststrukturalistischen Interpretation“ der Erzählung vgl.: Hans Hiebel: Franz Kafka: Form und Bedeutung. Würzburg 1999.

1. „Préjugés“ – Jacques Derridas philosophische Lektüre

Hier soll nur auf einen Aspekt dieses Essays eingegangen werden: auf die Frage, inwieweit er ein wichtiger Schritt zu einer postmodernen Lektüre Franz Kafkas ist. Die Auseinandersetzung Derridas mit dem Denken von Jean-Francois Lyotard muss weitgehend ausgespart bleiben. Derrida reflektiert zunächst über die Bedeutung des Titels, den er für diesen Vortrag gewählt hat und der auch im deutschen Text unübersetzt bleibt, da sich seine von Derrida hervorgehobene zweifache Bedeutung nicht auf ein äquivalentes Wort der deutschen Sprache übertragen lässt. Ein Titel – so Derrida – ist zugleich Eigenname eines Textes *und* Bezeichnung seines Inhalts. D.h. er steht (abgehoben durch zumindest ein grafisches Element) *vor* dem Text, obwohl er gleichzeitig ein Teil desselben ist. Derrida hat versucht, diese doppelte referentielle Funktion in dem Wortspiel „Préjugés“ explizit zu machen: Das französische Wort kann Nomen sein und sich auf die „préjugés“ (Vorurteile), die wir haben, beziehen: Vorbehalte etwa gegenüber der Pragmatik des Urteilens insgesamt oder gegenüber einem bestimmten Wie des Urteilens – so expliziert Derrida den Hintergrund dieser Referenz. Gleichzeitig kann „préjugés“ aber auch in einem unvollständig ausformulierten Satz – wie in der Grammatik von Titelgebungen durchaus üblich – Attribut sein und würde die präjudizierten, die vorverurteilten Menschen bezeichnen. Und genau auf diese existentielle Situation hebt Derrida in der folgenden Lektüre der Erzählung „Vor dem Gesetz“ ab. Sie ist der Hintergrund, vor dem er Kafkas Text liest:

Nicht auf die préjugés, die wir haben, sondern auf diejenigen, die wir sind oder zu denen wir einander machen. Oder auch auf die préjugés, die wir sind, ohne es, durch wen auch immer, zu sein. Denn man kann beurteilt werden (etre jugé, verurteilt werden) oder beurteilt worden sein oder im voraus beurteilt werden, ohne dass jemand da wäre oder selbst jemals dagewesen wäre (dies ist es, wovon ich zu Ihnen sprechen werde), um uns beurteilt zu haben oder um im Recht gewesen zu sein, uns zu beurteilen.³

An diesem Punkt kommt Derrida – noch bevor er sie in Angriff nimmt – auf die postmoderne Signatur seiner Kafka-Lektüre zu sprechen: Die Moderne, also auch die moderne Literaturtheorie, hat ihre besondere Pragmatik gerade darin gesehen, dass sie die klassische Form des Urteilens beendet habe, sie verneint habe und zu ihr auf Distanz gegangen sei. In Bezug auf Texte heißt dies: Die Moderne glaubte, von der klassischen Form des Interpretierens Abstand genommen zu haben, bei der literarische Texte auf ihren eindeutigen Bezug zu

³ Derrida, Préjugés, a.a.O., S. 16/17.

einer Wahrheit hin befragt worden waren und deren unauflösbare Polyvalenz anerkannt zu haben. Jacques Derrida urteilt über seinen eigenen Begriff der „différance“, mit dem er jene Polyvalenz begrifflich zu fassen versuchte:

Im Grunde kann man den ganzen Diskurs über die *différance*, über die Unentscheidbarkeit et cetera auch als ein Dispositiv des Vorbehalts gegenüber dem Urteil in all seinen (prädikativen, präskriptiven, stets entscheidenden) Formen betrachten. Es wäre leicht zu zeigen, dass hinter diesem offensichtlichen Vorbehalt ein Urteil seinen Platz einnimmt oder wiederkehrt, das die Szene, von der es abwesend zu sein schien, mit einer verneinenden Tyrannei befiehlt, die noch störrischer (*intraitable*) ist.⁴

An dieser Stelle setzt die postmoderne Dekonstruktion der modernen Dialektik ein: Gerade das eigene „Urteil über das Urteilen“ (hier bezieht sich Derrida bewusst auf sich selber) zeigt, dass wir – jedenfalls in der Form der Antithese – mit dem Urteilen nie Schluss gemacht haben werden. Für eine philosophische Perspektive ist jedoch das Urteil selbst unwesentlich. Es gilt, ihm auszuweichen und sich jener Situation zu stellen, die vor dem Urteil, „vor dem Gesetz“ schon da war – der Situation, der oder die „*préjugés*“, der oder die im vorhinein Verurteilte zu sein.

An diesem Punkt wendet sich Jacques Derrida der Erzählung Franz Kafkas zu: „(...) im Namen dieser narrativen Pragmatik habe ich mich entscheiden lassen, mich die Geschichte erzählen zu lassen, die, wie man weiß, von Kafka ‚Vor dem Gesetz‘ betitelt worden ist.“⁵ Seine Form der Annäherung ist die einer „narrativen Pragmatik“⁶: Er lässt *sich* die Geschichte erzählen. Auch an dieser Stelle formuliert Jacques Derrida bewusst mehrdeutig. Ob er sich selber die aktive oder die passive Rolle im Satz zuweist, bleibt offen. In der ersten Person, wie sie im Text verwendet ist, müssen sich die Übersetzer – zumindest in der Fußnote – beim Reflexivpronomen mit zwei alternativen Formulierungen behelfen: „(...) im Namen dieser narrativen Pragmatik habe ich mich entscheiden lassen, mich die Geschichte erzählen zu lassen / mir die Geschichte erzählen zu lassen, die, wie man weiß, von Kafka ‚Vor dem Gesetz‘ betitelt worden ist.“⁷ Die philosophische Lektüre bleibt strikt im Rahmen dieses erzählenden Sprachhandelns. Der gesamte Text des Essays – von seinem Beginn an – wird von

⁴ Ebd., S. 26.

⁵ Ebd., S. 32.

⁶ Derrida bezieht sich hier auf eine Formulierung, die Jean-Francois Lyotard in „*Instructions paiennes*“ verwendet; dt.: *Heidnische Unterweisungen*, in: ders.: *Apathie in der Theorie*. Berlin 1979.

⁷ Derrida, *Préjugés*, a.a.O., S. 32. Im Französischen kann die eine Formulierung beides bedeuten: „*de me laisser raconter*“.

Derrida als „Erzählung“ angesehen. Er überschreitet damit bewusst die Gattungsgrenzen einer philosophischen Abhandlung, die eine literarische Erzählung nur zum Gegenstand hat.⁸ Ob Derrida ihr „Erzähler“ ist oder die Erzählung ihm erzählt wird, hat er bewusst offen gelassen. Mag sein, dass er beides für zutreffend hält.

Jacques Derrida benennt vier Voraussetzungen einer deutenden Lektüre, die in einem ersten Schritt Übereinstimmung zwischen dem Text und seinen LeserInnen herstellen mögen. In einem zweiten Schritt jedoch wird er diesen Konsens zumindest als zerbrechlich erweisen.

Erste Voraussetzung ist die „Selbstidentität“, „Singularität“ und „Einheit“ des Textes. Sie ist mit Anfang und Ende, also mit erkennbaren Grenzen der Erzählung verbunden. Die Wissenschaft – so Derrida – definiert eine sog. „Originalversion“ des Textes, die seine „Persönlichkeit“ bestimmt. Sie ist letztgültiger Bezugspunkt für jede Interpretation.⁹

Zweite Voraussetzung ist die Existenz eines Autors, der Teil einer historisch bestimmbareren Wirklichkeit ist. Die Differenz zwischen einem als real angenommenen Autor und der Fiktionalität handelnder Personen innerhalb der Erzählung konstituiert die Lektüre.

Dritte Voraussetzung ist die Erzählung als bestimmende Form des Textes. Die Erzählung ordnet den Text jenem Feld zu, das Literatur genannt wird. „Vor dem Gesetz“ scheint von der Mehrzahl seiner LeserInnen als literarische Erzählung identifiziert zu werden.

Vierte Voraussetzung der Lektüre ist der Titel. Er steht vor dem Text, in einem sichtbaren Abstand zu ihm. Der Titel gibt dem Text einen Namen, er bringt ihn auf einen Begriff und charakterisiert ihn zugleich. Er signalisiert seine Einheit, benennt seine Identität.

Diese Voraussetzungen, deren Selbstverständlichkeit Jacques Derrida im weiteren Verlauf seiner philosophischen Lektüre hinterfragt, sind auch grundlegen-

⁸ Der Essay weist m.E. keine andere als die für Derrida charakteristische Sprachform auf – also die einer freien, nicht an strenge wissenschaftliche Formkriterien gebundenen philosophischen Abhandlung. Derrida orientiert seinen Sprachstil am Verfahren der Dekonstruktion, indem er traditionelle philosophische Begriffe in ein textuelles Netz von unterschiedlichen, häufig einander widersprechenden Voraussetzungen und Querbezügen einspannt; siehe: Jonathan Culler: Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie. Reinbek 1988; János Békési: „Denken“ der Geschichte. Zum Wandel des Geschichtsbegriffs bei Jacques Derrida. München 1995.

⁹ Dass in der philologischen wie in der literaturwissenschaftlichen Aufarbeitung eines Textes verschiedene Versionen (etwa die unterschiedliche Textgestalt bei verschiedenen Editionen durch den Autor) nicht automatisch in eine Hierarchie der Gültigkeit für eine wissenschaftliche Interpretation eingeordnet werden, sondern einen je eigenen Stellenwert besitzen, sei hier nur ergänzend angemerkt.

de Themen einer literaturwissenschaftlichen Arbeit am Text. Ich werde Derridas philosophische Infragestellung deshalb mit einer literaturwissenschaftlichen Textlektüre in Dialog treten lassen.

Doch zunächst zur Infragestellung: Der Text Franz Kafkas trägt (in seiner selbständig publizierten Form) den Titel „Vor dem Gesetz“. Dessen Semantik beinhaltet eine Angabe des Ortes: *vor* dem Gesetz. Und gleichzeitig ist der Titel nur dann Titel, wenn er *vor* dem Text erscheint, sich dem Fluss der Geschichte entzieht und sie auf den Begriff bringt. Begriff und Geschichte bleiben getrennt – dies signalisiert der Titel „Vor dem Gesetz“ und davon erzählt die Geschichte. Derrida liest ein philosophisches Grundthema in die Erzählung ein: Singularität und Allgemeinheit, Individuum und Gesetz sind voneinander unterschieden, sie bleiben sich fremd.

Nun benennt oder berichtet dieser Text, dieser singuläre Text, wie Sie schon bemerkt haben werden, auf seine Weise diesen Konflikt im Nicht-Begegnen von Gesetz und Singularität, dieses Paradox oder dieses Rätsel (*énigme*) des Vor-dem-Gesetz-Seins¹⁰

Schließlich kommen wir zur eigentlichen Frage Derridas an den Text: Macht er nicht die Unvermittelbarkeit von Gesetz und Erzählung zum Gesetz? Behauptet der Text nicht jenen Konflikt als *norma normans*, ist es für ihn nicht unableitbare Gesetzmäßigkeit, dass keine Erzählung sich dem Gesetz, dem Allgemeinen nähern kann:

Seine kategorische Autorität kommt dem Gesetz nur zu, wenn es ohne Geschichte, ohne Genese, ohne mögliche Ableitung ist. Dies wäre das Gesetz des Gesetzes. Die reine Moralität hat keine Geschichte.¹¹

„Vor dem Gesetz“ erzählt von den vergeblichen Versuchen des Singulären, der Erzählung, sich dem Gesetz zu nähern, erzählt also von der Unmöglichkeit zu erzählen im Angesicht des Gesetzes. So werden in diesem Kontext auch die Voraussetzungen einer Lektüre der Erzählung unsicher, ihre selbstverständliche Lesbarkeit schwindet.

¹⁰ Derrida, *Préjugés*, a.a.O., S. 40.

¹¹ Ebd., S. 47.

2. „Vor dem Gesetz“ – Elemente einer literaturwissenschaftlichen Lektüre

Die Kafka-Forschung erfuhr in den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts eine Akzentverschiebung im Erkenntnisinteresse. Ihr Schwerpunkt verlagerte sich von einem interpretierenden, exegetischen Diskurs über Texte hin zu einem philologischen Interesse am Text selber. Ausgelöst wurde diese Verschiebung u.a. durch die kritische Ausgabe der Werke Franz Kafkas, ediert von dem Ox-forder Germanisten Malcolm Pasley. Im Zentrum der literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Proceß-Roman steht der Begriff des „offenen Deutungsraumes“, den der Romantext für die LeserInnen bietet. Die textkritische Untersuchung und Aufbereitung des Manuskripts von Franz Kafka im Rahmen der Herausgabe des Proceß-Romans durch Malcolm Pasley¹² hat gezeigt, dass gerade die Textänderungen des Autors in der Handschrift über Kafkas Wirkungsabsicht und Schreibkonzeption Aufschluss geben können. Es handelt sich fast ausnahmslos um „Entstehungskorrekturen“, d.h. um Korrekturen, die Franz Kafka im Entstehungsprozess des Manuskripts – während der ersten Niederschrift des Textes – vorgenommen hat. Solche Entstehungskorrekturen „dokumentieren die ständige Weiterentwicklung der Konzeption im Fortgang des Schreibens selbst. Sie bestätigen, dass Kafka auch hier nach seinem (von Brod überlieferten) Grundsatz verfahren ist: ‚Man muss wie in einem dunklen Tunnel schreiben, ohne dass man weiß, wie sich die Figuren entwickeln werden.‘ Da jeder Schritt den weiteren Schritt bestimmte, musste die kleinste Abir- rung sofort berichtigt werden.“¹³

Eine vorsichtige Deutung der Korrekturen lässt den Schluss zu, dass Kafka bemüht war, Formulierungen zu vermeiden, die die Lektüre des Textes in eine bestimmte Richtung gelenkt hätten. Franz Kafka hat eine Textpassage aus dem Kapitel „Im Dom“¹⁴ dem unveröffentlichten, Fragment gebliebenen Romanmanuskript entnommen und 1915 unter dem Titel „Vor dem Gesetz“ in der jüdischen Zeitschrift „Selbstwehr“ veröffentlicht.¹⁵ Später nahm sie Franz Kafka

¹² Die Kritische Ausgabe wurde anhand der Originalmanuskripte erarbeitet und bietet den authentischen Text unter Beibehaltung von Orthografie und Zeichensetzung. Das Kapitel „Verhaftung“ wurde, da es in der Handschrift so gekennzeichnet ist, von dem Kapitel „Gespräch mit Frau Grubach – Dann Fräulein Bürstner“ getrennt. Vgl. Malcolm Pasley: *Wie der Roman entstand*, S. 11-16, in: Hans Dieter Zimmermann (Hg.): *Nach erneuter Lektüre: Franz Kafkas Der Proceß*. Würzburg 1992, S. 11-33.

¹³ Pasley, *Wie der Roman entstand*, a.a.O., S. 23. Vgl. auch ebd., S. 30: „Der Leser des auf diese Weise spontan entstandenen handschriftlichen Textes wird durch den rhythmischen Impuls der Sätze in die Dynamik der sich abspielenden Geschehnisse mit hineingezogen.“

¹⁴ Der Text ist in die Romanhandlung eingebunden als „Geschichte“, die der Geistliche während eines Gesprächs im Dom dem K. erzählt. (*Der Proceß*, 226,2-227,28).

¹⁵ Siehe: Hartmut Binder: *Franz Kafka und die Wochenschrift „Selbstwehr“*, in: *Deutsche Viertel-*

leicht verändert in den Band „Ein Landarzt“ (Leipzig 1919) auf, der im Kurt Wolff Verlag publiziert wurde. Daraus leitet sich in der Rezeption des Textes eine Konvention ab, ihn als selbständigen Prosatext zu betrachten. Karlheinz Fingerhut etwa stellt in seinem Aufsatz über die Handschrift des Proceß-Romans kategorisch fest: „Das rechtfertigt den Brauch, den Text als Parabel und losgelöst vom Roman zu deuten.“¹⁶ Aus dieser Perspektive wurden dem Text unterschiedliche Gattungsbezeichnungen zugeordnet. Fingerhut verwendet die häufig vorkommende Bezeichnung „Parabel“; oft wird auch auf die gattungsübergreifenden Bezeichnungen „Erzählung“ und „Geschichte“ zurückgegriffen. Kafka selbst benennt ihn sowohl als „Legende“ wie auch als „Geschichte“.¹⁷ Jacques Derrida scheint in seinem Essay zunächst dieser Konvention zu folgen. Er zitiert den Text aus „Ein Landarzt“ ohne einen Hinweis auf den Proceß-Roman.¹⁸ Doch am Schluss des Essays bezieht er sich auf das Gespräch zwischen dem Geistlichen und K., in das die Erzählung im „Dom-Kapitel“ eingebettet ist.¹⁹ Andererseits gibt es eine Deutungstradition, die den Text strikt als Romanpassage behandelt und dementsprechend als nur im Rahmen der Gesamtkonzeption verstehbar ansieht. Diese Deutung korrespondiert mit einer Einschätzung des Textes als Schlüsselpassage für den Proceß-Roman: „In der Forschung gilt dieser Text allgemein als Kernstück von *Der Proceß*, es ist darauf hingewiesen worden, dass er vollständig nur im Kontext des Romans verstanden werden kann.“²⁰ Michael Müller verweist in diesem Zusammenhang auf einen Aufsatz von Ingeborg Henel aus dem Jahr 1963.²¹ Im Roman wird die „Geschichte“ von einem Geistlichen erzählt, und er ordnet den Text den „einleitenden Schriften zum Gesetz“ (*Der Proceß*, 226, 1/2) zu. Außerdem folgt im Roman

jahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 41 (1967), S. 283-303. Vgl. auch: Hartmut Binder: „Vor dem Gesetz“. Einführung in Kafkas Welt. Stuttgart – Weimar 1993, S. 4-6.

¹⁶ Karlheinz Fingerhut: Annäherung an Kafkas Roman „Der Proceß“ über die Handschrift und über Schreibexperimente, S. 59, in: Zimmermann (Hg.), Nach erneuter Lektüre, a.a.O., S. 35-65.

¹⁷ Die Bezeichnung als „Geschichte“ taucht im Roman selber unmittelbar im Anschluss an den Text auf (*Der Proceß*, 227,30). Im Romantext ist von „Legenden“ im Sinne von nicht beweisbaren Geschichten über verschiedene Prozessverläufe die Rede (Kapitel „Advokat – Fabrikant – Maler“; *Der Proceß*, 162, 16ff).

¹⁸ Derrida, *Préjugés*, a.a.O., S. 33/34; Derrida zitiert nach der Ausgabe Franz Kafka: *Gesammelte Werke*, Bd. 4: *Erzählungen*. Frankfurt/Main 1976.

¹⁹ Ebd., S. 90ff. Auch den Proceß-Roman zitiert Derrida nach der selben Ausgabe, Bd. 2.

²⁰ Michael Müller: *Erläuterungen und Dokumente*. Franz Kafka: *Der Proceß*. Stuttgart 1993, S. 42.

²¹ Ingeborg Henel: Die Türhüterlegende und ihre Bedeutung für Kafkas „Proceß“, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 37 (1963), S. 50-70.

eine „Exegese“ des Textes in Form des fortgesetzten Gespräches zwischen K. und dem Geistlichen. (Der Proceß, 227,29-233,30)

Bezogen auf die erste der vier von Jacques Derrida genannten Voraussetzungen – die „Singularität“ und „Einheit“ des Textes – wird deutlich: Eben diese Identität des Textes mit sich selbst ist nur herstellbar, wenn man ihn lediglich *einem* seiner Kontexte zuordnet und die anderen außer Acht lässt. Liest man ihn nur im Zusammenhang seiner Veröffentlichung im Band „Ein Landarzt“, ist er ein Prosastück mit Titel sowie mit klar definiertem Anfang und Ende. Liest man ihn im Umfeld des Proceß-Romans, ist er eine Textpassage innerhalb des Kapitels „Im Dom“ sowie im Zusammenhang der gesamten Romankonzeption. Insgesamt jedoch changiert er zwischen seinen unterschiedlichen Kontexten, ohne dass er einem eindeutig zugeordnet werden könnte. Nicht zu vernachlässigen ist auch der Kontext seiner ersten Publikation in der jüdischen Zeitschrift „Selbstwehr“, in deren Umfeld vermutlich die Anspielungen auf Elemente jüdischer Traditionen aus Mystik, Kabbala und Talmud deutlicher wahrgenommen worden sein dürften als bei der Publikation im Leipziger Verlag Kurt Wolff.²² Die Interpretation des Prosatextes wird relativiert durch seine Bedeutung als Romanpassage und umgekehrt. Hinzu kommt noch, dass seine Bezeichnung als „einleitende Schrift zum Gesetz“ den literarischen Charakter infrage stellt. Das „Exegese“-Gespräch, das im Roman auf die „Geschichte“ folgt, präsentiert keine gültige Interpretation, sondern erweitert eher den Raum für mögliche Deutungen. Also folgte (und diese dürfte durchaus Kafkas Autorenintention entsprochen haben) in der Rezeptionsgeschichte des Textes eine Vielzahl von Exegesen der Exegese, und deren offenes Ende scheint die endlose Zahl ihrer Interpretationen und Lektüren bereits mit einzubeziehen. Auch dies reflektiert der Text, wenn der Geistliche während des exegetischen Gesprächs feststellt: „Die Schrift ist unveränderlich und die Meinungen sind oft nur ein Ausdruck der Verzweiflung darüber.“ (Der Proceß, 230,20-22) Würde man diese Passage als Anspielung auf den Talmud verstehen, so spiegelte sie dessen Ineinander von „Mischna“ (Gesetzesaufzeichnung) und „Gemora“ (schriftlich festgehaltene, wechselnde, einander widersprechende Auslegungen der Mischna). Aus dem Gesagten wird deutlich, dass auch eine literaturwissenschaftliche Lektüre die „Einheit“ des Textes als brüchig erweist und somit der deutenden Lektüre ihren sie eindeutig machenden Bezugspunkt entzieht.

Die *Existenz eines historisch bestimmbaren Autors* ist gesichert. Seine Urheberschaft ist unbestritten. Dennoch lädt uns der Autor selber ein, auch mit dieser

²² Z. B. der Hintergrund der Formulierung „Mann vom Lande“ (hebr. „Am-ha'a-rez“; jidd.: „Am-horez“); vgl.: Müller, Erläuterungen und Dokumente, a.a.O., S. 42ff. Heinz Politzer: Kafka, der Künstler. Frankfurt/Main 1965; dagegen: Binder, „Vor dem Gesetz“, a.a.O.

scheinbar feststehenden Lektürevoraussetzung sein Spiel zu treiben. Die Möglichkeiten einer Identifikation, Teilidentifikation, Nichtidentifikation des Autors mit Josef K. – der Hauptfigur des Proceß-Romans – sind erschöpfend behandelt worden.²³ Sie ermöglichen für die Erzählung im Kontext des Romans ein Vierspiel zwischen Autor und Rezipient: Wer lässt sich von wem diese „Geschichte“ erzählen? K. vom Geistlichen? Die LeserInnen von Kafka? Kafka vom Geistlichen? Die LeserInnen vom Geistlichen? Oder erzählt sich am Ende Kafka die „Geschichte“ selber? Die Gattungsbezeichnungen „Legende“, „Geschichte“ und „einleitende Schriften zum Gesetz“ eröffnen zudem die Möglichkeit, sich den Text als anonym überlieferten vorzustellen, der vom Erzähler nur weitererzählt wird. Ein wesentlicher Aspekt dieses Spiels, der für Kafkas Romankonzeption von entscheidender Bedeutung sein dürfte, ist die Parallelität zwischen dem Verlauf der fiktiven Ereignisse und dem des Schreibprozesses. Malcolm Pasley stellt dazu fest:

Der Prozeß Josef K.s hängt in seiner Entwicklung auf hintergründige Weise mit dem Prozeß der Text- und Werkentstehung zusammen. Die beiden Prozesse, so darf man sagen, bedingen sich gegenseitig und scheinen sich sogar an einigen Stellen verblüffend zu vereinigen.²⁴

Das Beschäftigtsein Josef K.s mit seinem „Proceß“ spiegelt in vielen Passagen mehr oder weniger verhüllt die Arbeitssituation des Schriftstellers Franz Kafka, dessen Arbeit am „Proceß“-Roman wiederum als Reflexion und „Durcharbeiten“ eines lebensgeschichtlichen Prozesses angesehen werden kann und auch mehrfach so gedeutet wurde. Malcolm Pasley und auch Michael Müller verweisen auf die zeitliche Nähe zwischen der Berlinfahrt Kafkas im Juli 1914, bei der die Verlobung mit Felice Bauer gelöst wurde, und dem Beginn der Arbeit am Roman. Pasley zitiert eine Tagebucheintragung Kafkas vom 15. 8. 1914:

Ich schreibe seit ein paar Tagen, möchte es sich halten. So ganz geschützt und in die Arbeit eingekrochen, wie ich es vor 2 Jahren war, bin ich heute nicht, immerhin habe ich doch einen Sinn bekommen, mein regelmäßiges, leeres, irrsinniges junggesellenmäßiges Leben hat eine Rechtfertigung.²⁵

²³ Charakteristisch für Kafkas eigene Einstellung zu diesem Spiel ist jene Episode, die er selber überliefert hat: Auf einer seiner Reisen wurde in dem Hotel, in dem er abgestiegen war, sein Name mit Josef K. angegeben. Er stellt sich daraufhin die Frage: Soll ich sie aufklären, oder soll ich mich aufklären lassen?

²⁴ Pasley, *Wie der Roman entstand*, a.a.O., S. 27.

²⁵ Ebd., S. 17.

Zu einer Überidentifikation beider Prozesse kann eine Tagebucheintragung vom 23. 7. 1914 verleiten, in der Kafka die Aussprache mit Felice Bauer in Berlin als „Gerichtshof im Hotel“ bezeichnet.²⁶ Das Zusammenspiel von Romanhandlung, Arbeitsprozess und Lebensgeschichte bewirkt jene unmittelbare Anwesenheit des Autors im Text, die die Grenze der Fiktionalität für viele InterpretInnen durchlässig werden ließ. Dennoch hat Franz Kafka jede eindeutige Zuordnung von Autor und Romanfigur konsequent vermieden, so dass das Romanfragment nicht einmal in die Nähe eines biografisch gefärbten Schlüsselromans kommen kann. Vielmehr dient ihm dieses Zusammenspiel als Mittel, um dem Text seine unnachahmliche Dichte und Authentizität zu verleihen.

Die Ambivalenz zwischen Roman und Biografie verunsichert auch jene dritte Voraussetzung einer deutenden Lektüre, die Derrida in seinem Essay genannt hat: *die literarische Form der Erzählung*. Denn sie bedingt ein spielerisches Hin und Her zwischen Fiktion und Faktum, zwischen Geschichte und Geschehen, das beiden ihre Eindeutigkeit nimmt. Diese Eigentümlichkeit von Kafkas Schreiben bezieht Derrida auf den Inhalt der „Geschichte“ „Vor dem Gesetz“ und kommt zu der Frage: Benennt sie nicht das endgültige Scheitern des Erzählens vor dem Gesetz? Er vermutet in der Erzählung eine „philosophische Ellipse“, die die Unvermittelbarkeit von konsequent zu Ende gedachtem Allgemeinem und erzähltem Besonderem darstellt sowie in der Darstellung gleichzeitig vollzieht.²⁷ Derrida bezieht in seine philosophische Lektüre auch den *Titel der Erzählung* mit ein und interpretiert ihn als Spiegel jener Unvermittelbarkeit. Er verweist darauf, dass die selbe Formulierung sowohl den Titel als auch den Anfang der Erzählung bedeutet: Vor dem Gesetz / (...)

Der eine, der Titel, befindet sich vor (devant) dem Text und bleibt außerhalb wenn nicht der Fiktion, so doch wenigstens des Inhalts der fiktiven Narration. Der andere befindet sich auch am Kopf des Textes, vor ihm, aber schon in ihm; er ist ein erstes Element, das dem fiktiven Inhalt der Narration innerlich ist.²⁸

Beide sind homonym, aber nicht synonym, betont Derrida. Hier eine Formulierung mit „gesetzlicher Autorität“, dort der Satzanfang einer Erzählung, und

²⁶ Franz Kafka: Tagebücher, Bd. 3: 1914-1923. Frankfurt/Main 1996, S. 24. Vgl. Elias Canettis Studie: *Der andere Prozeß*. Kafkas Briefe an Felice. München – Wien 1984.

²⁷ Eine andere philosophische Lektüre, die von Walter Benjamin, beschäftigt sich ebenso mit der Vermittlung zwischen Allgemeinem und Besonderem bei Kafka. In seinem großen Kafka-Essay (Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages, a.a.O.) reflektiert Benjamin ausführlich die Dialektik von „Halacha“ (religiöse Lehre) und „Haggadah“ (auslegende Erzählungen zur religiösen Lehre) in der Erzählform von Franz Kafkas Prosa.

²⁸ Derrida, *Préjugés*, a.a.O., S. 43.

beide stehen unvermittelt voreinander. In dieser Weise liest Jacques Derrida die Differenz beider als Chiffre für die Semantik des gesamten Textes.

Doch die Erzählung scheint – wie alle andern ihrer Deutungen – auch diese philosophische Zuspitzung auf die Unvermittelbarkeit von Allgemeinem und Besonderem zu überschreiten. Denn ein Vorzeichen, unter das der Geistliche seine Erzählung im Kontext des fiktionalen Handlungsrahmens im Roman stellt, ist das der „Täuschung“: „Täusche Dich nicht“, sagte der Geistliche. „Worin sollte ich mich denn täuschen?“ fragte K. „In dem Gericht täuschst Du Dich“, sagte der Geistliche (Türhüter, Streichung), in den einleitenden Schriften zum Gesetz heißt es von dieser Täuschung: (...)“ (Der Proceß, 225,31-226,2) – und es folgt die Erzählung.

Eine Streichung im Manuskript Kafkas, mit der er einen Antizipationsfehler getilgt hat: Kafka schrieb zunächst in der Passage „sagte der *Geistliche*“ „sagte der *Türhüter*“. Die wieder gestrichene, vorwegnehmende Identifikation des Geistlichen mit dem Türhüter ist ambivalent: Kafka sah eine Entsprechung zwischen beiden, vermied es aber, sie explizit zu machen und den Deutungsraum für die LeserInnen einzuschränken.²⁹ Auch im Gespräch, das auf die Erzählung folgt, warnt der Geistliche K. vor zu schnellen Schlussfolgerungen:

„Der Türhüter hat also den Mann getäuscht“, sagte K. sofort, von der Geschichte sehr stark angezogen. „Sei nicht übereilt“, sagte der Geistliche, „übernimm nicht die fremde Meinung ungeprüft. Ich habe Dir die Geschichte im Wortlaut der Schrift erzählt. Von Täuschung steht darin nichts.“ (Der Proceß, 227,29-33)

Würde K. den Hinweis des Geistlichen auf eine „Täuschung“ als Deutungsschlüssel für das Erzählte verwenden und ihn als Erklärung für das Verhalten des Türhüters ansehen – er täuschte sich möglicherweise. Vielmehr kann der Hinweis auch als Warnung vor einer vereindeutigenden Lektüre verstanden werden. Denn das Gespräch zwischen K. und dem Geistlichen ist wie gesagt möglicherweise eine „Gemora“, eine Zusammenfassung unterschiedlicher Deutungsmöglichkeiten der Erzählung verstanden werden. Ironie dieser „Gemora“ aber ist, dass sie letztlich von der Unmöglichkeit handelt, die Erzählung zu deuten:

„Mißverstehe mich nicht“, sagte der Geistliche, „ich zeige Dir nur die Meinungen, die darüber bestehn. Du mußt nicht zuviel auf Meinungen achten. Die Schrift ist unveränderlich und die Meinungen sind oft nur ein Ausdruck der Verzweiflung darüber.“ (Der Proceß, 230,18-22)

²⁹ Fingerhut, Annäherung an Kafkas Roman, a.a.O., S. 60.

Auch Jacques Derridas Lektüre ist – diesen Verlauf nimmt bereits Franz Kafkas „Gemora“ im Roman vorweg – nur ein Glied in der endlosen Kette möglicher Meinungen, die man zwar nicht alle für wahr, jedoch für notwendig halten muss, um eine weitere Formulierung aus Kafkas „Gemora“ aufzugreifen. „'Nein', sagte der Geistliche, ‚man muß nicht alles für wahr halten, man muß es nur für notwendig halten.‘“ (Der Proceß, 233,27/28). Die Erzählung selber entzieht sich jeder Zuordnung zu einer philosophischen Perspektive. Sie fordert vielmehr alle LeserInnen – auch wenn sie den Text in einer postmodernen „Lesart“ rezipieren – dazu heraus, ihre Lektüre als vorläufige zu betrachten. Mag sein, dass sie alle – und ebenso Jacques Derrida – mit der Geschichte zu dem selben Ende kommen wie K.: Er „sagte das abschließend, aber sein Endurteil war es nicht.“ (Der Proceß, 233)³⁰

³⁰ Dass Derrida am Ende seines Essays im Postskript folgende Passage aus Gustav Janouchs Gesprächen mit Franz Kafka zitiert, lässt diese meine Vermutung berechtigt erscheinen: „Zwar bin ich auch der Gerichtssaaldiener, doch kenne ich die Richter nicht. Wahrscheinlich bin ich ein ganz kleiner Aushilfsgerichtsdienner. Ich habe nichts Definitives.“ (Derrida, Préjugés, a.a.O., S. 95; Gustav Janouch: Gespräche mit Kafka. Frankfurt/Main 1961, S. 14f)

**GNADE UND SCHULD IN FRANZ WERFELS ROMAN
EINE BLASSBLAUE FRAUENSCHRIFT**

Wolfgang Palaver (Innsbruck)

In einer Tagebucheintragung aus dem Jahre 1930 schreibt Robert Musil: „Meine Schwierigkeit: Was habe gerade ich in einer Welt zu bestellen, in der ein Werfel Ausleger findet.“¹ Große grundsätzliche Überlegungen zum Thema (der Tagung) dürfen von mir nicht erwartet werden. Bewusst bescheiden möchte ich eigentlich nur meine Hochschätzung für eine Erzählung Franz Werfels mit Ihnen teilen, die ich durch die ausgezeichnete und zum genauen Nachlesen animierende Fernsehverfilmung von Axel Corti im Herbst 1984 kennen lernte.²

Was mich an literarischen Werken besonders interessiert, ist ihre tiefe Einsicht in die unaufhebbare Religiosität des Menschen. Der Mensch ist und bleibt ein religiöses Lebewesen. Für die moderne Welt, für die modernen Wissenschaften insbesondere, war eine solche These nicht akzeptabel. Religion schien eine Sache der Vergangenheit zu sein, ein übrig gebliebenes Relikt, das nur noch für zurückgebliebene, bigotte Menschen Bedeutung hat. Die 80er- und 90er Jahre zwingen zu einem radikalen Umdenken. Sowohl die politische Renaissance von Religion – vor allem in Form von Fundamentalismen und religiös motivierten Nationalismen – als auch die deutliche Verschärfung der Sektenproblematik nötigen heute die Human- und Sozialwissenschaften, Religion als sozialen und psychologischen Faktor wieder ernst zu nehmen. Was die Wissenschaftler heute mühsam lernen müssen, war für den Schriftsteller Franz Werfel schon zu Beginn dieses Jahrhunderts klar. Die radikale Absage an die Religion, der Nihilismus, ist nicht lebensfähig. Die Verneinung der Religion führt nur zu Ersatz-Religionen. In einem Vortrag im Jahre 1932 verwies er als Beispiele auf die Ersatzreligionen Kommunismus und Nationalsozialismus: „Kommunismus und Nationalsozialismus sind primitive Stufen der Ich-Überwindung. Sie sind Ersatz-Religionen, oder wenn Sie wollen, Religions-Ersatz.“³ Dabei vergleicht er den Kommunismus mit einer „frühchristlichen Häresie“, während er im Nationalsozialismus eine Nähe zu „Heidentum und paganischer Gesinnung“ er-

¹ Robert Musil: Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden. Hrsg. von A. Frisé. Hamburg 1955, S. 338 (Tagebucheintragung vom 12.2.1930).

² Vgl. Knut Hackethier: „Süße Fremdartigkeit“ und die „Halbschlächtigkeit des Herzens“. Axel Cortis Film „Eine blaßblaue Frauenschrift“ nach der Erzählung von Franz Werfel. In: F. Aspetsberger/A. Rußegger (Hrsg.): Die Ungetrennten und Nichtvereinten. Studien zum Verhältnis von Film und Literatur. Innsbruck 1995, S. 30-51.

³ Franz Werfel: Können wir ohne Gottesglauben leben? In: Ders.: „Leben heißt, sich mitteilen.“ Betrachtungen, Reden, Aphorismen. Frankfurt am Main 1992, S. 105-156, hier S. 117.

kennt.⁴ Werfel gehört in jene große Tradition der Literatur, die weiß, dass es für den Menschen letztlich nur die Alternative zwischen Gott und Götzen gibt.⁵ Dabei beschränkt sich diese Einsicht nicht auf die politischen Religionen unseres Jahrhunderts, sondern er spürte diese religiösen Dimensionen des menschlichen Lebens gerade auch im privaten und individuellen Alltag auf. Am Beispiel seiner Erzählung *Eine blaßblaue Frauenschrift* möchte ich zeigen, mit welcher großer Aufmerksamkeit Werfel den religiösen Momenten im menschlichen Leben nachgeht.⁶ Wenn er z. B. davon spricht, dass die Schönheit Amelies, die Ehefrau der Hauptfigur Leonidas, „die Folge einer unablässigen kosmetischen Pflege“ ist, „die sie ernstnimmt wie einen Gottesdienst“ (13), so ist das keine x-beliebige Metapher, sondern wurzelt in Werfels genauer Kenntnis der religiösen Neigungen moderner Menschen. Im Zentrum der folgenden Auseinandersetzung mit Werfels Erzählung stehen jene religiösen Metaphern und indirekten Anspielungen Werfels, die im Zusammenhang mit den theologischen Begriffen Gnade und Schuld stehen. Mein Dialog mit Werfels Erzählung versucht aus der Sicht einer biblisch orientierten Theologie aufzuzeigen, dass diese Erzählung für uns Theologen wertvolle Einsichten zu den Fragen von Gnade und Schuld bietet.

Obwohl einerseits in unserer modernen Welt, der Raum für die Gnade immer enger geworden ist, weil die Ausschaltung von Zufällen, das Planen und die lückenlose Absicherung des Lebens im Vordergrund stehen,⁷ ist im weitesten Sinne des Wortes eine Erfahrung von Gnade – ein religiöses Gefühl der Auserwählung – auch dem modernen Menschen nicht unbekannt. Werden unsere Leistungen honoriert und gehen unsere Karrierewünsche in Erfüllung, so scheinen Götter, Glück und Gnade auf unserer Seite zu stehen. Leonidas, Sektionschef im österreichischen „Ministerium für Kultus und Unterricht“ (6) kurz vor

⁴ Ebd., S. 123.

⁵ In seinem Vortrag von 1932 (ebd., S. 129) spricht Werfel diese Alternative deutlich an: „Wenn alle Wege verstellt sind, so bleibt nur der Weg nach oben. – Die gläubigen Menschen, deren es auf allen Bildungsstufen mehr gibt als man meint, halten diese Antwort für keine pfäffische Phrase. Sie haben es leicht, denn der Weg steht ihnen offen. Die anderen aber, die in die Sackgasse des naturalistischen Nihilismus und der Realgesinnung geraten sind, müssen erst zur Einsicht geführt werden, daß es menschliches Leben ohne transzendente Verbundenheit nicht geben kann und daß selbst ihr Unglaube nur ein pervertierter, heillosen Glaube ist.“ In Hinblick auf die große europäische Literatur hat René Girard die fundamentale Alternative zwischen Gott und Götzen in seinem Buch *Mensonge romantique et vérité romanesque* (Paris 1961) herausgearbeitet. Als Motto stellte Girard diesem Buch folgende Worte Max Schelers voran: „Jeder endliche Geist glaubt entweder an Gott oder an einen Götzen.“ Siehe Max Scheler: *Vom Ewigen im Menschen*. Erster Band: *Religiöse Erneuerung*. Halbband II. Leipzig ²1923, S. 281.

⁶ Franz Werfel: *Eine blaßblaue Frauenschrift*. Mit einem Nachwort von Friedrich Heer. Frankfurt am Main 1983. Die Seitenangaben in Klammern folgen dieser Ausgabe.

⁷ Vgl. Dorothee Sölle: *Die vermauerte Gnade*. In: *Sympathie. Theologisch-politische Traktate*. Stuttgart ¹1981, S. 39-45.

dem Anschluss an das nationalsozialistische Deutschland, ist zum Zeitpunkt seines fünfzigsten Geburtstages geradezu ein Musterbeispiel eines solchen Gefühls des Begnadetseins. Am Höhepunkt seiner Berufskarriere – er gehört als Sektionschef seit einigen Monaten „zu den vierzig bis fünfzig Beamten, die in Wirklichkeit den Staat regieren“ (6) – fühlt er sich „mehrmals am Tage für einen ausgemachten Götterliebbling“ (10; vgl. 19). Der Gnadenstrom scheint sich ganz auf ihn zu konzentrieren:

Würde man ihn auf seine „Weltanschauung“ prüfen, er müßte offen bekennen, daß er das Universum als eine Veranstaltung ansehe, deren einziger Sinn und Zweck darin besteht, Götterliebblinge seinesgleichen aus der Tiefe zur Höhe emporzuhütscheln und sie mit Macht, Ehre, Glanz und Luxus auszustatten. (10)

Diesem Gefühl der Auserwählung von oben entspricht die Beziehung zu seiner Frau. Seit sie sich kennen, umwirbt sie Leonidas. Er ist der „Erwählte“ (12) Amelies, der Tochter aus dem reichen Welthaus der Paradinis, die am Beginn ihrer Bekanntschaft „die reichste Erbin der Stadt“ (11) war.

Ist aber Leonidas' subjektives Gefühl des Begnadetseins und der Auserwähltheit schon Ausdruck einer im biblischen oder christlichen Sinne verstandenen Gnade oder entspringt diese Erfahrung von Gnade gerade einem falschen Götzendienst? Zu einer ersten vorsichtigen Unterscheidung zwischen einer Gnadenerfahrung im biblischen Sinne und Leonidas' Erfahrung von Gnade drängt die Tatsache, dass er Gnade deutlich mit Verdienst und Belohnung in Verbindung bringt. Vom bloßen Geschenk der Gnade ist bei ihm kaum etwas zu spüren.⁸ Er führt seinen Erfolg und seine Auserwählung durch die Götter auf „seinen Fleiß, seine Ausdauer und seine Bedürfnislosigkeit“ (10) zurück. Leonidas spricht von einer „runden Leistung“ (45), wenn jemand in Ehren und Würden fünfzig Jahre alt wird. Noch mehr zur Vorsicht mahnt aber die gewollte und letztlich ganz egoistische Unfruchtbarkeit seines Gefühls der Begnadetheit. Es gibt keine „Bewegung der Gnade“ durch sein Herz hindurch hinein in die Welt.⁹ Für andere Menschen folgt aus seinem Gnadenglück nichts. Am deutlichsten und wortwörtlichsten zeigt sich diese Unfruchtbarkeit der Gnade in der Kinderlosigkeit von Leonidas und Amelie. Diese Kinderlosigkeit ist frei gewählt, denn „als entschlossener Verteidiger seines eigenen ungeteilten Behagens“ hat Leonidas „niemals den Wunsch nach Kindern gehegt“ (13). „Dank seiner Kinderlosigkeit“ hatte er es im Unterschied zu seinen Kollegen im Ministerium niemals nötig gehabt, „in der grenzenlosen Banalität des kleinbürgerlichen Lebens zu

⁸ In seinen „Theologumena“ betont Werfel, dass die Gnade unverdient ist. „Wir wissen, daß die übernatürliche Gnade nicht um eines natürlichen Verdienstes wegen erteilt wird.“ Siehe F. Werfel: *Leben* heißt sich mitteilen, S. 247. Vgl. S. 205.

⁹ D. Sölle, S. 45.

versinken“ (70). Kinder widersprechen dem Verständnis von Gnade, das sich Leonidas für seine eigene Weltanschauung zurechtgelegt hat. Kinder würden haftbar machen. „Ein Kind haben, das ist keine geringe Sache. Erst durch ein Kind ist der Mensch unrettbar in die Welt verflochten, in die gnadenlose Kette der Verursachungen und Folgen.“ (62)

Gnade im biblischen Sinne zeigt sich nicht in Leonidas' kraftstrotzendem Auserwähltheitsgefühl, sondern in einem jener „dunklen, halblauten und unbestimmten“ (153) Gnadenangebote, die erst langsam und aus einem gewissen Zeitabstand heraus als solche erkannt werden können. Zum Gnadenangebot für Leonidas wird ein unscheinbarer, „mit blaßblauer Frauenschrift“ geschriebener Brief, der mit zehn anderen Briefen – alle Gratulationsschreiben zu seinem fünfzigsten Geburtstag – am Frühstückstisch des Sektionschefs zu liegen kommt. Als Leonidas diesen Brief sah, erschrak er heftig. Der Brief stammt von seiner jüdischen Geliebten Vera Wormser, mit der er vor achtzehn Jahren seine Frau Amelie ganz am Anfang ihrer Ehe betrogen hatte. Aus dem Brief entnahm Leonidas, dass er einen ungefähr siebzehnjährigen Sohn habe, um den er sich ihn Wien bezüglich eines möglichen Schulbesuches kümmern solle. Im nationalsozialistischen Deutschland sei dem jungen Juden ein Schulbesuch nicht mehr möglich.

Sehr geehrter Herr Sektionschef!

Ich bin gezwungen, mich heute mit einer Bitte an Sie zu wenden. Es handelt sich dabei nicht um mich selbst, sondern um einen jungen begabten Menschen, der aus den allgemein bekannten Gründen in Deutschland sein Gymnasialstudium nicht fortsetzen darf und es daher in Wien vollenden möchte. Wie ich höre, liegt die Ermöglichung und Erleichterung eines solchen Übertritts in Ihrem speziellen Amtsbereich, sehr geehrter Herr. Da ich hier in meiner ehemaligen Vaterstadt keinen Menschen mehr kenne, halte ich es für meine Pflicht, Sie in diesem, für mich äußerst wichtigen Fall in Anspruch zu nehmen. Sollten Sie bereit sein, meiner Bitte zu willfahren, so genügt es, wenn Sie mich durch Ihr Büro verständigen lassen. Der junge Mann wird Ihnen dann zu gewünschter Zeit seine Aufwartung machen und die notwendige Auskunft geben. Mit verbindlichem Dank. Vera W. (28f)

Dieser Brief konfrontierte Leonidas mit einer lange verdrängten Wahrheit und ließ ihn bewusst werden, dass er damals sowohl gegenüber seiner Geliebten als auch gegenüber seiner Frau schuldig geworden war. Er stand der „Ursituation seiner Versündigung an Vera und Amelie gegenüber“ (26). Erst das Gnadenangebot des Briefes führte Leonidas zur Einsicht in seine Schuld.

Diese Reihenfolge von Gnade und Schuld entspricht zutiefst dem biblischen Denken, in dem immer wieder die Gnadenerfahrung der Einsicht in die eigene Schuldverstrickung vorausgeht. Sehr oft werden wir Menschen gerade dann

schuldig, wenn wir uns selbst und unser Handeln als die Verkörperung der Gerechtigkeit schlechthin verstehen. Es ist oft der vermeintliche Kampf gegen die Sünde, der uns schuldig werden lässt. Als Verfolger erkennen wir nur in unseren Opfern die Schuldigen. Sie dienen uns als Sündenböcke, denen wir ohne unser Wissen all unsere eigenen Unzulänglichkeiten auflasten. Die Gottesknechtlieder des Deuterocesaja sind ein deutliches Beispiel dafür. Der leidende Gottesknecht war ein typischer Sündenbock (Jes 53,2-4.8f). Er wurde von den Menschen gemieden und verachtet. Ganz ähnlich wie heute oft von AIDS als einer Strafe Gottes gesprochen wird, führten auch die Menschen seiner Umgebung all seine Leiden auf eine Bestrafung durch Gott zurück. Eine Gnadenerfahrung erlöste diese Menschen aus ihrer Verfolgermentalität. Sie erkannten, dass der Gottesknecht ihr Sündenbock war, der als Unschuldiger an ihrer Verfolgung zugrunde ging. Er wurde ein Opfer der ihn verachteten Menschen (Jes 53,1.4f.9f). Die Erfahrung der Gnade führte zu einer völligen Umkehr der Perspektive. Sie blickten nicht mehr verächtlich auf ihr Opfer herab, sondern erkannten mit den Augen des Opfers ihre eigene Untat. Ein ganz ähnliches Beispiel findet sich im Johannesevangelium (Joh 8,1-11). In ungebrochener Selbstgerechtigkeit zerrten Schriftgelehrte und Pharisäer eine Ehebrecherin in die Mitte des Volkes, um sie zu steinigen. Jesus unterbrach diese gewalttätige Aufschaukelung der Meute. Mit seinen Worten „Wer von euch ohne Sünde ist, werfe als erster einen Stein“ (Joh 8,7) wurde er zum Gnadenangebot, dass die Verfolger zur Umkehr bewegte. Vereinzelt verließen sie den Platz. Auch das Drama des Lebens Jesu selbst kann im Sinne des hier angesprochenen Verhältnisses von Gnade und Schuld verstanden werden. Reich-Gottes-Botschaft, Kreuz und Auferstehung deckten in ihrer dramatischen Abfolge auf, wie wir Menschen dazu neigen, Sündenböcke hinzuopfern. Das radikal gewaltfreie Verhalten Jesu wurde für eine kleine Gruppe von Jüngern zum Gnadenangebot, das es ihnen langfristig ermöglichte, ihren eigenen Anteil an der Zusammenrottung gegen Jesus zu erkennen, umzukehren und die Keimzelle einer neuen Gemeinschaft – ohne Notwendigkeit von Sündenböcken – zu bilden. Ein letztes deutliches Beispiel für die Gnade als Ermöglichungsgrund, die eigene Verfolgermentalität einzusehen und umzukehren, findet sich in der Wandlung des Saulus. Im Damaskuserlebnis begegnete ihm – wie vom Blitz getroffen – Jesus, der ihn seine Verfolgermentalität erkennen lässt (Apg 9; Gal 1,10-17). Die Gnade Gottes wandelte den Verfolger Saulus in den Apostel Paulus.

Für Leonidas wird der Brief Veras zum Gnadenangebot, das ihn seine Schuld erkennen lässt und zur Umkehr seiner Perspektive führt. „Er konnte sich der Wahrheit ... nicht mehr entziehen. Nun war die Welt für ihn von Grund auf verwandelt, und er für die Welt.“ (31) Er sah die Welt nicht mehr bloß mit den Augen des Frauen- und Götterliebings, der beruflich und gesellschaftlich eine

steile Karriere aufzuweisen hat, sondern erkannte plötzlich, wie die Welt von unten aussieht, aus der Perspektive der Opfer. Auf einer Parkbank traf er auf einen abgelebten, offensichtlich obdachlosen älteren Mann, „einem jener Zeitopfer, das bessere Zeiten gesehen hatte“ (59). Als Einundfünfzigjähriger wirkte dieser Obdachlose wie ein Zwillingbruder oder Doppelgänger auf Leonidas, der allerdings genau das gegenteilige Schicksal erlitten hatte. Angesichts dieses Gescheiterten begann er sein am Erfolg- und Verdienstgedanken ausgerichtetes Verständnis von Gnade zu hinterfragen. Sind sein Erfolg und seine Karriere wirklich Lohn seiner eigenen Anstrengungen?

Welche Hand hatte ihn, den Hauslehrer bei Wormsers, diesen Jämmerling mit der geplatzen Hose, dem sicheren Rachen des Untergangs entführt, um den andern Kandidaten hineinzustoßen? Er hielt sein Glück, seinen Aufstieg nicht mehr wie sonst für das persönlich verdienstvolle Zusammenspiel gewisser Talente. Das Gesicht des gleichaltrigen Wracks hatte ihm den Abgrund gezeigt, der ihm nicht minder zgedacht gewesen als jenem und durch dieselbe unergründliche Ungerechtigkeit ihm selbst erspart geblieben war (61f).

So wie er den Verdienstcharakter seines Gnadenvverständnisses in Frage zu stellen begann, so wandelte sich auch Leonidas' unfruchtbare Ausklammerung der Kinder aus seinem so erfolgsverwöhnten Leben. War für Kinder bisher in seiner Welt der Behaglichkeit kein Platz, so nahmen sie nun schon in seiner Wahrnehmung eine überproportionale Bedeutung ein. Als er im Schlosspark spazieren ging, roch es ringsum nach Säuglingswindeln.

Lange Kolonnen von Kinderwagen wurden an Leonidas vorbeigeschoben. Mütter und Bonnen führten die Drei- und Vierjährigen an der Hand, deren plapperndes greinendes Auf und Ab die Luft erfüllte. Leonidas sah, daß in den Kinderwagen ein Säugling dem andern zum Verwechseln glich, mit seinen geballten Fäustchen, den aufgeworfenen Lippen und dem tiefbeschäftigten Kindheitsschlaf. (58f)

Als er am selben Tag mittags wie üblich mit seiner Frau allein an der großen Familientafel saß, empfand er ihre unfruchtbare Zweisamkeit wie ein Verbanntsein an den „Katzentisch der Kinderlosigkeit“ (94). Insgeheim begann er davon zu träumen, mit seinem Sohn am gemeinsamen Tisch zu essen. Je mehr er sich mit seinem jüdischen Sohn identifizierte, desto tiefer greifende Veränderungen erfuhr sein Blick auf die ihn umgebende Welt. Werfel bringt deutlich die politischen Konsequenzen dieses veränderten Blickwinkels ans Licht. Im Gegensatz zum damals in Österreich vorherrschenden Antisemitismus, der sich neben seiner traditionellen Wurzel auch noch aus einem vorseilenden Gehorsam gegenüber den politischen Entwicklungen im nationalsozialistischen Deutschland nährte, ergriff nun Leonidas die Partei seines jüdischen Sohnes. Er über-

nahm die Perspektive der Opfer und Sündenböcke des damaligen Österreichs. Das politische Establishment wollte verhindern, dass ein berühmter jüdischer Arzt, Alexander – oder eigentlich Abraham – Bloch, einen Lehrstuhl an der medizinischen Fakultät der Universität Wien zugesprochen bekam. Leonidas hatte bisher bei solchen politischen Machenschaften problemlos mitgespielt. Er selbst neigte zum Antisemitismus, wenn er dabei auch derbe Grobheiten vermied und im Hinblick auf die Juden mit etwas mehr Vorsicht nur von den „Israeliten“ (8, 24, 35) sprach. Die durch den Brief bewirkte Solidarität mit seinem jüdischen Sohn führte ihn zum Widerstand gegen diese antisemitische Politik. In der entscheidenden Sitzung stellte er sich gegen den Minister und die Ministerialbeamten und unterstützte die Kandidatur des jüdischen Mediziners. „Leonidas wirkt,“ wie das Werfel in einer Kapitelüberschrift zum Ausdruck bringt, „für seinen Sohn“ (63; vgl. 77).

Leonidas wollte ein neues Leben beginnen. Er beschloss, reinen Tisch zu machen und sich der ganzen Wahrheit zu stellen. Eine Beichte bei seiner Frau sollte den ersten Schritt in eine Zukunft ohne Lüge bilden. Doch sein ernst gemeinter Vorsatz scheiterte. Nicht Leonidas beichtete, sondern seine Frau Amelie gestand ihm ihre Eifersucht, die der Brief bei ihr am Morgen verursacht hatte. Als sie ihn beim Stöbern in ihrem Ankleidezimmer erappte, glaubte sie sich schon in ihren Befürchtungen bestätigt. Leonidas hatte dort verzweifelt nach einem Zeichen der Schuld seiner Frau gesucht, um sich dadurch selbst entlasten und rein waschen zu können (89-91). Nur eine vergleichbare Schuld Amelies hätte ihm möglicherweise den nötigen Mut gegeben, seine makellose Maske des Erfolgsmenschen fallen zu lassen. Anstelle eines Zeichens der Schuld erkannte er hingegen, wie „felsfest“ (91) Amelie an ihn glaubte.

Um Leonidas' Unfähigkeit zur Beichte verstehen zu können, bedarf es einer genaueren Kenntnis seines Charakters. Dieser zeigt sich am deutlichsten in seiner Beziehung zu Vera. Leonidas war nicht von Anfang an der erfolgverwöhnte Frauenliebling und Karrieremann. Seine familiäre Herkunft war mehr als bescheiden. In seiner eigenen Wahrnehmung scheint sich diese niedere Herkunft noch zusätzlich zu verschärfen. Der ganz „von unten“ (151) gekommene Sohn eines „hungerleidenden Lateinlehrers“ (11), der „geborene Dreckfresser“ (90) fühlte sich als „Niemand“ (7), als „noch nicht voll entwickelte Lemure“, als „bedeutungslose Nichtigkeit und Unsicherheit in Person“ (44). Es war ein „providentieller“ (9) Zufall, der Leonidas aus diesem Nichts zum Sektionschef und Erfolgsmenschen aufsteigen ließ. Ein jüdischer „Studienkollege und Budennachbar“ (8) hinterließ ihm testamentarisch seinen Frack, nachdem er sich erschossen hatte. Dieser Frack erlaubte es Leonidas, an Bällen und anderen gesellschaftlichen Veranstaltungen teilzunehmen. Damit war der Bann gebrochen, denn nun kam ihm ein Talent zugute, das ganz entscheidend zu seinem

gesellschaftlichen Aufstieg beitrug: seine „schmiegsamste Nachahmungskunst“ (51). Er ahmte die anderen Menschen nach und gewann dadurch allmählich „Sicherheit“, eine „lockere Haltung“ und eine „lässige Elegance“ (90; vgl. 50, 124). Ohne je das Tanzen gelernt zu haben, verhalf ihm seine Nachahmungskunst dazu, ein erfolgreicher Tänzer und umschwärmter Mann zu werden. Als „Mann nach der Mode“ (69) machte er im Gesellschafts- und Berufsleben Karriere.

Völlig harmlos und ungefährlich erscheint hier die Nachahmung als Triebfeder und Schwungrad von Leonidas' Karriere. Doch Werfel gibt sich mit diesem ersten und rein oberflächlichen Eindruck von der Nachahmungskunst nicht zufrieden. Wo er sie zum ersten Mal erwähnt, weist er schon auf die viel tiefer liegende Problematik hin, die mit der Nachahmung verbunden ist. Sie wurzelt nämlich in der „Schwäche“ von Leonidas' „Character“ (51). Werfels Einsicht in die Problematik der Nachahmung erweist sich als weiteres eindrucksvolles Beispiel für jenes mimetische Begehren, das der Kultur- und Literaturwissenschaftler René Girard als zentralen Bestandteil seiner Anthropologie aus den großen Werken der Literatur herausgearbeitet hat.

Nach Girard gehört das mimetische Begehren – die Nachahmung der Begierden der anderen – zwar zum menschlichen Leben schlechthin, dennoch ist sie gerade in unserer modernen Welt besonders wirksam und gefährlich, weil in ihr die für alle traditionellen Gesellschaften wichtigen Schutzmechanismen gegen die Mimesis – wie die starren sozialen Differenzierungen oder die religiöse Verankerung der Gesellschaft – fast vollständig zusammengebrochen sind. Gesellschaftlich und religiös war Leonidas wie viele andere Menschen seiner Generation ein entwurzelter Mensch. Bezüglich der Religion heißt es von ihm, dass er nur „mäßig gläubig“ (62) gewesen sei. Als „bettelarmer Student“ (41) finanzierte er sein Studium als Hauslehrer bei der jüdischen Arztfamilie Dr. Wormser. Er half dem siebzehnjährigen Bruder Veras bei der Examensvorbereitung. Sofort verliebte sich Leonidas in die einige Jahre jüngere Vera, der gegenüber er sich aber gleichzeitig als absolut wertlos und nichtig vorkam. Alltäglich wünschte er sich den „Tod“ (45), wenn er am Familientisch Doktor Wormsers saß. Er erlebte die „Hölle“ (48) in Situationen, in denen er sich Vera gegenüber der Lächerlichkeit preisgegeben fühlte. Besonders stark litt er unter Veras „arktischem Kältegrad ihrer Gleichgültigkeit“ (44). Eine fast masochistische Hörigkeit kennzeichnet Leonidas' Verliebtheit in Vera. „Hatte ich mir eine Niederlage zugezogen, dann liebte ich das Mädchen nur um so verzweifelter.“ (46) Diese Empfindung der eigenen Nichtigkeit und der gleichzeitige Eindruck, die anderen – Vera insbesondere – würden Göttern gleich die Fülle des Seins verkörpern, kann beinahe als klassische Situation des mimetischen Begehrens in der

modernen Welt bezeichnet werden.¹⁰ In der Literatur ist Dostojewskis Erzählung *Aufzeichnungen aus dem Untergrund* eines der bekanntesten Beispiele dafür.¹¹ Auch für Leonidas gilt der Satz, den Dostojewskis Antiheld ausspricht: „Nur ich bin ein einzelner, die anderen aber sind *alle*.“¹² Wie Dostojewskis Antiheld fürchtet Leonidas sich vor der eigenen Lächerlichkeit, verehrt masochistisch jene, die ihn zu erniedrigen scheinen, und leidet unter der Gleichgültigkeit der anderen. Gerade die Gleichgültigkeit erweist sich für den mimetischen Menschen als eine fast unwiderstehliche Anziehungskraft. Sie lässt ihn hinter der Indifferenz jenes quasigöttliche Geheimnis der inneren Ruhe und Vollkommenheit vermuten.

Leonidas' Kontakt zu Vera brach aber dann sehr bald ab. Ihr Bruder bestand sein Examen und die Familie übersiedelte nach Deutschland, ohne dass Leonidas den Mut gefunden hatte, ihr seine Liebe zu gestehen. Es dauerte sieben Jahre bis Leonidas wieder mit Vera zusammentraf. Inzwischen hatte sich aber sein Leben völlig gewandelt. Aus dem bettelarmen Studenten ohne jedem Selbstwertgefühl war der Ehemann der reichen Amelie Paradini und der Abgesandte eines Ministeriums, der in Heidelberg die Organisation der dortigen Universität kennen lernen sollte, geworden. Die Vorzeichen ihrer Beziehung hatten sich umgekehrt. Standen sich früher der arme Hauslehrer und die Tochter aus der Arztfamilie gegenüber, so traf nun der reiche, wohl gekleidete Ministerialbeamte auf die Studentin Vera, die zufällig in derselben Pension wie er wohnte. Leonidas konnte der Versuchung, aus der überlegenen Position heraus jene Frau zu verführen, der er sich einst so unterlegen gefühlt hatte, nicht widerstehen. Sein mimetisches Wesen zwang ihn förmlich, das Spiel ihrer Beziehung umzukehren. Er selbst spricht dabei von einem „tollen Zwang“ (51f), ja einem „Teufelszwang“ (67), der ihn „Schritt für Schritt einer Schuld entgegen“ (52) trieb.

¹⁰ Vgl. René Girard: *Figuren des Begehrens. Das Selbst und der Andere in der fiktionalen Realität*. Aus dem Französischen von E. Mainberger-Ruh. Thaur, Münster 1999, S. 61-90.

¹¹ Vgl. René Girard: *Resurrection from the Underground: Feodor Dostoevsky*. Translated and Foreword by J. G. Williams. New York 1997. Die hier angesprochene Parallele zwischen Dostojewskis und Werfels Erzählungen wurzeln unter anderem in der intensiven Beschäftigung Werfels mit dem Werk Dostojewskis. Interessant ist, dass selbst die Wetterverhältnisse in den beiden Erzählungen Parallelen aufweisen. Der Titel des erzählerischen Teils von Dostojewskis Erzählung lautet „Bei nassem Schnee“ und deutet nach Girard, *Resurrection*, S. 60, mit diesem ambivalenten Zustand des Wetters zwischen Regen und Schnee auf die psychologische Ambivalenz der Welt des Untergrundes hin. Ähnlich ambivalent sind die Wetterverhältnisse in Werfels Erzählung. Werfel nennt das launische Wetter, das am Geburtstag von Leonidas herrscht, „April im Oktober“ (5).

¹² Fjodor M. Dostojewskij: *Aufzeichnungen aus dem Untergrund. Eine Erzählung*. Aus dem Russischen übertragen von E. K. Rahsin. Mit einem Nachwort von R. Neuhäuser. München ²1986, S. 52.

Schon zur Zeit als er Hauslehrer bei der Familie Wormser war, verhielt er sich intuitiv im Sinne der Logik der mimetischen Begierde. Er wusste, dass er seine Verliebtheit nicht verraten durfte, denn nach dem ungeschriebenen Gesetz der Mimesis kann nur die strikteste Zurückhaltung darauf hoffen, das Begehren der anderen anzuziehen. Leonidas verzeichnete es damals als seinen einzigen „Sieg“, dass er sich nichts von seiner Verliebtheit anmerken ließ. „Ich sah Vera kaum an und befließigte mich bei Tisch einer starr blasierten Miene.“ (47) Aufgrund seiner äußeren Stellung und Erscheinung nützte ihm aber damals die gespielte Gleichgültigkeit nichts. Er dürfte eher lächerlich gewirkt haben, und seine Indifferenz verhalf ihm nicht zum gewünschten Ziel. Sieben Jahre später trägt dieselbe Strategie Früchte.

Ich glaube zu wissen, daß ich mich gut beherrschte, daß ich nichts von meiner Entflammtheit zeigte, nicht aus kläglichem Stolz wie einst, sondern aus genußvoller Zielstrebigkeit. Genau überlegte ich, wie ich mich täglich besser zur Geltung bringen könnte, sowohl in meinem soignorierten Äußeren als auch im Geiste. (52)

Schon nach wenigen Tagen ergab sich ihm Vera. Empfund er sich in Wien als Anbeter einer selbstgenügsamen, unnahbaren kalten Göttin, so kehrte sich nun das Verhältnis um. Vera wurde zur „Gläubigen“ und Leonidas genoss den Status der Göttlichkeit, aus dem er ein Übermaß an Lust gewann: „Die reine Gläubigkeit der Belogenen verschärften meine Wollust in unvorstellbarer Weise.“ (54) Die Gleichgültige war endgültig besiegt.

Welch ein unbeschreiblicher Kitzel für mich, als in Vera das Eis der Intelligenz schmolz und das entzückte Weibchen hervortrat, in seiner ganzen holden Fremdartigkeit und mit der bedingungslosen Hingabe an den Mann, die diesem Stamme eignet. (55)

Die hier im Sinne der mimetischen Theorie formulierte These, dass das Begehren des religiös entwurzelten Menschen letztlich auf die Suche nach einer irdischen Gottheit ausgerichtet ist, kann direkt in Werfels Erzählung verifiziert werden. Im Rückblick bezeichnet Leonidas sein Verhalten gegenüber Vera selbst als das Handeln eines „antiken Gottes, der sich in wandelbarer Gestalt zu einem Menschenkinde herabbeugt“ (23). Die Übereinstimmung zwischen mimetischer Theorie und Werfels Erzählung gehen aber noch über diese ersten metaphorischen Parallelen hinaus. Am deutlichsten zeigt sich das dort, wo ganz ähnlich wie im Falle von Dostojewskis Untergrundmenschen auch Leonidas' früheres masochistisch getöntes Verhältnis zu Vera in eine Form des Sadismus

umkippt.¹³ Der Untergrundmensch, der zuerst die Demütigungen am Bankett seiner alten Schulfreunde erfährt und masochistisch in Selbstmitleid zerfließt, wird später zum Sadisten, der die zufällig in seine Hände geratene Prostituierte Lisa grausam quält. Weil der mimetische Untergrundmensch die Gewalt, die er in der Zurückweisung durch seine Schulfreunde zu erfahren glaubt, mit jenem von ihm gesuchten göttlichen Sein identifiziert, hofft er durch seine sadistische Behandlung Lisas diesem in der Gewalttätigkeit vermuteten göttlichen Status einen entscheidenden Schritt näher zu kommen. Er imitiert die durch seine Vorbilder erlittene Zurückweisung. Ganz ähnlich verhält es sich mit Leonidas. Er durchläuft die Hölle, als er sich im Hause Dr. Wormser Vera gegenüber als völliges Nichts empfand. Sieben Jahre später verwandeln sich diese masochistisch gefärbten Empfindungen in sein sadistisches Pendant. Weil er selbst von dieser kalten Göttin abgewiesen wurde, muss sich seine eigene Göttlichkeit gerade in der Zurückweisung Veras endgültig offenbaren. Er verheimlichte Vera seine Ehe mit Amelie und ließ sie mehrere Wochen lang im Glauben, er würde mit ihr eine Ehe eingehen und ein gemeinsames Leben aufbauen.

Ich begann für unsre Haushaltung Einkäufe zu machen, und zwar, um jene Wollust zu erhöhen, erwarb ich darunter allerlei Gegenstände der Intimität und engsten Lebensnähe. Ich überhäufte sie mit Gaben, um ihren Glauben noch weiter zu erhöhen. Trotz ihrer wilden Proteste kaufte ich so eine ganze Aussteuer zusammen. (55)

Alles baute auf Vortäuschungen und Lügen auf. Von Anfang an war sich Leonidas klar, dass diese Beziehung ihr baldiges und plötzliches Ende haben würde. Dieses Wissen erhöhte aber nur seine Lust am ganzen Spiel: Er „genoss ... mit einem tiefen Schauer den mörderischen Tod,“ den er dieser „Gemeinschaft zu bereiten im Begriffe stand“ (56). Am Heidelberger Bahnhof verabschiedete er sich von ihr und ließ sie im Glauben zurück, er würde sie nach vierzehn Tagen zu sich nach Wien holen. Er kehrte aber nicht mehr nach Heidelberg zurück und

¹³ Bezüglich des Verhältnisses von mimetischer Begierde zu Masochismus und Sadismus siehe René Girard: *Figuren des Begehrens*, S. 184-200; *Resurrection*, passim; *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. 326-335. Girard betont, dass es Masochismus und Sadismus als eigene genuine Verhaltensweisen nicht gibt. Beide sind Auswirkungen der mimetischen Begierde und von daher wäre es eigentlich sinnvoller, von Pseudo-Masochismus bzw. Pseudo-Sadismus zu sprechen. Beide Verhaltensweisen hängen außerdem auf das engste zusammen und können ineinander übergehen. Entgegen der durch den Begriff „Sadomasochismus“ nahe gelegten Reihenfolge zeigt sich aus der Sicht der mimetischen Theorie aber, dass das masochistische Verhalten dem Sadismus vorausgeht. Sowohl das masochistische als auch das sadistische Verhalten zielen nach Girard letztlich immer darauf, mimetisch sich selbst zum Gott zu erheben.

zerriss auch Veras Brief ungelesen, den er drei Jahre später von ihr erhalten hatte.

Leonidas' Schuld gegenüber Vera ist in Werfels Erzählung unschwer als eine jener Verfehlungen zu erkennen, die in der mimetischen Begierde ihre tiefere Wurzel haben. Im mimetischen Charakter Leonidas' zeigt sich eine Erscheinung der Erbsünde, die er zurecht als zwanghaft und schwer abwendbar erlebte.¹⁴ Seine mimetisch geprägte Persönlichkeit sowie seine soziale und religiöse Entwurzelung machten seine „Verständigung“ an Vera fast unausweichlich. Ein überheblicher Moralismus ist hier nicht angebracht und würde nur ein heuchlerisches Überspielen unserer eigenen erbündigen Belastetheit bedeuten. In diesem Sinne erinnert Leonidas daher zurecht an Jesu Wort vom ersten Stein, den niemand auf ihn werfen dürfe (134). Werfel meint auch gar nicht so sehr diese Affäre mit Vera, wenn er über Leonidas' Schuld reflektiert. Im eigentlichen Sinne schuldig wird Leonidas erst dort, wo er das Gnadenangebot des mit blauschwarzer Frauenschrift geschriebenen Briefes zurückweist.

Genau so wie er sich als unfähig erwies, seiner Frau sein früheres Verhältnis mit Vera zu beichten, so lehnte er schließlich auch das Gnadenangebot von Veras Brief ab. Er suchte Vera in ihrem Wiener Hotel auf, um mit ihr über den gemeinsamen Sohn und ein mögliches neues Leben zu sprechen. Doch sehr bald wurde ihm klar, dass sich Veras briefliche Bitte gar nicht auf seinen eigenen Sohn bezog, sondern auf das Kind ihrer besten, kürzlich verstorbenen Freundin, deren Mann zu Tode gemartert wurde. Erleichtert nimmt Leonidas diese Wendung der Dinge zur Kenntnis. Er nützt die erstbeste Gelegenheit, um sein früheres Leben wieder ungestört fortführen zu können.

„Meine Freundin“, sagte sie und man merkte, daß sie sich zur Ruhe zwang, „meine beste Freundin ist vor einem Monat gestorben. Sie hat ihren Mann, einen der bedeutendsten Physiker, nur um neun Wochen überlebt. Man hat ihn zu Tode gemartert. Emanuel ist das einzige Kind. Er wurde mir anvertraut ...“

„Das ist ja grauenhaft, ganz grauenhaft“, brach Leonidas das kurze Schweigen. Er spürte aber keinen Anhauch dieses Grauens. Sein Wesen füllte sich vielmehr mit Staunen, mit Erkenntnis und schließlich mit unbeschreiblicher Erleichterung: Ich habe kein Kind mit Vera. Ich habe keinen siebzehnjährigen Sohn, den ich vor Amelie und vor Gott verantworten muß. Dank dir, gütiger Himmel! Alles bleibt beim alten. All meine Angst, all mein Leiden heute waren pure Geisterseherei. Ich bin nach achtzehn Jahren einer betrogenen Geliebten wiederbegegnet. Weiter nichts! Eine schwierige Situation,

¹⁴ Zum Zusammenhang zwischen Erbsünde und mimetischer Begierde siehe René Girard: *A Theater of Envy: William Shakespeare*. Oxford 1991, S. 321-326, hier S. 325: „The real idea of original sin is that human beings are all equally guilty of mimetic desire and scapegoating.“

teils peinlich, teils melancholisch. Aber von einer unsühnbaren Schuld zu sprechen, das wäre übertrieben, hoher Gerichtshof! (133f)

Leonidas kehrt wieder zu seiner alten Sicht der Welt zurück. Seine begnadete Karriere vom armen Schlucker zum Sektionschef und großen Herrn ist für ihn nun wie vor seiner kurzen Verwandlung „ausschließlich mein Verdienst“ (152). Die Welt der Kinder verliert langsam wieder ihre Bedeutung für ihn. Selbst als Vera ihm während ihrer kurzen Aussprache erzählte, dass sie tatsächlich einen gemeinsamen Sohn hatten, der dann im Alter von zweieinhalb Jahren an einer Krankheit gestorben war und zu ihrem verzweifeltsten ersten Brief geführt hatte, blieb eine wirklich menschliche Reaktion von Leonidas aus. So tot wie sein Sohn war, so wenig fühlte er sich zu einer Änderung seines Lebens verpflichtet. Als er am selben Abend in der Wiener Oper, einige Stunden nachdem Vera ihn in der Hotelhalle wortlos verlassen hatte und er wieder in den gewohnten Lauf seines Lebens zurückzukehren begann, langsam in den Schlaf sank, tauchten wieder die „Kolonnen von Kinderwagen“ (152) vor seinen Augen auf. Aber sie störten nicht mehr und deuteten keinen Beginn einer möglichen Umkehr aus. Diese Bilder waren nur noch ein matter Nachhall des überstandenen Tages. Auch in seinem Verhältnis zu den Juden kehrte er wieder zu seiner ursprünglichen antisemitischen Haltung zurück. Schon die erste Ablehnung seines Ratschlags an Vera, sich doch in Wien eine neue Heimat zu suchen, hatte sofort wieder seine antisemitischen Ressentiments zurückkehren lassen. Die kurze Solidarisierung mit seinem Sohn hatte in der Tiefe seines Herzens noch keine Wandlung bewirkt. Veras kühle Ablehnung wandelte alle seine empfundenen Demütigungen sofort wieder in gewaltbereiten Hass:

Also da wäre er wieder, der alte Hochmut dieser Leute, die empörende Überheblichkeit. Selbst dann, wenn man sie in den Keller gesperrt hat, tun sie so, als würden sie vom siebenten Stockwerk auf uns herunterblicken. Gewachsen sind ihnen wirklich nur die primitiven Barbaren, die mit ihnen nicht diskutieren, sondern sie ohne viele Federlesens niederknüppeln. Ich sollte heute noch Spittelberger [den Minister] aufsuchen und ihm den Abraham Bloch opfern (125f).

Zwar verscheuchte er diese kurze Regung seines „halbschlächtigen“ und „verdorbenen Herzens“ (27) gleich darauf wieder, aber es brauchte nicht wirklich lange, bis die „Opferung“ Blochs zur fest beschlossenen Sache wurde. Hatte er etwas später gegenüber Vera noch die Brutalität der Judenverfolgung in Deutschland als grausam bezeichnet, so war für ihn schon am Abend während der Opernaufführung klar, dass die „überheblichen“ Juden mit solchen „Greuelmärchen“ (147) bloß übertreiben würden. Sein politischer Protest gegen die Verhinderung des jüdischen Professors war zu diesem Zeitpunkt schon längst

Vergangenheit. In Gedanken malte er sich bereits aus, wie er am nächsten Tag zum Minister gehen würde, um dem bereits ausgearbeiteten, typisch österreichischen Kompromiss zuzustimmen. Der jüdische Professor Bloch solle mit einem Orden abgespeist und die Professur dem nichtjüdischen Kandidaten zugesprochen werden.

Leonidas hatte das Gnadenangebot mit all seinen möglichen Konsequenzen abgelehnt. Werfel schließt seine Erzählung mit einer elegant formulierten Reflexion über Leonidas' Zurtückweisen der Gnade. Leonidas war neben seiner Frau Amelie in der Opernloge eingeschlafen.

Während er unter der drückenden Kuppel dieser stets erregten Musik schläft, weiß Leonidas mit unaussprechlicher Klarheit, daß heute ein Angebot zur Rettung an ihn ergangen ist, dunkel, halblaut, unbestimmt, wie alle Angebote dieser Art. Er weiß, daß ein neues Angebot nicht wieder erfolgen wird (153).

Die Macht der mimetischen Versuchung hatte sich als stärker erwiesen. Die bürgerliche Ehre und das Ansehen in der Gesellschaft waren Leonidas wichtiger als ein Leben in der Wahrheit. Was zu Beginn dieser Überlegungen als das von Leonidas empfundene Gefühl des Begnadetseins bezeichnet wurde, kann jetzt als mimetische Abhängigkeit von der Gesellschaft charakterisiert werden. Leonidas ist ein Musterbeispiel des Mitläufers. Es ist kein Zufall, dass Leonidas die Quelle seines Begnadetsein im Plural zum Ausdruck bringt. Der Liebling der „Götter“ ist die mimetische Marionette jenes österreichischen Milieus, das den Anschluss an Deutschland zu verantworten hat. Im Unterschied zu Paulus hat Leonidas die Zustimmung bei den Menschen der Ehre vor Gott übergeordnet (vgl. Gal 1,10). Als religiös entwurzeltem Menschen in einer vom geistigen Nihilismus geprägten Welt war Leonidas das Suchen der Ehre Gottes verbaut. Es verblieben ihm und vielen seiner Mitmenschen nur die irdischen Götter mit ihrem todbringenden Regime.

Indirekt gelingt es Werfel in dieser Erzählung, die tieferen Zusammenhänge zwischen dem Mimetismus der sozial entwurzelten Individuen und den politischen Katastrophen dieses Jahrhunderts aufzuzeigen. Was die Ablehnung des Gnadenangebotes für Leonidas individuell bedeutete, erzählt uns der Autor nicht. Was aber Leonidas' mimetisches Mitläufertum für ein ganzes Land bedeutete, in dem Leonidas' nur als ein Beispiel für viele steht, wissen wir, weil wir die politische Katastrophe kennen, die 1938 über Österreich und sehr bald über die ganze Welt hereingebrochen ist. Die nihilistische Ablehnung Gottes rächte sich vor allem an jenen Menschen, die Gott zuerst auserwählt hatte. Ihr Glaube und ihre Fähigkeit zur Hingabe war für die mimetischen Nihilisten unerträglich. Leonidas steht beispielhaft für das Versagen dieses Menschentyps, Vera, deren

Namen Glaube bedeutet, steht für Europas Juden, die so wie Franz Werfel selbst ermordet oder ins Exil gedrängt wurden.

Lassen Sie mich zum Abschluss doch noch ein systematisches Restümee im Hinblick auf des Thema des Symposiums ziehen. Theologisch gesehen entspricht Werfels Auseinandersetzung mit den Fragen von Gnade und Schuld im Wesentlichen einer biblischen Sichtweise. Dieser theologische Rahmen ist aber in der Erzählung selbst nicht wirklich sichtbar. Werfel stellte die großen theologischen Fragen ganz bewusst als scheinbar banale Geschehnisse unseres Alltags dar. Ich glaube, dass Werfels Erzählung *Die blaßblaue Frauenschrift* bezüglich der theologischen Fragen Gnade und Schuld jene „höchstmögliche Form moderner Epik“ bietet, die er selbst in einem seiner theologischen Aphorismen programmatisch skizziert hat:

Die mystischen Grundtatsachen des Geisterreiches (Weltschöpfung, Sündenfall, Inkarnation, Auferstehung usw.), dargestellt mittels des verschlagen-bescheidensten Realismus in unauffälligen Geschehnissen und Figuren des gegenwärtigen Alltags. Nur ganz wenige höhere Intellekte unter den Lesern erkennen die Symbolik, dürfen aber niemals das beglückende Gefühl verlieren, der Autor habe keine Ahnung von den Geheimnissen, die seine einfache Erzählung verbirgt.¹⁵

¹⁵ F. Werfel: *Leben heißt sich mitteilen*, S. 287.

WERFEL ALS INTERPRET
ZUR JEREMIA-DEUTUNG IN SEINEM ROMAN
HÖRET DIE STIMME

Georg Fischer (Innsbruck)

A) Einordnung des Werkes

1. Fakten zur Entstehung

Die eigentliche Arbeit an diesem Roman begann am 1. Mai 1936 in der Nähe von Locarno.¹ Werfel wandte sich ab von einem anderen Stoff² und wurde ergriffen von der Idee, einen Roman über die Propheten, am ehesten über Jeremia zu schreiben³. In einer Buchhandlung kaufte er sich eine Bibel. Als er sie aufschlug, ohne bewusst eine Stelle zu suchen, war es beim Anfang des Jeremiabuches.

Es folgten Wochen intensiver Auseinandersetzung mit dem Stoff, trotz des baldigen Ortswechsels nach Bad Ischl und dann, Ende Juni noch einmal, nach Breitenstein. Der Roman nahm Werfel so gefangen, dass er „oft zehn Stunden lang ohne Unterbrechung“⁴ daran schrieb. Schon im November 1936 war die erste Fassung fertig. Der Titel aber war noch nicht bestimmt.

Die zweite Fassung erstellte Werfel in schon bewährter Zusammenarbeit mit Ernst Polak.⁵ Im Frühjahr 1937, Ende April, schloss er das Werk ab und gab ihm den Titel *Höret die Stimme*. Der Jeremia-Roman Werfels ist somit in ziemlich genau einem Jahr entstanden.⁶ Er ist auch das letzte größere Werk, das Werfel in Österreich vollendet hat, und der letzte Roman, der noch in Europa entstanden ist.⁷

¹ P. S. Jungk: Franz Werfel. Eine Lebensgeschichte. Frankfurt 1987, S. 235f. Werfel hielt sich mit seiner Frau und Johannes Hollnsteiner im Tessiner Parkhotel Muralto auf.

² Werfel wollte zum Andenken an seine Stieftochter Manon Gropius unter dem Titel „Die Fürbitlerin der Toten“ die Biographie der Heiligen Christina von Trugen schreiben, kam dabei aber nicht weiter.

³ So die Tagebucheintragung zum 1.5.1936 in seinem Notizbuch „Gedanken, Einfälle, Notizen zum Plan des Prophetenromans.“

⁴ Jungk: Werfel. S. 237. Werfel selber gibt in einer Tagebucheintragung vom Oktober 1937 sogar „durchschnittlich zwölf Stunden täglich“ als Arbeitspensum an.

⁵ Jungk: Werfel. S. 409.

⁶ Werfel selber redet in seiner Tagebucheintragung vom Oktober 1937, dem Zeitpunkt des Erscheinens des Romans, von vierzehn Monaten. Vermutlich bezieht die längere Frist die weiteren Arbeiten im Zusammenhang mit der Veröffentlichung mit ein.

⁷ „Cella, oder Die Überwinder“ blieb Fragment; Werfel gab es Anfang 1939 auf: Das Franz Werfel Buch (Hg. P.S. Jungk) Frankfurt 1986, S. 51. Zugleich ist „Höret die Stimme“ der letzte

2. Hintergründe

Auch wenn die Entstehung zeitlich so präzise auf 1936/37 festzulegen ist, die Wurzeln reichen weiter zurück. Zu ihnen gehören vor allem zwei längere Orientreisen. Sie führten ihn und Alma Mahler Anfang 1925 nach Ägypten und Palästina, 1930 zusätzlich noch nach Syrien und dem Libanon. Jene Erfahrungen sind prägend in den Roman eingegangen, der die orientalische Lebenswelt treffend beschreibt. Doch haben diese Reisen auch zur Auseinander- und Absetzung Werfels von damaligen zionistischen Bewegungen geführt, sowie zu einem vermehrten Kontakt mit seiner jüdischen Tradition.⁸

Ein anderer Hintergrund für *Höret die Stimme* ist das politische Klima in Österreich und Europa: Der Druck des Nationalsozialismus wurde zunehmend spürbar; die Stimmung in Deutschland war Werfel aus eigenem Erleben bekannt⁹. Fast zeitgleich mit dem Entstehen des Romans begann der Spanische Bürgerkrieg. Diese Ereignisse begleiten nicht nur zufällig die Phase des Wachstums des Romans, sie bestimmen ihn in vielem¹⁰ und fordern ihn, unter Bezugnahme auf diese Zeit auszulegen.¹¹

Die tiefsten Wurzeln für diesen Roman sind freilich Werfels jüdische Abstammung, die damit verbundene Tradition und seine eigene Frömmigkeit. Mitte September 1903 wurde er in der Bar-Mizwa-Feier ein ‚Sohn des Gesetzes‘, verpflichtet, die Bestimmungen des Judentums zu halten. Trotz seiner Distanz gegenüber manchen Erscheinungen des Judentums¹² informierte er sich, beson-

Roman Werfels vor seinem ersten Herzanfall im Sommer 1938.

⁸ Jungk: Werfel. S. 160-162, für die erste Reise.

⁹ Schon im Herbst 1931 wurde er im ostpreußischen Insterburg bei seinem Vortrag „Kunst und Gewissen“ vertrieben, in dem er zur Rückbesinnung auf geistige Werte aufgerufen hatte.

¹⁰ Lohnenswert wäre z. B. eine Studie über die Ähnlichkeiten in der Charakterisierung der politischen Führer im Roman mit den zeitgenössischen, die Werfel erlebte.

¹¹ K.-J. Kuschel: „Erfüllt von Liebe zum jüdischen Volk.“ Franz Werfels Roman um den Propheten Jeremia: In: Kunst und Kirche 1996, Heft 4, „Kunst im Judentum“, S. 246-248. Kuschel stellt diesen Hintergrund deutlich heraus, auch durch die beiden Zwischentüberschriften „Wider die Irrtümer der Zeit“ und „Der Schriftsteller als Warnprophet“ (237). Von daher ist auch der Werfel gemachte Vorwurf, nicht gegen das nationalsozialistische Regime Stellung bezogen zu haben, als ungerechtfertigt anzusehen.

¹² Jungk: Werfel. S. 21, sagt vom Dichter, er habe „keinerlei Verwandtschaftsgefühl gegenüber polnischen oder russischen Frommen“ empfinden können. Schon zuvor, mit gut zehn Jahren, wandte er sich innerlich vom Rabbiner Salomon Knöpfelmacher ab, der ihm in Privatunterricht die hebräische Schrift, Sprache und die biblische Literatur beibrachte. Auch später bezog Werfel gegenüber den zionistischen Einwanderern eine reservierte Position. Den markantesten Schritt in dieser Richtung vollzog er am 27. Juni 1929 mit der offiziellen Trennung vom Glauben seiner Vorfäter (Jungk: Werfel, S. 181). Doch ist dieser Austritt aus der jüdischen Religionsgemeinschaft unter dem Druck Alma Mahlers erfolgt, als Bedingung für die Hochzeit am 8.7.1929.

ders im Anschluss an seine erste Reise in den Nahen Osten 1925-1926 und auch wieder bei den Vorbereitungen zum Jeremia-Roman 1936, ausführlich über diese Religion durch Quellen, Kommentare, Gespräche, persönliche Studien. Diese Vertrautheit mit der jüdischen Kultur trägt den Roman.

Dazu tritt bei Werfel seine eigene Form von Glauben, gewachsen vor allem in der Begegnung mit Christen. Hierher gehören der Einfluss seiner Kinderfrau ‚Babi‘ (Barbara Simunková), die Kontakte mit Theologen/Priestern wie etwa Prälat Hollnsteiner, die Gespräche mit seinen Freunden und in der Mahlerschen Villa. Dabei ist der Dichter zu einer hohen Wertschätzung des Christentums gelangt.¹³ Diese wurde auch für andere spürbar,¹⁴ und Werfel vertrat sie immer wieder öffentlich in Vorträgen und schriftlich.

Die dadurch entstehende Mischung eines mit dem Judentum vertrauten und für das Christliche offenen Glaubens bildet den fruchtbaren Boden für das Schreiben von *Höret die Stimme*: Durch Ehelosigkeit und viele Aussagen steht der Prophet Jeremia mit seinem Buch im jüdischen Glauben am Rande – gleichsam ein Außenseiter im Judentum, durch sein Leiden und Geschick auch in großer Nähe zu Jesus.¹⁵ Andererseits ist Christliches im Hauptteil (Kap. 4-33) des Romans nie explizit erwähnt – Folge nicht nur der historisch getreuen Situierung in die Zeit des 7. und 6. Jahrhunderts v. Chr., sondern wohl auch der Abgrenzung gegenüber seiner Frau Alma.¹⁶

¹³ Im März 1932 trat er im Vortrag „Kann die Menschheit ohne Religion leben?“ vor dem Wiener Kulturbund für den Wert des Katholizismus und der Philosophie Thomas von Aquins ein. Bei einem Leseabend für Emigranten in Paris im Jänner 1939 formulierte er: „Diese Welt, die sich zivilisiert nennt, kann seelisch nur geheilt werden, wenn sie den Weg zu einem echten Christentum wiederfindet“ (Jungk: Werfel, S. 199 mit 416).

¹⁴ Jungk: Werfel, S. 233: In New York gab es 1935/36 Probleme bei der Aufführung von „Eternal Road,“ weil man spürte, „daß der Dichter des Bibelspiels katholisch fühlte und schrieb.“

¹⁵ Belege dafür sind u. a., dass Jeremia in der sonstigen biblischen Literatur wenig rezipiert wurde. Sein Wort vom Neuen Bund (Jer 31,31) z. B. wird innerhalb des Alten Testaments nie aufgegriffen, dafür im NT (Lk 22,20 und 1 Kor 11,25).

¹⁶ Alma Mahler, Katholikin, lehnte das Jüdische ab; deswegen war es bereits bei der ersten Orientreise 1925 zu Spannungen zwischen ihr und Werfel gekommen (siehe dazu Kuschel: Erfüllt von Liebe, S. 246, und Jungk: Werfel, S. 161). 1936-37 war die Beziehung zwischen dem Ehepaar aufs Neue gespannt; Alma widmete mehr Zeit Hollnsteiner, hielt sich öfter in Wien auf und vertrat im Spanischen Bürgerkrieg die Seite Francos, damit die völlig entgegengesetzte Position ihres Mannes. Möglicherweise hat dieser innere Abstand von Alma mit dazu beigetragen, dass Werfel ein so ‚jüdisches‘ Sujet wie den Jeremia-Roman realisieren konnte.

3. Aufnahme des Romans

Schon kurz nach der Publikation ist ein Brief von Stefan Zweig erhalten, datiert vom 11.10.1937, in dem dieser den Dichterkollegen überschwänglich preist.¹⁷ Dieses Urteil zählt umso mehr, als Zweig selbst denselben Stoff *Jeremias* in einer ‚Dramatischen Dichtung‘ bearbeitet, noch dazu mit ziemlich anderen Akzenten¹⁸ ausgeführt hatte und sie sein „aufrichtigstes und wichtigstes Werk“ nannte.¹⁹ Im Kontrast zu diesem Lob steht das bald darauf erfolgte Verbot durch die Nationalsozialisten.

Auch das weitere Geschick des Romans bewegt sich zwischen diesen Polen von Annahme und Ablehnung. Schon wenig später, zu Beginn des Jahres 1938, erscheint in New York die englische Übersetzung unter dem Titel „Hearken Unto the Voice“. Auf der anderen Seite lässt seine Witwe Alma Mahler-Werfel 1956 bei der Neuauflage die gesamte Rahmenhandlung weg. Ähnliches Missverstehen zeigen manche Urteile über den Roman,²⁰ sodass die Feststellung von Davidheiser, dieses Werk Werfels sei das am wenigsten verstandene,²¹ berechtigt erscheint. Deswegen dürfte sich eine Beschäftigung mit *Höret die Stimme* (im weiteren HS) lohnen.

4. Textlage

Von HS existieren Notizbuch, Originalmanuskript und mehrere Ausgaben in verschiedenen Sprachen. Das Skizzenbuch findet sich im Franz Werfel Archiv der University of California in Los Angeles und umfasst ca. 80 Seiten.²² Das

¹⁷ Modern Austrian Literature 24 (1991), Nr. 2, S. 105f; ausführlich zitiert in Kuschel: Erfüllt von Liebe, S. 248.

¹⁸ Zweig arbeitet z. B. stärker das pazifistische Anliegen bei Jeremia heraus, aktuell für die Entstehungsjahre des Werkes (1915-1917). Siehe Weiteres in Teil D.

¹⁹ S. Bauschinger: Hiob und Jeremias. Biblische Themen in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts. In: Jahrbuch für Internationale Germanistik. Reihe A. Kongreßberichte Band 8. Akten des VI. Internationalen Germanisten-Kongresses Basel 1980 (Hg. H. Rupp, H.-G. Roloff). Bern/Frankfurt/Las Vegas 1980, S. 466-472, hier S. 468.

²⁰ So z. B. U. Johnson: Wo ist der Erzähler auffindbar? In: Gutachten für Verlage 1956-58, der in Werfels Jeremia-Roman eine auf den ideologischen Horizont des AT beschränkte Bibelillustration sieht (36 und 38). Ähnlich urteilt auch von Puttkamer. W. Paulsen meint, Werfel habe mit diesem Roman den Stil Thomas Manns nachgeahmt. Das sei zwar „psychologisch sehr verständlich – aber künstlerisch verhängnisvoll“ (zitiert nach Jungk: Werfel. S. 408f). Zum Vergleich siehe unten bei D.

²¹ J.C. Davidheiser: The Novelist as Prophet. In: Modern Austrian Literature 24,2 (1991) S. 51-67, hier: S. 51.

²² L.B. Foltin: Franz Werfel. Stuttgart 1972, S. 1.

Originalmanuskript ist im Besitz der University of Pennsylvania in Philadelphia.²³

Die deutsche Erstausgabe erschien im Oktober 1937, die nächste 1956. Als Taschenbuch kam der Text wiederholt ab 1981 heraus.

B) Jeremia aus der Sicht Werfels

1. Wahl von Stoff und Titel

Dass Werfel Jeremia als Vorlage für seinen Roman wählt und sich weitgehend an das biblische Prophetenbuch hält, bedarf einer starken Motivation. Der Prophet Jeremia gehört weder zu den leicht verständlichen noch zu den lichtvollen Gestalten im AT. Auch gab es für die literarische Verwendung dieses Stoffes nur die dramatische Dichtung Zweigs als einzigen Vorgänger.²⁴ Was hat Werfel bewegt, sich Jeremia auszusuchen?

1.1 Die Entscheidung für Jeremia

Die Eintragung vom 1.5.1936 aus seinem Notizbuch gibt als Grund für die Wahl an: „wahrscheinlich das Epos des Propheten Jeremia, weil es dramatisch und geschehensmäßig am fruchtbarsten ist.“²⁵ Daraus spricht bereits eine anfängliche Vertrautheit mit dem Stoff, die Voraussetzung dafür ist, dass er sich daran bindet. Es muss also schon früher eine Anziehungskraft des Propheten Jeremia und seines Buches auf Werfel bestanden haben. Dieser Vorgang wird in der Rahmenhandlung des Romans durch die Person des Schriftstellers Clayton Jeeves gespiegelt.²⁶ Werfels Identifikation mit dem Propheten lässt sich auch daran erkennen, dass er 1940 einen Brief an Louis Gillet mit „Jeremias“ unterschreibt.²⁷

Die von Werfel vermutete Fruchtbarkeit des Propheten Jeremia für seine Zeit bewahrheitete sich auf traurige Weise und allzu schnell. Jeremia, im AT der erfolglose Mahner gegen Unrecht und Verblendung, ist Vor-Bild Werfels, der vergeblich warnt vor dem sich abzeichnenden Unheil des Nazi-Regimes. Der Inhalt des Jeremiabuches beschäftigt sich überwiegend mit den Ereignissen rund um die Zerstörung Jerusalems 587 v. Chr. und dessen Folgen wie Exilierung,

²³ Foltin: Werfel. S. 3.

²⁴ W. Paulsen: Franz Werfel. Sein Weg in den Roman. Tübingen 1995, S. 124.

²⁵ Zitiert nach Jungk: Werfel. S. 236.

²⁶ Auch Jeeves ist jüdischer Abstammung, unternimmt eine Orientreise, befasst sich intensiv mit den Schriften der Bibel (S. 25f) und ist schließlich davon gepackt, über Jeremia zu schreiben (S. 555f).

²⁷ Davidheiser: Novelist. S. 64.

Niedergang, Abhängigkeit – grausam und gesteigert sich wiederholend in den Verfolgungs- und Vernichtungsprogrammen der NS-Zeit kurz nach Erscheinen des Romans. Offenbar hat Werfel erahnt, was bevorstand.²⁸

Doch damit ist noch nicht erschöpft, was die Entscheidung Werfels für den Propheten Jeremia bedeutet. Vom AT her zeichnet sich dieser Prophet durch einige typische Merkmale aus: 1) Bei Jeremia ist die Verkündigung wie bei keinem anderen Propheten sonst mit seinem Leben verbunden. 2) Kein anderer Prophet muss mehr leiden. 3) Das Thema, dass Prophetie auf den Widerspruch anderer Propheten trifft, ist bei Jeremia am stärksten ausgeführt. 4) Das Buch Jeremia zeigt am deutlichsten die Schuld der Könige und des Volkes am Untergang von Jerusalem, Tempel und Monarchie zu Beginn des 6. Jahrhunderts auf. 5) Kein anderer Text des AT beschreibt so lange und vielschichtig das Ende Jerusalems und Judas. 6) Jeremia ist der einzige Prophet, der ausdrücklich für die Völker bestellt wird (Jer 1,5) und dessen Sendung durch diese internationale Ausrichtung geprägt wird.²⁹ 7) Jeremias Heilsankündigung erwächst mitten aus dem Unheil³⁰.

Diese Charakteristika Jeremias, die ihn im Vergleich zu anderen Propheten oder Texten des AT herausheben, lassen Werfels Vermutung „dramatisch und geschehensmäßig am fruchtbarsten“ als berechtigt erkennen. Er hat eine glückliche Wahl getroffen.

1.2 Der Titel *Höret die Stimme*

Lange, selbst noch nach Abschluss der ersten Fassung im November 1936, blieb der Titel des Romans offen.³¹ Schließlich fällt die Entscheidung für *Höret die Stimme*. Was hat diese Aufforderung mit Jeremia bzw. dem Roman zu tun?

Es dürfte kein Zufall sein, dass in der hebräischen Bibel beide Wörter (*ama* ‚hören‘, *qol* ‚Stimme‘) am häufigsten in Jer vorkommen.³² Das gilt auch für den

²⁸ Das soll nicht heißen, dass HS nur für die 30er und 40er Jahre aktuell wäre. Was vom Geschehen her im Buch Jeremia wie auch in HS beschrieben ist, kann sich immer wieder ereignen. Es trifft sowohl die Zeit des historischen Propheten Jeremias (Ende 7. und Anfang 6. Jh.) als auch alles Folgende.

²⁹ Hier ist abzusehen vom ‚Propheten‘ Jona, der in die assyrische Hauptstadt Ninive gesandt wird. Es handelt sich dabei um eine Erzählung aus späterer Zeit (ca. 300 v.Chr.?).

³⁰ Dies gilt sowohl kontextuell – die stark Heil beinhaltenen Texte (Jer 29-33) befinden sich inmitten düsterer, vom Untergang sprechender Kapitel – als auch in der Feingestaltung: vgl. z. B. die Analyse von Jer 30f bei G. Fischer: *Das Trostbüchlein. Text, Komposition und Theologie von Jer 30-31*. Stuttgart 1993, vor allem S. 246-252.

³¹ Siehe dazu Jungk: Werfel. S. 238, und Paulsen: Werfel. S. 174.

³² ‚hören‘: 184 von 1159x insgesamt; ‚Stimme‘ 81 von 505x. Auch von der proportionalen Häufigkeit (Vorkommen im Verhältnis zum Textumfang) her ist das jeweils mehr als das Zweifache gegenüber dem bei gleichmäßiger Verteilung zu Erwartenden.

Imperativ Plural ‚höret‘.³³ Die Verbindung der Aufforderung zum Hören in der Mehrzahl, verbunden mit dem Objekt ‚Stimme‘ wie im Titel des Romans, begegnet im AT fünfmal,³⁴ jedesmal ist mit der Stimme die Gottes gemeint. Von diesen fünf Stellen ist Jer 26,13 die einzige, die (weil ohne Suffix der 1. Person Singular) völlig Werfels Titel entspricht.³⁵ Dass diese Stelle aus der Mitte des Jeremiabuches, noch dazu aus einem Schlüsselkapitel stammt, unterstreicht zusätzlich die passende Wahl Werfels.³⁶ Beide Entscheidungen, die für Stoff und Titel, können als treffend und gelungen bezeichnet werden.

2. Bezug zur Vorlage

Trüge Werfels Hauptperson auch einen anderen Namen als Jirmijah,³⁷ der Roman wäre doch unschwer als Wiederaufnahme des Stoffes des biblischen Buches Jeremia erkennbar. Was wir oben als Charakteristika dieses Buches und des Propheten erwähnt haben und was es von anderen Schriften des AT absetzt, findet sich prägend in HS: Leiden und Widerspruch markieren das Leben der Romanfigur ebenso wie das des biblischen Propheten. Die Schuld der Verantwortlichen und der Untergang Jerusalems bestimmen HS ebenso wie das Buch Jeremia. Die internationale Dimension der Verkündigung Jeremias ist in Werfels Roman noch stärker entfaltet als in der Vorlage. Auch die mitten in der Not ergehende Heilszusage findet sich in HS.³⁸ Werfel hat die wesentlichen Züge des biblischen Jeremia in seinen Roman zu übernehmen und erkennbar wiederzugeben vermocht.

³³ Von 99 Belegen finden sich 22 bei Jer (dreimal mehr als zu erwarten).

³⁴ Jesaja 28,23: „Merkt auf und hört meine Stimme!“ – Jer 7,23 = 11,4.7: „Hört meine Stimme!“ – Jer 26,13: „(und) hört die Stimme Jahwes eures Gottes!“

³⁵ Die genaue Formulierung im Hebräischen lautet: *wim u bqol*. Die hierbei verwendete Präposition *b* „in, an, auf“, verstärkt dabei die Wahrnehmung, etwa übersetzbar mit: „Hört (genau, sehr auf) die Stimme!“ Vgl. dazu P. JoÛn: *Grammaire de l'Hebreu Biblique*. Rom 1923, §133c: „Le avec les verbes de perception, surtout *voir*, implique idée (sic!) d'intensité ou de plaisir“ (S. 404).

³⁶ Auch thematisch führt der Titel ins Zentrum sowohl Jeremias wie des Romans; letzteres wird unten bei C) zu zeigen sein. – Werfels Witwe hat bei der Neuauflage 1956 den Titel geändert, indem sie „Jeremias“ voranstellte. Dies ist zwar eine nützliche Leserinformation, nimmt aber den mahnenden Charakter zurück.

³⁷ Diese Bezeichnung entspricht der hebräischen Kurzform *jirmijah* des Eigennamens des Propheten, verwendet für das Buch und an manchen Stellen (z. B. Jer 27,1). Häufiger ist aber die Langform *jirmijahu*, die statt der zweiradikaligen Gottesbenennung Jah die dreiradikalige Jahu verwendet. Sie kommt auch in HS 136, 470, 676 u. a. vor.

³⁸ Siehe die Zitate von Jer 31,35f und 31,4f.7 auf S. 476 (im babylonischen Heerlager) und 493f (im Kontrast zu den Bittersprüchen der Strafprediger).

2.1 Umfang der Verwendung des Jeremiabuches

In der Tat ist das Ausmaß der Verwendung der Vorlage erstaunlich. Soweit meine mehrmalige Lektüre und der Vergleich von Roman und Jeremia ergeben haben, fehlen in HS nur einige wenige Kapitel des biblischen Buches, die nicht in Anspielungen, Zitaten oder Handlung aufgenommen sind.³⁹ Dazu gibt es einen Bereich, die Fremdvölkersprüche Jer 46-51, zu dem die Beziehungen schwach sind: Erwähnung der Namen⁴⁰; Tyrus und Sidon von 47,4, Moab c48, Ammon und Edom c49, in HS 561 und 564; Anspielungen auf den Spruch über Ägypten könnten in HS 224 (Anschwellen des Nils, Krieger, Rosse: Jer 46,4.7f) und 232 (Stier und Bremse, als ironische Verdrehung zu 46,20) bestehen. Die Sprüche gegen Babel, Jer 50f, die seinen Untergang feiern, finden sich mehrfach als Ankündigung (HS 482ff; 674f; 713f, doch ohne direkte Zitate).

Dieser Befund bedeutet, dass Werfel fast aus dem gesamten Jeremiabuch Texte für seinen Roman verwendet hat. Es fehlen nur fünf Kapitel (von 52), und bei sechs weiteren lässt sich diskutieren, ob Anspielungen bestehen. Somit ergibt sich, dass Werfel Texte aus mehr als drei Viertel der Kapitel des biblischen Buches in HS eingearbeitet hat, entweder als Zitate oder als Handlung oder beides zusammen. Sieht man vom Block der Fremdvölkersprüche ab, ist die Aufnahme der Vorlage über das ganze Buch gestreut.⁴¹ Anhang I versucht, einen Überblick über Art und Umfang der Verwendung der Vorlage zu geben.

Die Bezüge von HS zum Jeremiabuch zeigen folgende Eigenheiten: a) Der Einsatzpunkt des neuerlichen Auftretens Jeremias liegt für Werfel bei Jer 19 (// HS 371ff); ab dort folgt der Dichter weitgehend dem Jeremiabuch unter chronologischer Hinsicht.⁴² b) Die Schwerpunkte der Bezüge liegen vor allem auf drei Gebieten,⁴³ nämlich auf der Geschichte (entsprechend dem von Jeremia berichteten Geschick, vor allem Jer 36-43), auf den Innen-Erlebnissen des Propheten (z. B. Jer 12 und 20; diese werden weiter ausgebaut) und auf der Auseinander-

³⁹ Keine für mich klar erkennbaren Anspielungen oder Zitate bestehen zu Jer 3; 10; 21 (dieses Kapitel berührt sich aber mit Jer 37f, die vielfach aufgegriffen sind); 30 und 35. – Eine Sonderstellung nimmt Jer 33 ein, dessen eigenartiges Umschlagen von Unheil (v1-5) in Rettung (v6ff) sich mit c33 von HS deckt, wo Jirmijahs Stimmung beim Besuch des zerstörten Tempels sich ähnlich wandelt (747f, doch ohne direkte sprachliche Bezüge).

⁴⁰ Doch ist hierbei auch ein Bezug auf Jer 25,21f möglich, das bereits beim Taumelbecher HS 206 (doch ohne Sidon) verwendet wurde.

⁴¹ Es gibt nicht zwei aufeinander folgende Kapitel, die nicht aufgegriffen würden.

⁴² Doch hält sich Werfel nicht sklavisch an die zeitliche oder literarische Abfolge seiner atl. Vorlage. Es gibt im Roman Vorwegnahmen, z. B. Jer 18 in HS 167f, noch vor dem ersten Auftreten, oder Jer 25 in HS 206f, zu Lebzeiten Joschijas. Ebenso finden sich Texte, die zu einem späteren Zeitpunkt aufgegriffen werden, wie etwa Jer 14 in HS 691f oder Jer 24 in HS 715f.

⁴³ Sie sind hervorgehoben durch ausführliche Darstellung und meist auch durch mehrfache Bezüge.

setzung (siehe u.a. die Verbindungen mit Jer 26-28). c) Inhaltlich treten durch viele Wiederholungen besonders heraus die Verpflichtung, die Sklaven im siebten Jahr freizulassen,⁴⁴ und die Bezeichnung Nebukadnezars als Knecht Gottes.⁴⁵ d) Werfel verwendet Schlüsselkapitel des Jeremiabuches in markanter Weise. Berufung (Jer 1) und erstes Auftreten (Jer 2) erhalten Positionen zu Beginn; das Mittelkapitel Jer 25 spielt mehrmals eine entscheidende Rolle; die Ereignisse im Zusammenhang mit Jeremias Tempelrede (Jer 26) nehmen breiten Raum im Roman ein; die Provokation von Jer 29,5-7 dient zur Zuspitzung des Konfliktes usw.

Diese knappe Auswertung von Eigenheiten macht deutlich, dass Werfel mit HS eine in hohem Maß der Vorlage entsprechende⁴⁶ Neufassung und Übertragung in seine Zeit geglückt ist.

2.2 Vorgehensweisen

Aufmerksamkeit verdient auch die Art und Weise, wie Werfel mit Zitaten aus Jeremia umgeht. Es zeigt sich eine große Bandbreite in mehrererlei Hinsicht: Was den Umfang betrifft, finden sich sowohl kurze Zitate (z. B. Jer 13,23 in 432) als auch ausführliche Wiedergabe (die längste auf S. 434 bringt 25,3-11 leicht gekürzt und umfasst eine halbe Seite). Unter dem Aspekt der wortgetreuen Aufnahme bilden wörtliche Zitate⁴⁷ den einen Pol, freie Umgestaltung

⁴⁴ Zusätzlich zu den für Jer 34,8ff genannten Stellen geht Werfel auch in HS 159, 186f, 451, 461f, 587 darauf ein. Dass umgekehrt der andere Verweis auf ein Gebot im Jeremiabuch, die Verpflichtung, den Sabbat zu halten (Jer 17,19ff), in HS eher kurz ausgeführt ist (die Anspielungen S. 154 und 409f), darf wohl in dem Sinn ausgelegt werden, daß der Dichter mehr Nachdruck auf soziale Gerechtigkeit als auf die Einhaltung kultischer Vorschriften legen wollte.

⁴⁵ Unter Rückbezug auf Jer 25,9 (27,6 und 43,10, jeweils nur in der hebräischen Fassung): HS 434, 454, 481, 512, 585, 632, 706, 714. Damit greift Werfel den grundlegend anti-nationalistischen Charakter des Jeremiabuches auf und stellt sich gegen eine verbreitete Strömung seiner Zeit. Vgl. Anm. 55.

⁴⁶ Natürlich gibt es darin auch Elemente, die anders als die Vorlage sind. Z. B. fehlen einige schöne poetische Texte (etwa aus Jer 3 und 30). Weiters hat Werfel einiges dazu-,erfunden', so den Besuch Hananjas beim gefolterten Propheten (HS 386ff) oder das Marterspiel (HS 665). Gegen den Text der Vorlage (Jer 37,11f) setzt der Dichter Jeremias Gang nach Anatot in die Zeit der strengen Belagerung an (HS 644f), u. a.

⁴⁷ Jer 18,6 ist in HS 168 annähernd wörtlich wiedergegeben. Doch fehlen aus der Mitte des Satzes „Spruch Jahwes“ und „siehe“ sowie vom Ende das wiederholte „Haus Israel“ (statt des letzteren stehen „...“). – Obwohl Werfel sich vielfach genau an Jeremia hält, war ich überrascht, keine Stelle zu finden, in der er sich völlig an den Wortlaut des Propheten hält. Soweit ich beurteilen kann, liegt das nicht nur an seiner Übersetzung (mir ist nicht bekannt, welche ihm zur Verfügung stand), sondern weit stärker an der dichterischen Freiheit, die er für einen intensiveren Bezug auf die Hörer nutzte.

gen⁴⁸ den anderen. Dazwischen liegen viele Abstufungen. Werfel kürzt meistens, vor allem bei längeren Zitaten.⁴⁹ Dieses Vorgehen ist angesichts der hohen Dichte und des schnellen Wechsels der Bilder und Sprechsituationen in Jeremia fast notwendig. Mehrmals kombiniert Werfel Texte aus verschiedenen Kapiteln.⁵⁰ Er scheut auch nicht vor Umstellungen⁵¹ zurück. Werfel zieht es vor, Bezüge auf Aussagen Jeremias durch Anführungszeichen zu markieren.⁵²

Vom exegetischen Standpunkt aus ist Werfels Darstellung über weite Strecken hinweg eine einfühlende und treffende Auslegung des Jeremiabuches. HS ist sogar weit kohärenter als seine Vorlage, die keine chronologische Ordnung aufweist,⁵³ indem es die Texte und das Geschehen in eine sinnvolle Abfolge umwandelt⁵⁴.

Beeindruckend aber bleibt Werfels Interpretation auch deshalb, weil er in vielen Details genau den entscheidenden Punkt trifft. Bei Jer 2 erfasst er sensibel den Wandel von den positiv klingenden v2f zur Anklage v4ff (172f). Mit Penetranz wiederholt er die Ehrenbezeichnung für Nebukadnezar, „mein Knecht“, die einen Schlüssel zum Verständnis des ganzen hebräischen Jeremiabuches⁵⁵

⁴⁸ So etwa die von Jer 2,2 in HS 168.

⁴⁹ Beispiele: HS 172-174 gibt Jer 2 verkürzt, in Auswahl wieder. Werfel beginnt mit v2f, ergänzt dabei „in meiner Liebe“ und setzt v3 in die Anrede mit 2. Person Singular. Er fährt nach der Zuhörerreaktion einen Absatz später mit v5-7 fort und unterbricht wiederum mit der Reaktion der Adressaten. In diese hinein bringt er die Aufforderung von v4, wobei er den Imperativ „Hört!“ verdoppelt, und leitet damit v11b-13 ein, das er verändert (v12), verschärft („säuft aus Pfützen, Tümpeln“) und mit v20-22 kombiniert. Zu beachten ist, dass die Kennzeichnung „...“ für Auslassungen öfters nicht zutrifft (z. B. in v2f oder innerhalb von v12). In diesen und anderen Fällen schließt der Text innerhalb des Jeremiabuches direkt an. HS 175 bringt die unmittelbare Fortsetzung in der Rede des Propheten, doch aus Jer 5. Daraus greift Werfel v1.26-28.29.31 auf.

⁵⁰ Neben Jer 2 + 5 (obige Anm.) 7,4 mit 8,11 (398), 12,3 mit 15,19 (430f) und öfter.

⁵¹ Schon in der Berufungsszene (97ff) ist diese Technik anzutreffen: Einsatz mit der Vision v11, Einschub zweier Antworten aus 1 Sam 3 („Hier bin ich“ und „Rede, Herr, dein Knecht hört“), Weiterführung mit v5.6.7a verbunden mit v17, Zurückkommen auf v11f, fortgesetzt mit v13f, Rückgriff auf die Verbliste v10 und Abschluss mit der Geste v9. Weitere Beispiele sind Jer 22,2-4.17 und nach dem Absatz, der die ausbleibende Reaktion der Zuhörer beschreibt, v13.15.18f (414f); 12,1.5.3 (430f); 22,28.24 (516) u. a.

⁵² Soweit mir auffiel, findet sich ein einziges Mal ein nicht markiertes Zitat: 20,11 in HS 408, doch ist dies wohl auf die Darstellung der Innensicht zurückzuführen.

⁵³ Nur ein Beispiel: Jer 36 und 45 sind auf 605 v. Chr. datiert, Jer 39 und 52 berichten Geschehnisse von 587. – Werfel hat die in die Zeit der einzelnen Könige gesetzten Texte zusammengestellt und in eine mögliche Reihenfolge zu bringen versucht.

⁵⁴ Damit gerät HS jedoch auch in das Reich der Spekulation, etwa beim Ägyptenaufenthalt Jeremias noch vor seinem Auftreten unter Jojakim.

⁵⁵ Siehe auch Anm. 45. An dieser Bezeichnung hängt das Verständnis der babylonischen Herrschaft. Die Anrede des Königs als „mein Knecht“ durch Gott fasst auch die Abhängigkeit von dieser fremden Macht als zu Gottes Plan gehörig auf. Diese Sicht war schon damals anstößig; so

bietet. In der Darstellung von Jer 26 gelingt es Werfel, den Umschwung in der Parteinahme des Volkes plausibel zu machen (405f). Er erfasst, welche Provokation die Aufforderungen 29,5-7 darstellen (558f, 584), und ebenso, wie die Anweisung zum Ackerkauf vor dem Fall der Stadt dem Propheten Zumutung ist (Jer 32, HS 661ff). Selbst die kontextuelle Situierung der Heilshoffnung mitten in der Not (Jer 31,35f und v4f.7 in HS 476 und 493f) ist stimmig mit der Vorlage.⁵⁶

Insgesamt zeigt sich so, dass Werfel eine brillante Umsetzung des biblischen Buches in seinem Roman gelungen ist. Er hält sich weitgehend an das chronologische Gerüst und verwendet seine Vorlage in großem Ausmaß und vielfach sehr getreu⁵⁷. Roman und Jeremiabuch erhellen einander wechselseitig.

2.3 Bezüge auf andere Bibelstellen

Werfel bezieht sich aber nicht nur auf das Jeremiabuch, sondern auch auf andere biblische Texte (siehe Anhang II). Ca. 20 Stellen werden als Zitate benützt oder er weist auf sie hin. Am häufigsten ist mit fünf Texten das Deuteronomium aufgegriffen. Das längste Zitat stammt aus Klagelieder 3, einem Buch, das wie Jeremia die Situation des Untergangs Jerusalems und Judas reflektiert. Bei der Darstellung des Todes Joschijas verwendet Werfel nicht die nüchterne, historisch eher zutreffende aus 2 Könige 23,29f, sondern die längere, ausgeschmücktere aus dem 2. Chronikbuch⁵⁸. Auffällig ist, dass Werfel durch Stellung oder

fehlen in der Septuaginta an allen drei Stellen diese Bezeichnungen. Vgl. dazu G. Fischer, Jer 25 und die Fremdvölkersprüche, Bib 72 (1991) 474-499, bes. 479f.

⁵⁶ Die Übereinstimmungen gehen teils bis in die Zählung der Kapitel: HS c12 (248) setzt ein mit einem Zitat aus Jer 12. In HS c20 (423) findet sich eine Anspielung auf Jer 20,14. HS c33 bietet einen ähnlichen Wechsel in der Stimmung wie Jer 33.

⁵⁷ Dies lässt sich auch mit den von Broich/Pfister vorgeschlagenen Kriterien für Intertextualität belegen: Unter quantitativer Hinsicht zeigt sich eine umfangreiche, häufige und über das ganze Buch (einschließlich des Rahmens) gestreute Verwendung der Vorlage. Von den qualitativen Kriterien sehe ich Referentialität, Kommunikativität, Strukturalität und Selektivität als in hohem Maße in HS gegeben an, Autoreflexivität (mit Ausnahme der Reflexion im Rahmen) und Dialogizität (Werfel übernimmt mehr die Aussagen und Intentionen des Jeremiabuches als dass er sich dagegen stellt) jedoch als eher gering. – Doch haftet diesen Kriterien „ein hoher Abstraktionsgrad“ an. Sie suggerieren „die Vorstellung der Meßbarkeit“, doch ohne Parameter, und setzen bereits die Interpretation des Prätextes voraus (W. Wiesmüller). Wir haben hier angesichts der starken inhaltlichen Übereinstimmungen von HS und Jeremiabuch gesehen, dass eine thematische Auslegung für die intertextuelle Analyse einerseits unerlässlich, andererseits fruchtbar ist.

⁵⁸ 2 Chr 35,20-25 deckt sich mit HS in der Auseinandersetzung mit dem Pharao (233) und in der Rückkehr des sterbenden Königs nach Jerusalem (248).

Inhalt herausgehobene Texte bevorzugt⁵⁹; sie bezeugen eine innere Vertrautheit mit dem Kern des alttestamentlichen Glaubens.

Das einzige andere Prophetenzitat, das Jeremia in den Mund gelegt wird, stammt aus dem Prolog von Deuterocesaja, Jes 40,1 (HS 493). Die vier deutschen Wörter werden von Werfel als drei gezählt.⁶⁰ Dass der historische Jeremia Worte aus einem erst nach seinem Tod geschriebenen Buch zitiert, ist anachronistisch, aber erklärbar.⁶¹ Auch mit dieser Verbindung zeigt Werfel sein feines Gespür, indem er von der Situation her verwandte Texte (auch das Jeremiabuch als solches ist ein Produkt der Exils – oder einer noch späteren Zeit) zusammenbringt.

Das letzte Zitat verdient nicht nur wegen seiner ausgesetzten Stellung und der ausführlichen Deutung besondere Aufmerksamkeit. Im zerstörten Tempel findet Jirmijah eine Basaltscherbe mit der Aufschrift „Damit du lebest“ (748f). Aus dem Kontext (Tafeln vom Sinai) muss darunter ein Zitat aus Ex 20,12, dem Dekalog, gesehen werden. Dort wird das Gebot, die Eltern zu ehren, motiviert mit (wörtlich): „damit lange werden deine Tage.“ Das lässt sich in freier Weise wiedergeben mit „damit du lange lebst“⁶², doch legt Werfel selbst dagegen aus (749) „Das heißt nicht: Damit du einige Jahre weniger früh sterbest!“. Das letzte Zitat bleibt ein Rätsel.⁶³ Doch durch es endet Jirmijahs Reden im Roman mit

⁵⁹ Manche stehen am Beginn: Gen 1; Jes 40 ist der Anfang von Deuterocesaja; mit 1 Sam 3 setzt Samuels Auftreten als Prophet und Richter in Israel ein. Andere Zitate nehmen Schlüsseltexte für die Eigenart des jüdischen Glaubens auf: der Dekalog Ex 20; der Aaronssegens aus Num 6; das Jubeljahr Num 25; das Hauptgebot Dtn 6,4f; die Forderung der Sklavenfreilassung Dtn 15; das Kriegsgesetz Dtn 20.

⁶⁰ Zwar ist denkbar, dass er die Wiederholung von „tröstet“ nur einfach gerechnet hat. Doch wahrscheinlicher ist, dass er an das hebräische Original *naamu naamu ammi* gedacht hat, das nur drei Worte enthält, zumal er von Jugend auf in dieser Sprache Unterricht erhalten hatte und sie später reaktivierte: Jungk: Werfel. S. 17 und S. 162. Wie weit Werfels Hebräischkenntnisse reichten, muss aber offen bleiben. Eine Seite weiter (HS 494) gibt er den Imperativ von Jer 31,7 mit Perfekt wieder; doch folgt er dabei vielleicht der ihm vorliegenden Übersetzung.

⁶¹ Dabei bestehen zwei Möglichkeiten: a) Werfel konnte mit der traditionellen jüdischen Auslegung das ganze Jesajabuch als Einheit und so als vom Propheten des 8. Jahrhunderts kommend ansehen. Die heutige gängige Meinung rechnet demgegenüber damit, dass Jes 40ff eher nicht vor 550 v. Chr. entstanden sind. b) Die moderne Exegese sieht im Jeremiabuch das Ergebnis einer späteren Redaktion, die Texte des Propheten und damit verwandte Materialien sammelte. Dieser Prozess ist mit hoher Wahrscheinlichkeit zeitlich nach Deuterocesaja anzusetzen, sodass ein Rückgriff auf diesen denkbar wäre. Faktisch greift z. B. Jer 31 mehrfach auf Deuterocesaja zurück, siehe dazu Fischer: Trostbüchlein, S. 209-212.

⁶² So z. B. in der 1980 erschienenen Einheitsübersetzung.

⁶³ Die genaue wörtliche Formulierung „damit du lebest“ findet sich nur zweimal in der hebräischen Bibel: Deuteronomium 16,20 und 30,19. Möglicherweise hat Werfel die bekannte Stelle aus dem Dekalog wegen ihres Bezuges auf den Sinaibund verwenden wollen und dafür den Text leicht in seinem Sinn verändert.

demselben Wort wie das Jeremiabuch: „(alle Tage seines) Lebens“ (Jer 52,34). Auch darin zeigt sich subtile Übereinstimmung zwischen Vorlage und HS.

3. Ausweitung gegenüber der Vorlage

HS ist nicht nur Nacherzählung des Jeremiabuches. Werfel greift in doppelter Weise darüber hinaus, indem er einen Rahmen darum herumlegt und auch die Wiedergabe des Auftretens Jeremias mit weiteren Elementen anreichert.

3.1 Der Rahmen

Was den Rahmen betrifft, gehen die Urteile auseinander. Auf der einen Seite wird er als „nicht so recht überzeugend“ und „eigentümlich forciert“ empfunden,⁶⁴ in ähnlicher Weise ist wohl auch Almas Neuauflage von 1956 zu verstehen, die ihn weggelassen hat. Auf der anderen Seite sieht Davidheiser den Rahmen in die Fabel integriert, ohne den ein Schlüssel für das Verständnis fehlen würde.⁶⁵ Es mag gut sein, die Fakten dazu zu erheben.

Rahmen (HS 13-57 und 751-756) und Haupthandlung sind über direkte Verweise und markante Ähnlichkeiten verbunden. Nicht zu übersehen sind die erste Erwähnung Jeremias als Zeitgenossen Joschijas durch den Archäologen Burton (20), das erste Zitat (Jer 5,22 in HS 34f), in dem der Schriftsteller Jeeves sich seiner Jugend erinnert,⁶⁶ sowie dessen Sich-Eröffnen an Dorothy Cowell: „Ja, es ist Jeremias, der Prophet.“ (HS 755). Diese Mitteilung wird mit einer langen, heraushebenden Wertung fortgeführt und gibt jenen Plan zum Schreiben eines Werkes an, der den Schriftsteller aus unfruchtbarer Gelähmtheit und krankhafter Anfälligkeit wieder herausführt. Diese drei Stellen präsentieren Jeremia als bedeutende Persönlichkeit und suggerieren damit eine entsprechende Einstellung bei den Adressaten des Romans: Der Hauptteil soll mit dieser Wertschätzung gelesen werden.

Markante Ähnlichkeiten zwischen Rahmen und Haupthandlung sind immer wieder bemerkt worden. Paulsen nennt Leonoras Tod (HS 42f) und das Sterben der Geliebten Jeremias, Zenua (HS 322-332).⁶⁷ Davidheiser sieht ein Band zwischen der zeitlosen Frau (HS 52) und dem Volksgeschick Israels, das im Haupt-

⁶⁴ Paulsen: Werfel. S. 160f.

⁶⁵ Davidheiser: *Novelist*. S. 52 und S. 54. Er versteht darunter die Deutung, dass es „Größe nur gegen die Welt“ gebe (HS 755).

⁶⁶ In dieser bis in die Jugend zurückgehenden Faszination könnte ein autobiographischer Zug stecken.

⁶⁷ Paulsen: Werfel. S. 159f. – Hier, wie auch bei anderen Namen der familiären Umgebung Jeremias (z. B. seine Mutter Abi oder seine Brüder), erfand Werfel ohne Hintergrund in der Vorlage frei seine Figuren. Der Name Zenua für das frühere Waisenkind He-Nut-Dime könnte vom Hebräischen *anu*⁹ ‚züchtig, sich beherrschend‘ kommen.

teil durch Jeremia angesprochen wird.⁶⁸ Doch sind die Beziehungen noch stärker und intensiver: Auf den letzten Seiten vor Beginn der Haupthandlung (HS 49-52) treten insgesamt drei Figuren auf, die wesentliche Personen vorwegnehmen. Es sind dies der stattliche Mann im himmelblauen Burnus, der arme Blinde, der die Mühle dreht, und die schon von Davidheiser bemerkte ältere Frau. In ihnen nimmt Werfel die Gestalten der jüdischen Könige (z. B. 68 das „himmelblaue Mantelkleid“ Joschijas, und noch öfter bei den anderen Davididen), der unmenschlich verstümmelten 12 Sklaven Meschullams (165) sowie der Prophetin Hulda (133ff) vorweg.⁶⁹ Ebenso besteht in der umgekehrten Richtung, vom Hauptteil zum Rahmen am Schluss, ein deutlicher Bezug. Die „Freude des Geistes“, die Jirmijah anfangs bewegt (59), erfüllt am Ende den Schriftsteller Jeeves (753 und 755). Auch die Übergänge zwischen Rahmen und Haupthandlung (57f und 750f) sind durch Ort, Tageszeit, Haltung in engem Anschluss gearbeitet⁷⁰.

Was erreicht Werfel durch die Einbettung der Haupthandlung in diesen Rahmen? Die vorbereitenden drei Kapitel von HS stimmen die Leser bereits auf die Haupthandlung ein. Der Abstand von zweieinhalb Jahrtausenden, der die Gegenwart der Romanleser vom historischen Jeremia trennt, wird durch die ‚lebendigen‘, unserer Zeit entnommenen Figuren und ihr Erleben gemildert. Mit ihnen befinden sich die Leser bereits ‚vor Ort‘, in der orientalischen Umgebung. Die Anspielungen auf Jeremia, das Zitat, die Begegnungen mit den hervorgehobenen Gestalten am Weg zum Tempelplatz führen hinein in das Geschehen der Haupthandlung, das dann nicht mehr als etwas Fremdes empfunden wird, sondern als Wiederkehr von schon Bekanntem. Zusätzlich thematisiert Werfel dieses Erkennen mehrmals,⁷¹ wir werden unter C) darauf zurückkommen.

Auch der Epilog versucht, die faktisch bestehende zeitliche und inhaltliche Distanz zwischen der Welt Jeremias und der Gegenwart zu überbrücken. Der fließende Übergang auf S. 750f zeigt an, dass dies nicht verschiedene Welten sind, sondern zusammengehörende, mit denselben Gesetzmäßigkeiten. Auch die allgemeinen Schlüsse der letzten Seite unterstreichen diese Gemeinsamkeit. Wie der Schriftsteller Clayton Jeeves durch den Einblick in Jeremias Leben neue

⁶⁸ Davidheiser: *Novelist*: S. 53.

⁶⁹ Die Verbindungen reichen bis in präzise Formulierungen: Glas, schalkhaft, mitverschworen (52 und 133ff).

⁷⁰ Der Wechsel zwischen beiden findet jeweils am Tempelplatz, zur späten Nachmittagsstunde, mit Blick auf das Handgelenk der einander entsprechenden Hauptfiguren (Clayton Jeeves, Jirmijah) statt. Siehe dazu Davidheiser: *Novelist* 55f.

⁷¹ In allen drei Eingangskapiteln reflektiert er darauf. In c1 geschieht dies unter den Stichworten *Déjà vu* und *Akasha* (23ff), in c2 greift er sie auf (33 und 43) und beendet den inneren Monolog Jeeves mit der Erinnerung an Jer 5,22 (HS 34f), von der er sich Hilfe erhofft. C3 verbindet schließlich diese Ausdrücke mit „*Inspiration*“ (50f), und der Schlussrahmen wird nochmals darauf zurückkommen (753f).

Kraft, Freude und Heilung in sich verspürt, so können nach Werfel auch heute Menschen in der Begegnung mit diesem Propheten bereichert werden.

3.2 Ausgestaltung des Hauptteils

Nicht nur in den Zitate, auch im Geschehensablauf und in der Ausschmückung gewährt Werfel sich Freiheit gegenüber der Vorlage. Das fängt an in c4 mit dem abendlichen Festmahl, geht weiter über die Wanderung c8, den Aufenthalt in Ägypten c13ff u. a. und endet mit dem Betreten des zerstörten Tempels c33. Auch im Kleinen gestaltet Werfel Szenen und Verkündigungen reichhaltiger als sie im Jeremiabuch zu finden sind.⁷² Er versucht damit, die vorgestellten Adressaten seines Romans besser anzusprechen, als dies durch das biblische Buch geschieht. Dieser verstärkte Leserbezug ermöglicht es, sich das damalige Geschehen leichter vorzustellen, aber auch, es auf die Gegenwart zu übertragen, und erhöht so die Motivation für die Lektüre.

Auffällig ist auch die Ausführlichkeit, mit der Werfel die ägyptische und babylonische Umwelt präsentiert. Damit entspricht er einem Zug des Jeremiabuches,⁷³ steigert ihn aber deutlich. Er widmet jeweils lange Passagen der Darstellung und Auseinandersetzung mit typischen Formen von deren Religion.⁷⁴ In ihnen erweist er die Überlegenheit und Einzigartigkeit des biblischen Gottes.⁷⁵ Dafür hat er offenbar auch Texte aus diesen Kulturen herangezogen. Am ägyptischen Totenbuch lässt sich das deutlich belegen (siehe dazu Anhang III). Die Berührungen damit erwecken aber den Eindruck, Werfel habe sich gegenüber diesen Texten noch größere Freiheit herausgenommen als bei seinem Bezug auf Jeremia, indem er diese Teile stärker phantastisch ausgestaltet und systematisiert.⁷⁶

⁷² Vgl. z. B. den Taumelbecher von Jer 25 mit HS 204ff, die Gefangennahme des Propheten in Jer 20 mit 375ff, usw. Grundsätzlich ist anzumerken, dass die Bibel generell zurückhaltend ist mit ‚äußeren‘ Angaben (zu Situierung, Gefühlen...) und das Jeremiabuch darin, gerade unter den Propheten, ohnehin mehr Hinweise liefert als jedes andere Buch.

⁷³ Siehe oben B 1.1 Punkt 6). Ägypten spielt bereits in Jer 2, dann vor allem in Jer 43f und 46 eine wichtige Rolle. Babel ist fast das ganze Buch hindurch präsent, teils unter anderen Bezeichnungen (z. B. als „Feind aus dem Norden“ 1,14f und öfter), teils mit eigenem Namen bzw. dem seines Königs Nebukadnezar (21,2 und häufig), und besonders ausführlich in Jer 50f.

⁷⁴ Für Ägypten ist dies c16, der Gang durch die Amenti (Unterwelt), für Babylonien der Stufenturm Etemenanki und der Sternenglaube (543-556, auch schon 477ff, wieder 673ff...).

⁷⁵ HS 351, 354f, 519, 556, 609f. Zu beachten ist, dass dieser Zug programmatisch zu Beginn des Rahmens angesprochen wird: „Der biblische Gott dieses Ländchens ist Weltsieger geblieben über alle anderen Götter...“ (HS 17).

⁷⁶ Dies genauer zu untersuchen könnte für einen Ägyptologen bzw. Assyriologen (bei c22 und 24 u. a.) lohnend sein.

HS zeigt auch die Kenntnis jüdischer und rabbinischer Traditionen (etwa in der Deutung des JHWH-Namens 747f). Doch lassen sich zusammenfassend die über das Jeremiabuch hinausgehenden Elemente als Bemühung des Dichters verstehen, den Propheten des 6. Jahrhunderts v. Chr. für die Adressaten seiner Zeit zu ‚aktualisieren‘, ihn ihnen attraktiv und interessant zu machen.

C) *Interpretation und Inspiration*

1. *Befund*

Wie wir bisher gesehen haben, legt HS Zeugnis ab für das feine Gespür Werfels, in doppelter Hinsicht. Einmal ist es eine treffende Auslegung, man könnte sagen, eine ‚inspirierte Interpretation‘ eines alten Werkes, des Jeremiabuches. Zum anderen hat der Dichter eine Zeitproblematik erahnt und beschrieben, die teils erst bevorstand. Intuition, ‚Einfühlung‘, ist ein passendes Wort, diese Nähe und Übereinstimmung Werfels in beide Richtungen (die Vergangenheit Jeremias und seine Gegenwart) zu benennen, die in Auswahl, Verteilung, Anordnung und Interpretation der Vorlage besonders sichtbar wird.

Es gehört zu den Eigenheiten von HS, diesen Vorgang des Bezugs auf eine Vorlage sowohl im Rahmen als auch in der Haupthandlung zu reflektieren. Im Rahmen geschieht dies unter mehreren Stichworten,⁷⁷ von denen ‚Inspiration‘ durch seine Stellung (jeweils am Ende), den scheuen Umgang damit (50f, 753) und durch die Erfahrung und Illustration mit dem blinden Riesen (51) herausgehoben ist. Im Epilog wird solche Eingebung mit dem Bibelstudium in Verbindung gebracht.⁷⁸

Auch der Hauptteil schildert mehrfach, wie Menschen sich auf Vorgegebenes, an sie Herantretendes beziehen. Diese ‚Vorlage‘ ist einerseits Gottes Sprechen selbst, wenn er sich Jeremia offenbart, andererseits dessen Weitergabe durch den

⁷⁷ Siehe oben B 3.1 Anm. 64: Wiederkehr, erinnern, Déjà vu, Akasha, Inspiration...

⁷⁸ HS 735, mit Rückbezug auf 39. Diese Koppelung an eigenes Suchen und Bemühen ist wichtig zum richtigen Verständnis von Inspiration. Darin spiegelt sich auch ein autobiographischer Zug: Werfel hat sich sowohl im Anschluss an die erste Orientreise 1925 als auch nach der Entscheidung, einen Roman über Jeremia zu schreiben, intensiv mit der Bibel, Kommentaren u. a. relevanter Literatur beschäftigt. Und ein Jahr nach der Veröffentlichung von HS (1938) schreibt er: „Ohne Inspiration, und innere Glut, bin ich *talentloser* als jene Macher. Meine Assoziationen müssen zuerst durch Ergriffenheit ins Rutschen kommen“ (zitiert bei Jungk: Werfel, S. 249). – Wenn in diesem Artikel ‚Inspiration‘ als ein Grundbegriff zum Verstehen sowohl der Vorgangsweise Werfels als auch der Botschaft seines Romans HS vorgestellt wird, dann in diesem Sinn einer nicht von Menschen selbst produzierbaren Ergriffenheit, die die Tiefen der Wirklichkeit zutreffend erfasst und ans Licht bringt.

Propheten als mündliche Verkündigung oder in schriftlicher Form. Werfel arbeitet dabei immer wieder differenziert den typischen Umgang der verschiedenen Personen und Gruppen mit dem göttlichen Wort heraus. HS enthält als eine das ganze Werk durchziehende Leitthematik, wie Menschen auf unterschiedliche Weise gegenüber dem Anspruch des Wortes Gottes reagieren. Die Weite der Reaktionen reicht von völliger Ablehnung über bestimmte Arten der Deutung bis hin zum gänzlichen Aufnehmen.⁷⁹

2. Die Aufnahme des göttlichen Wortes

2.1 „Stimme“ in HS

qol „Stimme“, Titelwort des Romans, greift ein Schlüsselwort des Jeremiabuches auf (siehe oben B 1.2). In HS selbst gibt Werfel diesem Wort tragende Bedeutung. An vielen Stellen dient es ihm dazu, das an den Menschen Herankommende anzudeuten. Oft handelt es sich dabei um den göttlichen Anspruch, sein Wort, das an den Menschen zunächst wie von außen herantritt.

Bereits die ersten Vorkommen im Rahmen setzen diesen Akzent. „...um der Stimme entgegenzuharren“ und „eine feierlich gelassene Stimme außerhalb ihres Kreises“ (15) sowie die „führende Stimme“ Jeeves' (31) deuten eine Autorität an, die sich dann im Hauptteil verstärkt fortsetzt.

Das erste Kapitel der Haupthandlung (c4) bringt ausführlich das Festmahl Joschijas mit den Vorbereitungen. Die Feier selbst läuft zu auf die Tora-Lesung (aus Dtn 20, HS 76ff), bei der der König nicht Schaffans müde Stimme hören will. So erklingt dann Gottes Wort in Jeremias Stimme⁸⁰ und gewinnt Macht (78). In den völlig entgegengesetzten Urteilen über diese Stimme durch Joschija und Eljakim (78) drückt sich schon ein Grundkonflikt aus, der die weiteren Ereignisse bestimmen wird.

Das nächste Kapitel c5 trägt das Stichwort sogar in der Überschrift „Die Stimme Außen und Innen.“ Wie in 76ff siebenmal für Jeremia, so verwendet Werfel für Gottes ersten Anruf an den Propheten dieses Wort gehäuft (98). Mit elf weiteren Vorkommen ist „Stimme“ entscheidendes Schlüsselwort für die Berufung Jeremias (98-103).

⁷⁹ Von daher die Überschrift dieses dritten Hauptteils: Die Arten der Deutung entsprechen den Weisen der Interpretation, das gänzliche Aufnehmen geht in die Richtung der Inspiration, des völligen Ergriffenwerdens vom göttlichen Wort (für den Propheten) bzw. von der Vorlage (für den Dichter; im Rahmen thematisiert).

⁸⁰ 4x HS 76f; zweimal dabei „fremde Zumischung“, womit Werfel das progressive Zusammenkommen des menschlichen Sprechens mit dem göttlichen Wort ausdrückt.

Die autoritative Funktion der Stimme (Gottes) zieht sich weiter durch das ganze Buch,⁸¹ sie geht auch auf ihren Sprecher über, der ihretwegen gesucht und geschätzt wird.⁸² Dabei kann der Anspruch Gottes für den Propheten selbst Last werden (253 „betört und überredet“, 576 der unangenehme Auftrag, Zidkija aufzusuchen). ‚Stimme‘ ist somit in HS, auch in dessen Titel, ein Synonym für das Wort Gottes, insofern es ergeht, und für seinen Anspruch. Die verschiedenen Weisen, mit seiner Kraft und dem von ihm Geforderten umzugehen, bilden markante Akzente im Roman (siehe unten 2.2).

Das Ende des Buches spricht an drei Stellen von Gottes Stimme. Zweimal ist es eine ausführliche Auseinandersetzung des Propheten, noch in der Haupthandlung, das dritte Mal im Epilog, auf der vorletzten Seite des Romans. Im ersten Text (714ff) versucht Jeremia, sich Gott zu widersetzen, gehorcht aber sofort, als er sieht, welche negativen Folgen es für die Gefangenen Zions hätte. Im zweiten Text (744) hadert der Prophet mit Gott. Er wirft ihm ungleiches Verhalten vor: Bei Aufträgen sei Gottes Stimme klar und deutlich gewesen; doch wenn er, Jeremia, ihn suchte, habe er, Gott, sich ihm entzogen. Gottes Antwort darauf erfolgt im Geschehen 747-750, in der Jeremia der Freude Gottes nahe kommt.

Die vorletzte Seite des Buches nennt dreimal Gottes Stimme. „Denn er gehorchte keinem anderen als der Stimme Gottes“; diese ist „wirklicher als der Lärm“ und sie spricht „ungeschwächt auch in dieser Zeit und Welt“ (755). Mit diesen Wertungen und Aussagen des Schlussrahmens gibt Werfel seine Einschätzung Jeremias und des göttlichen Sprechens an seine Leser als auch für sie gültigen Maßstab weiter.

2.2 ‚Hören‘ = vom Umgehen mit der „Stimme“

Grundsätzlich ist dabei zu unterscheiden zwischen Jeremia selbst und den anderen Personen des Hauptteils. Beim Propheten zeichnet Werfel den Vorgang der Inspiration als gänzlichliches Sich-Öffnen gegenüber dem an ihn frei ergehenden göttlichen Wort,⁸³ dabei durchläuft Jeremia einen Prozess von anfänglicher

⁸¹ HS 107: Begründung für den Abschied von Zuhause; 125f.: menschlich nicht produzierbar; 167: im Zusammenhang mit der ersten Offenbarung nach der Berufung; 171 (mehrfach): beim ersten Verkünden (Jer 2); ... – Die Belege von ‚Stimme‘, insbesondere für Gottes Sprechen, gehen nach HS c9 signifikant zurück, doch findet sie sich an markanter Stelle vor Beginn des neuerlichen Auftretens (356). Die Vorkommen von ‚Stimme‘ bei Jeremia enden im Hauptteil mit 731, wo die Formulierung des Titels begegnet: „Höret die Stimme!“, diese Aufforderung aber als Jeremias Erfindung (732: „Es ist ein Wort, das deine Lippen bilden.“) ausgeschlagen wird. Darin, dass Gottes Stimme selbst nach der Erfahrung ihrer Bewahrheitung nicht Gehör findet, stimmt HS mit dem Jeremiabuch überein (beide Male in Teilen vor dem Abschluss).

⁸² Z. B. durch Joschija, 190f, 195. In anderer Weise spiegelt sich dies im Neid Hananjas 597. – Jeremias Stimme hat sogar die Kraft, den bewusstlosen Jechonja aufzuwecken 500f.

⁸³ Doch fällt das Wort ‚Inspiration‘ in HS c4-33 nicht. Statt dessen verwendet Werfel mit Vorliebe

Unvertrautheit bis hin zu einer ‚Selbständigkeit‘, die ihn auch Gott in Frage stellen lässt (siehe oben den vorletzten Absatz). Dem Propheten, der in HS die wahre Stimme Gottes als einziger verkörpert, stehen alle anderen Figuren der Haupthandlung gegenüber. An ihnen zeigt Werfel beispielhaft die Vorgänge der Interpretation wie auch des Umgangs mit Gottes Wort auf. Diese Reaktionen entscheiden im Roman mit über das Geschick der betreffenden Figuren und sind daher ein wesentlicher Schlüssel zum Verständnis von HS.

Bereits im ersten Kapitel des Hauptteils (78) erfolgen zwei völlig entgegengesetzte Reaktionen durch Joschija und Eljakim, seinen Sohn. Sie beziehen sich auf Jeremias Stimme, die Gottes Wort verkündet.⁸⁴ Die ursprüngliche Freude und Wertschätzung *Joschijas*⁸⁵ verhindert aber nicht, dass er es glättet, in seine Richtung zurechtbiegt (196) und damit in seinen Untergang läuft.

Eljakim, der als König *Jojakim* heißt, setzt seine Politik der Ablehnung göttlichen Sprechens konsequent fort. Er tötet den Propheten Urija⁸⁶, er vernichtet das geschriebene Wort Gottes, indem er es verbrennt (457) und dessen Urheber verfolgt, bis er selbst stirbt (498).

Der letzte Davidide, der länger geschildert wird, ist *Zidkija*. Dieser Sohn Joschijas hatte als Knabe (mit dem Namen Mattanja) die Unterweisung im Glauben der Väter durch Jeremia erhalten.⁸⁷ Als rückkehrender, von Babels Gnaden eingesetzter König erklärt er dem Propheten gegenüber anfänglich, ihn nicht mehr von seiner Seite zu lassen (516), verwicklicht dies aber später nicht. Zwar berät er sich öfters, auch heimlich, mit Jeremia, aber er lässt sich nicht auf dessen Wort ein und führt so nicht nur seine königliche Familie, sondern auch Stadt und Volk in den Untergang (HS c31f).

Zidkijas schwankende Haltung im Roman entspricht der im Jeremiabuch. Mehrere Dialoge zwischen Prophet und König klären die Gründe. In einem Gespräch antwortet Zidkija auf die Aufforderung Jeremias, er solle hören: „Der König hört viele Kunderstimmen“ (HS 585). Gerade der (falsche) autoritative Anspruch anderer Propheten⁸⁸ trägt mit dazu bei, dass der König in die Irre geht.

die Wurzel ‚Rauen‘ (99, 101, 167f und oft) sowie das Mittel, göttliche Eingebungen wie Begegnungen darzustellen.

⁸⁴ Diese Koppelung mit dem Wort Gottes ist dreimal in 55f ausgedrückt und damit betont. – In Hinkunft wird Jeremia nicht nur beim Vorlesen, sondern auch bei der Weitergabe der erhaltenen Mitteilungen Gottes „Stimme“ sein; an der Haltung zum Propheten ist demnach die Haltung zu Gott abzulesen.

⁸⁵ Siehe auch 191: „Ich brauche Hilfe der rein Hörenden.“

⁸⁶ HS 371. Bezeichnend ist die Begegnung zwischen Urija und Jeremia (136), wo die Stimme des Ersteren Letzteren an die Gottes erinnert. – Im Gegensatz dazu steht die Stimme Jojakims, die als schneidend und gellend (369) bezeichnet wird.

⁸⁷ HS 199-202; 293f (im ägyptischen Exil). Dieser Zug ist ohne Entsprechung im Jeremiabuch.

⁸⁸ Explizit wird Hananja erwähnt; für diese Auseinandersetzung der Stimmen siehe insbesondere

Letzten Endes aber sind es Zidkijas Stolz und Sturheit (HS 678-684), die das Ende herbeiführen⁸⁹.

In der Nähe der Haltung dieser Könige stehen die meisten der ihnen untergebenen Fürsten sowie der Aufseher am Tempel. Die feindselige, zögernde oder schwache Position der Könige schafft den Freiraum für tätliche Angriffe gegen den Propheten. Besonders massiv sind von Seite der *Fürsten* Ismaels Tötungsversuch (HS 634) und die Absicht, Jeremia in der Jauchegrube loszuwerden⁹⁰; von Seite der *Tempelautoritäten* sind es vor allem die Maßregelungen Paschhurs (Jer 20; HS 378ff) und das auch mit Königsbeamten zusammengesetzte „gemischte Gericht“.⁹¹

Gegenfiguren zu Jeremia sind die *anderen Propheten*, öfter auch ‚Künder‘ (168, 223) oder wegen ihrer Kleidung ‚Härene‘ (492f, 598, 605) oder wegen des Inhaltes ihrer Verkündigung ‚Heilspropheten‘ (so z. B. 397) genannt. Unter ihnen ragt Hananja namentlich heraus⁹². Die zwei Dialoge bei den gegenseitigen Besuchen sind entscheidend für das rechte Verständnis von Prophetie und Inspiration. Beim ersten Mal verwendet Hananja das Bild der ‚vielen Spiegel‘, in die Gott blickt (388), und meint damit, dass Gott sich den Menschen auf unterschiedliche Weise kundtut. Doch sterbend gibt er zu, aus Neid und in der Absicht zu verwirren so gesprochen zu haben, und bekennt „Nur du hörst die einzige Wahrheit“ (597). Dieses ‚nur du‘ ist die Entsprechung zum jüdischen Grundbekenntnis des einzigen Gottes, das an markanten Stellen von HS fällt (siehe Anm. 75): Dem einzigen Gott entspricht Jeremia als dessen einziger Prophet.

In diesem letzten Dialog gesteht Hananja auch ein, dass er Gott zuerst beugen und zwingen wollte. Dann habe er erkannt, dass er auch ohne Gott – sogar noch

HS 571ff, endend mit dem Gegensatz der ‚atemlosen Stimme‘ und der ‚heiseren Fieberstimme‘ 573f.

⁸⁹ Werfel leitet dazu ein mit: „Die Stimme des Königs hatte einen Sprung bekommen.“ (678) – Eine eigene Note bekommt Zidkijas Verhalten noch dadurch, dass er das Wort Gottes für seine eigenen Zwecke ausnützt: Er gewährt den Sklavenfreilass (602f), hält sich aber nicht an Dtn 20 und gewinnt so ein größeres Heer.

⁹⁰ HS 665ff. Ausdrücklich fällt dabei mehrmals als Begründung „Wort Gottes“, mit dem Jeremia identifiziert wird.

⁹¹ HS 399-407, in ungefähre Entsprechung zu Jer 26.

⁹² Werfel führt die Rolle Hananjas als Gegenspieler Jeremias stark aus, beginnend bereits im ersten Kapitel des Hauptteils (HS 66ff). Hananja veranlasst durch seine Kündigung Joschija zum Krieg gegen Necho (224f), den dieser verliert. Er zerbricht das hölzerne Joch Jeremias zum Zeichen der Befreiung von der Oberherrschaft Babels (571-574). Wie er den gefolterten Jeremia besucht hat (386ff), so wird Jeremia ihn dann auf seinem Sterbebett aufsuchen (595ff).

besser – vor den Menschen groß sein konnte. Dieses Geständnis Hananjas bestätigt Jeremia als den einzigen autorisierten und inspirierten Sprecher Gottes.⁹³

Eine eigene Rolle nimmt die Familie der Schafaniden ein. Der alte Schafan, ein Schriftgelehrter, liest „mit leiser und einschläfernder Stimme“ (HS 75) aus dem Gesetz vor, bis er von Joschija unterbrochen wird. Seine Finger kriechen „wie Spinnen“ über das geschriebene Wort Gottes, ‚Wortbeute erlegend‘, d. h. es richtig auslegend (215). Sein Rat geht unter (221f). Sein Sohn Ahikam, Joschijas Geheimschreiber, hat von ihm die „hochgerühmte Schaffanskunst des reinen Folgerns“ geerbt, die so klug und überzeugend klingt und mit der er Jeremia von unüberlegtem Auftreten abhalten will (390ff). Als Sterbender ordnet er „die Folgerungen und Ableitungen meines eigenen Denkens“ dem ‚Gotteshörer‘ Jeremia unter und verlangt von seinen Zwillingssöhnen Gedalja und Micha, das Überleben des Restes des Volkes außerhalb der Hauptstadt vorzubereiten (613-616). Sein in Jerusalem verbliebener Sohn Gedalja möchte Jeremia zur Flucht überreden, doch dieser spürt den „unüberbrückbaren Grundgegensatz“ zu solchen Formen der Berechnung, des Selbstvertrauens und des leeren Herumrätens mit Verstand und Voraussicht (642). Gedaljas Tod im Glauben an seine Klugheit (727f, Vorahnung 675) werden dem Propheten Recht geben.

Den völligen Kontrast zu diesen Haltungen der Ablehnung gegenüber dem göttlichen Sprechen, der missverstehenden bzw. berechnenden Interpretationen und des Sich-selbst-als-inspiriert-Ausgebens stellt *Jeremia* dar.⁹⁴ Werfel schildert mehrmals eindringlich, wie der Prophet bezüglich des göttlichen Wortes Dunkel und Undeutlichkeit erlebt (199, 208, 223, 388, 429), wie er ringt, das Eingeebene rein und wahr wiederzugeben (428ff), wie er Entzogenheit, Leere und Warten ertragen muss (135ff, 430ff, 731). Gottes Wort macht den Propheten selber erschrecken (434f, 558f) und trägt ihm vielfach Leid, Bedrohung und Verfolgung ein. Jeremia ist jene Gestalt, die sich völlig und bis ins Letzte (717), auch gegen sich selbst, Gott gegenüber öffnet: personifizierte Inspiration.

*

Werfel zeichnet in den verschiedenen Figuren des Romans typische Weisen des Umgangs mit Vorgegebenem. Gottes Wort hat im Hauptteil von HS absolute Autorität. Der Prophet Jeremia hört ganz auf diese Stimme, in einem Prozess des Lauschens, Nachformens, Angeglichenwerdens. Damit wird er Modell für

⁹³ Dabei hebt Hananja sich in positiver Weise von seinen Berufskollegen ab (HS 492), die sich nach dem Winde drehen und fremde Worte als eigene ausgeben.

⁹⁴ Die Figur Baruchs an der Seite Jeremias unterstreicht die Rolle des Propheten als des einzigen Sprechers Gottes (z. B. 590). Seine Gestalt schwankt zwischen Angleichung an Jeremia (452 für ihn „brennendes Feuer“, wie in 389 für den Propheten) und der Nähe zu menschlichem Berechnen, vergleichbar den Schafaniden (etwa bei 730).

das, was der Rahmen mit ‚Inspiration‘ als höchstes Maß für den Dichter nennt (50f, 753) und worum offensichtlich auch Werfel sich bemüht hat. Religiöse Vollzüge (das Hören Jeremias), literarischer Ausdruck (das Buch Jeremia und der Roman HS) und künstlerisches Schaffen (Worfels Schreiben und seine davon in HS dargelegte Sicht) teilen hier nicht nur inhaltliche Gemeinsamkeiten, sondern basieren auf derselben Grundhaltung völliger Offenheit und Ergebung gegenüber Wahrzunehmendem.

C) *Abschluss*

1. *HS im Vergleich*

Was das Verhältnis von HS und Jeremiabuch betrifft, so haben wir ausführlich die engen und vielen Berührungen sowie die teils subtilen Übereinstimmungen unter B) aufgezeigt. Wie steht HS in Bezug auf andere literarische Werke, die biblische Vorlagen verwenden?

In nächster Nähe zu HS befindet sich der 20 Jahre früher entstandene *Jeremias* von Stefan Zweig,⁹⁵ der wie Werfel jüdischer Abstammung war. In diesem einem Drama nahe kommenden Werk geht Zweig viel freier mit seiner Vorlage um: Paschhur ist Hoherpriester (33), Baruch wird Bote Nebukadnezars (121ff), der geblendete Zidkija kehrt zurück (206f), usw. – Zweig verwendet kaum Zitate, greift weniger und selten präzise⁹⁶ oder länger auf das Jeremiabuch zurück. – Auch mischt Zweig deutlich stärker mit anderen prophetischen Texten (aus Jesaja und Ezechiel). Sogar christliche Töne klingen an (160f „Kreuziget ihn!“; „Dein Wille geschehe!“). – Dazu kommt, dass sich anachronistische Züge finden.⁹⁷

⁹⁵ S. Zweig: *Jeremias. Eine dramatische Dichtung in neun Bildern*. Leipzig 1917.

⁹⁶ Ein typisches Zeichen dafür mag sein, dass von den zu Anfang der neun Bilder angegebenen Jeremiazitate als einziges Jer 6,4 (S. 113) stimmt. S. 147 ist nicht Jeremia, sondern Jesaja 50,6 wiedergegeben, S. 25 sollte Jer 28,8f. (nicht 18,8f) und S. 193 Jer 29,11-14 (statt 19,11-14) stehen. Die auf S. 11 und 51 angegebenen Jeremiazitate sind mir nicht bekannt.

⁹⁷ Der Feind wird ‚Assur‘ genannt (33, 74, 77 und öfter). S. 68 erwähnt die Einnahme Samarias, die jedoch schon ca. 135 Jahre zurückliegt (722 v. Chr.).

Zweig setzt seine Schwerpunkte anders als Werfel. Die Dialoge des Propheten mit der Mutter, mit Baruch und zwischen anderen Personen nehmen – naturgemäß in einem Drama – breiteren Raum ein. Auch hebt er stärker Jeremias Einsatz für Frieden hervor,⁹⁸ doch läuft seine Dichtung auf die beiden letzten Bilder zu, die die Schicksalswende für Jerusalem (183-188) sowie Leid und Glaube als ewigen Weg darstellen (212f).

Im Vergleich zu Zweigs Jeremias ist HS von Werfel deutlich näher an der atl. Vorlage, die es ausführlicher, intensiver und noch einführender aufgreift als sein Vorgänger aus der Feder des Dichterkollegen.

Paulsen (siehe Anm. 20) hat Werfels Roman als eher misslungene Nachahmung des Stils von Thomas Mann bezeichnet, insbesondere von *Joseph und seine Brüder*.⁹⁹ Aber ein solches Urteil ist schwer zu halten angesichts der tief greifenden Unterschiede zwischen Mann und Werfel. Der Stil Manns in dem zitierten Werk ist geprägt durch eine distanzierte Erzählhaltung, mit ironischen Zügen (das gilt z. B. auch für sein sich auf Mose und den Exodus beziehendes Werk *Das Gesetz*). Gegenüber seiner Vorlage ist er sehr frei, nimmt sie oft als Sprungbrett für die eigenen Gedanken, die er weitschweifig entfaltet (er braucht 450 Seiten zwischen der Ankunft Josefs im Haus Potifars und dem Flüchten vor seiner Frau; die Bibel verwendet dafür 12 Verse: Gen 39,1-12, oder bestenfalls zwei Seiten, wenn man die Notiz von Gen 37,36 berücksichtigt).

Zwischen Mann und Werfel liegen Welten, was die Haltung zur Vorlage und den Umgang mit ihr betrifft. Bei Mann liegt der Akzent auf dem eigenen, weitergehenden, sich vom Vorliegenden abhebenden Denken. Werfel dagegen hat offensichtlich versucht, dem Jeremiabuch soweit wie möglich zu entsprechen.

Als letztes Werk sei der 1972 (zunächst auf Englisch) von Stefan Heym erschienene *Der König David Bericht* kurz mit HS verglichen. Er teilt mit Werfels Roman die vielen wörtlichen Zitate und das weitgehende Festhalten an der Vorlage (in diesem Fall die Samuelbücher). Heym erreicht jedoch durch die Figur des Ethan, die häufigen Zwischenüberschriften und die Enthüllungen von Hintergründen des Geschehens bei seinem Publikum eine deutliche Distanz gegenüber der biblischen Vorlage, trotz der vielen Berührungen mit ihr.

Auch wenn die Bezüge auf den Prätext bei Heym ähnlich intensiv sind wie bei HS, so steht Werfel viel positiver zum biblischen Text. Er greift ihn auf, weil er in Jeremia ein Beispiel und Modell sieht, das auch für heute gültig ist (HS 755).

⁹⁸ So auch Bauschinger: Hiob 468; sie nennt ihn „Sprachrohr des Friedens“.

⁹⁹ Zwei der vier Teile davon waren schon vor HS erschienen.

*

Abschließend, als Exeget, darf ich sagen, dass Werfels Jeremiadeutung in HS auch im Vergleich mit Fachliteratur sehr gut abschneidet. Die oben in B) angeführten Beobachtungen zeugen von einer Einfühlung und einem genauen Hinhören auf das Jeremiabuch, das in manchem sogar einige Kommentare bzw. wissenschaftliche Artikel dazu übertrifft. Werfel ist, um die Überschrift von C) aufzugreifen, ein inspirierter Interpret. Sein Roman *Höret die Stimme* ist nicht nur die umfassendste, sondern auch die gelungenste mir bekannte Aktualisierung des Jeremiabuches.

Soweit ich sehe, liegt dieses Resultat an der glücklichen Verbindung mehrerer Faktoren, unter denen der Inspiration der Vorrang zukommt. Diese Einstellung zur Eingebung mischt sich bei Werfel mit seinem eigenen angestregten Nachforschen (Studium der Kommentare und anderer Literatur; dazu die Ortskenntnis durch die Reisen), einer längeren inneren Auseinandersetzung (mit seiner jüdischen Tradition und dem Glauben) sowie der ihn fast gefangen nehmenden künstlerischen Ausarbeitung (siehe Anm. 4). Die Vorordnung der Inspiration kommt aus einer Einstellung, die Wahrheit und Wirklichkeit als vorgegeben ansieht und deswegen der autoritativen Vorlage Priorität einräumt vor dem eigenen Erfinden und Ausdenken.¹⁰⁰ In paradoxer Weise führt gerade dieses enge Sich-Binden an die Vorlage zu einem kreativen, neuen und eigenständigen literarischen Werk.

2. Zum Dialog von Kunst/Literatur und Religion

HS ist sicherlich das Beispiel eines geglückten Dialogs dieser Bereiche. Es gilt, dies im Licht des obigen Absatzes in seinen Grundlagen, Gemeinsamkeiten und Auswirkungen kurz zu bedenken.

Zu den Grundlagen gehören religiöse Vorlagen (wie z. B. das Jeremiabuch) und die künstlerisch tätige Person, hier Werfel. Das Buch Jeremia ist selbst Literatur, weitgehend sogar herrliche Poesie¹⁰¹ und damit Zeugnis, dass Religion sich künstlerischer Ausdrucksformen bedient. Was den Dichter betrifft, sehen wir bei Werfel auf dem geeigneten biographischen Hintergrund (siehe dazu oben A, 2) eine Einstellung, die Wertschätzung und eigenes Urteil, Bemühen zu verstehen und Freiheit im Ausgestalten miteinander verbindet, wobei sie dem Moment der Eingebung den Vorrang lässt.

¹⁰⁰ Dieses Moment der Eingebung, dass sich etwas erschließt, aufgeht, geschenkt wird, beschreibt Werfel im Roman selbst (HS 51) als mit aller eigenen Bemühung unerreichbar: „Keine Phantasie, keine Kombination, kein Scharfsinn, kein Fleiß, keine Arbeit kann das erreichen...“

¹⁰¹ Jer 2-6 sind überwiegend poetisch, auch c8-10; 12ff u.a. Zu den schönsten Gedichten zählen die des Trostbüchleins Jer 30f.

HS macht auch Gemeinsamkeiten von Kunst und Religion deutlich.¹⁰² Sowohl die Hauptfigur des Rahmens, der Dichter Clayton Jeeves, als auch die zentrale Person des Hauptteils, Jeremia, begegnen Unverständnis, teils sogar Ablehnung; sie teilen darin das Schicksal vieler Künstler, die auch am Rande stehen, abseits des Akzeptierten, Gewohnten. – Ebenso wie im Glauben möchte Werfel Menschen bewegen, formen, wenn er Jeremia als Modell hinstellt. Somit besteht für Werfel ein gemeinsames Anliegen von Kunst und Religion in der Orientierung und Formung der Menschen. – Eine weitere große Nähe liegt im Bemühen, das Leben auf Endgültiges, Absolutes hin zu durchdringen (Sinn, Gott, bleibende Werte; vgl. dazu HS 667). – Kunst, Literatur und Religion sind angesichts dieser Gemeinsamkeiten wie Geschwister, die auf ähnliche und doch je eigene Weise derselben Wirklichkeit begegnen.

Die Auswirkungen der engen Verwandtschaft dieser Bereiche lassen sich am Beispiel von HS so formulieren:

a) Wer das Jeremiabuch nicht kennt, dem entgeht Wesentliches für das Verständnis des Romans und für die Schätzung der Leistung Werfels.

b) Wer *Höret die Stimme* nicht kennt, dem fehlt die erhellendste und erfreulichste Übertragung des biblischen Stoffes in die Gegenwart.

An diesen beiden Sätzen wird die wechselseitige Funktion von Kunst und Religion für Verstehen und Kommunikationsprozesse deutlich. Das nie aufhörende Bemühen der Menschheit, Altes neu zu sagen und damit Bewährtes für die Gegenwart zu retten, kann weder auf Kunst noch auf Religion verzichten.

Anhang I

Verwendung des Jeremiabuches in HS

A=Anspielung; Z=Zitat; H=Handlung; c=Kapitel; v=Vers; f(f)=folgend(e); (s)l=(sehr) lang

Jeremia	HS		
c1	97ff Zsl + H; v13	475 A; v11.13	714 A;
c2	172ff Zsl + H; v2	168 Z; v23f201	A;
4,19	502 Z;		
c5	175 Zl (v1.26-29.31); v22	34f Z; v4	587 A;
c6	272 Z (v27.29f); v5	691f A;	
c7	397f Z (v4) + H; v22	585 A; siehe auch c26!	
8,11	398 Z;		
c9	627 Z (v14f); v25	684 A; v16f	740 Z;
c11	251 A (v10); v19.21	466ff H;	
c12	248 Z (v1f); v1.5.3	430f Z;	

¹⁰² Dazu gehören auch die Ausdrucksformen sowie das mit Inspiration Gemeinte, was aber bereits angesprochen wurde.

- c13 518, 527f, 556f Z + H (565 A); v23 432 Z;
 14,1-6 691f H;
 15,19 431 Z;
 c16 356 Z (v2f) + H (303 A); v13 369 A;
 17,19ff 154 A; 409ff Hl;
 c18 167f Z (v6) + H; v6 301 A; v20 595 A;
 c19 371ff Z (v3.11) + Hsl;
 c20 378ff Zsl + Hsl; v3 393 A; v11 408 A; v14 423 A;
 c22 414f Zsl + H; v28.24 516 Z (501 A);
 c23 488, 514 A (v5f); v30 492 A; v23 525 A; v3f 615 A;
 c24 715f A;
 c25 206f Zl + H; v3-11 434 Zsl; v9.12 481f A; v15f 566 A;
 c26 398ff Zsl + Hsl; v21ff 316ff,357,370 Hsl; v24 390f A;
 c27 566ff Zl (v5f.8.2) + Hl;
 c28 571ff Zsl + Hsl; 596f A;
 c29 558f Zl (v5-7); v24ff+6f 584 Zl;
 c31 476 Z (v35f); v4f.7 493f Z; v15 724 A;
 c32 661ff Z + Hsl;
 c34 602ff, 625 Hsl (v8ff); v17 632f Z, 638 A;
 c36 426, 437ff, 452-457 Z + Hsl; v32 689 A;
 c37 644ff Z + Hsl (v12ff); v10.8 622, 632, 634 Z;
 c38 663ff Zl + Hsl;
 c39 700ff Hsl; v6 683 A; v2.4 694 H; v17 725 A;
 c40 713ff Hl; 615f, 642 A; 723ff Hl;
 c41 675 A (v2); 728 H;
 c42f 729ff Zsl + Hsl;
 c44 154ff A + Hsl (v17-19.25); v1 733 A;
 c45 736 Zl (v3-5); v5 743 A;
 c52 554f A (v31ff); vgl. auch c39!

Anhang II

Bezüge auf andere Bibeltexte

(Abkürzungen der biblischen Bücher nach der *Einheitsübersetzung*, ebenso wie die Schreibung der Eigennamen im Artikel)

HS	AT
70	1 Chr 25,7 (288 Musiker)
76f	Dtn 20,1.5-9.10.19 (nicht eingehalten 604)
90ff	1 Sam 3
128ff	2 Kön 22,14ff (Hulda)
159	Dtn 24,14f; 15,12-15 (auch 450f, 602ff)

210	2 Kön 22,20
226f	Gen 49,9f.12.17
233,248	2 Chr 35,20-25
255	Ex 20,5 (Stunde bis ins vierte Geschlecht)
300	Gen 1,26
327	Ps 103,1.3-4a
355	Dtn 6,4
439	Num 6,24f
451	Dtn 15,12 (Siebenjahr, auch 159)
461f	Num 25 (Jobeljahr, auch 587)
493	Jes 40,1
525	Dtn 6,5
669f	Klgl 3,1-23
748	Ex 20,12

Anhang III

Beispiele für Berührungen mit dem ägyptischen Totenbuch, zitiert nach der ersten vollständigen deutschen Übersetzung: *Das Totenbuch der Ägypter*. Eingeleitet, übersetzt und erklärt von Erik Hornung, Zürich 1979. (Z. =Zeile)

Spruch	Inhalt	HS
31f	Krokodile vertreiben	349
39	Apophis als Gegenspieler Res	350 (Apep)
53	Kot essen, Urin trinken	349f
58	Fährmann, Ruder, Steuer	342f
99A	„Hinter-Sich-Schauer“	342f
99B	den Namen nennen müssen	344ff
153A, Z.74	„beim Durchgang durch Tore“	
125, Z.60	Weitausschreitender	348
Z.63	Schattenverschlinger	348
175f	nicht nochmals sterben	350 (der 2. Tod)

**DAS LEBEN WÄCHST IN ZWEI BÄUMEN
DIE SEHNSUCHT NACH DEM ANDEREN ZUSTAND
BEI ROBERT MUSIL**

Wilhelm Guggenberger (Innsbruck)

Robert Musil ist in Österreich einer breiteren Öffentlichkeit entweder als Lieblingsautor des legendären Langzeitkanzlers Bruno Kreisky oder als ironischer Beobachter und zynischer Darsteller der kauzigen Kuriositäten des alten Kakaoniens bekannt. Mit beiden Aspekten will ich mich hier nicht auseinandersetzen, wenngleich ein innerer Zusammenhang mit dem von mir Behandelten nicht auszuschließen ist. Der Autor hat mehr zu bieten als flott zitierbare Nostalgie. Nichts ist er weniger, als der Repräsentant einer mit Altösterreich versunkenen Epoche der Vergangenheit, über die aus sicherer Distanz des Zeitlaufes ein milde lächelndes, aber nicht an die eigene, gegenwärtige Substanz gehendes Urteil gefällt werden kann. Mein Interesse an Musil gilt primär der scharfsichtigen Darstellung einer aufbrechenden Epoche, die wir heute – 55 Jahre nach dem Tod dieses leidenschaftlichen Literaten – als Postmoderne¹ zu bezeichnen gewohnt sind. Mein Interesse gilt weiters dem Unbehagen, das der Autor und die Protagonisten seines unvollendet gebliebenen Hauptwerkes *Der Mann ohne Eigenschaften*, in dieser beginnenden Epoche empfinden. Dieses Unbehagen wird im Bild eines Menschen beschrieben, der auf einem Ameisenhaufen eingeschlafen ist und nach seinem Erwachen die Insekten im eigenen Leib spürt, in Gliedmaßen und Adern, als unabstreifbare Unruhe. Und schließlich gilt mein Interesse der sich daraus ergebenden Suchbewegung. Musils Monumentalwerk, dessen Entstehung sich über nahezu vier Jahrzehnte erstreckt, ist weniger ein Roman im klassischen Sinne, als die narrative Spiegelung des Ringens eines Menschen um einen Lebensentwurf, der angesichts der ihn umgebenden gesellschaftlichen Situation und vor dem eigenen Anspruch auf Wahrhaftigkeit,

¹ Mir ist die Gewagtheit der Vereinnahmung Musils für den Gedanken der Postmoderne durchaus bewusst. Musil ist auch sicherlich nicht als postmoderner Denker oder Autor zu bezeichnen, wohl aber lässt sich die von ihm beschriebene Gesellschaftswelt heute am treffendsten mit diesem Kürzel fassen. Elemente wie die Auflösung eines einheitlichen Denkhorizontes, extreme gesellschaftliche Differenzierung, die Hinterfragung aller Autorität, auch der Vernunft, sowie das Gespür für die Brisanz und Gefährlichkeit dieser Entwicklung, die W. Welsch (vgl. *Unsere postmoderne Moderne*. Berlin 1993, S. 4-7) als zentrale Kennzeichen der Postmoderne bezeichnet, begegnen uns bei Musil auf Schritt und Tritt. Erinnert sei auch an den wichtigen Musil'schen Gedanken, das Leben selbst dürfe nicht mehr wie ein Roman gestaltet werden, sondern müsse einem Essay gleichen. Gerade der Essay ist nun aber nach J.F. Lyotard (vgl. *Postmoderne für Kinder. Briefe aus den Jahren 1982-85*. Wien 1987, S. 30) die literarische Form der Postmoderne, in der sich wohl auch die prägende Lebensform spiegelt.

Stimmigkeit und Exaktheit zu bestehen vermag. Dieses Ringen findet in der Spannung zwischen einem ausgeprägten Realitätssinn und dem Wissen um die Bedeutsamkeit des Möglichen, zwischen der Verachtung alles nebulos Verschwommenen und der Sehnsucht nach einer nicht klar fassbaren Utopie, zwischen der kritischen Nüchternheit der Naturwissenschaft und der Ahnung mystischer Ekstase statt. Der angepeilte Zielpunkt des im Roman nachgezeichneten Prozesses ist dabei etwas, das mit dem unbestimmt bleibenden Begriff „der andere Zustand“ benannt wird. Als Mensch, der sein Leben lang vor Halbheiten zurückschreckte, strebt Musil das Anderssein dieses Zustandes in möglichst tief greifender Radikalität, an der er letztlich aber doch scheitert, an, wodurch die Suche danach weit mehr ist als das Bemühen um ein individuelles Lebenskonzept, es ist eine Suche nach dem Heil.²

Zwei Bäume

Freilich ist es nicht möglich auf wenigen Seiten den Facettenreichtum eines Werkes, das aus 181 vollendeten Kapiteln und einer Reihe von nicht mehr verarbeiteten Entwürfen besteht, und das überquillt von Gedanken und Bildern, auch nur anzudeuten. Ich greife daher ein Bild heraus, jenes der beiden Bäume, in denen das Leben Ulrichs, der Titelfigur aus *Der Mann ohne Eigenschaften*, wächst.

Dieses Bild ist ein hermeneutischer Schlüssel für die zwiespältige Figur des Ulrich, der sich ein Jahr Lebensurlaub genommen hat, um irgendein Ziel oder vielleicht auch nur einen Weg für sein Leben zu finden. Daran, ob dieses Jahr ein Ergebnis bringt oder fruchtlos bleibt, muss sich nach Ulrichs Überzeugung entscheiden, ob er – ein dreißigjähriger Mann mit bester Gesundheit und besten Voraussetzungen für eine gesellschaftlich erfolgreiche Existenz – sein Leben fortsetzen oder diesem durch Selbsttötung ein Ende setzen soll.

Zu dem Schluss, sein Leben sei bislang getrennt in zwei verschiedenen Bäumen gewachsen, kommt Ulrich im 116. Kapitel des ersten Teiles des *Mann ohne Eigenschaften*. Den einen dieser Bäume nennt er Gewalt, den anderen Liebe. Die zentrale Aufgabe seiner Zukunft, ja die zentrale Aufgabe des menschlichen Daseins schlechthin, bestehe nun darin die Trennung der Bäume zu überwinden, ihr Verhältnis zueinander neu zu bestimmen. Um die Frage, wie dies möglich sei, kreist in den vielfältigsten Varianten der größte Teil des Romans, der größte Teil des Denkens seines Autors.

² Musil geht es dezidiert um Beiträge zur geistigen Bewältigung der Welt. Vgl. W. Berghahn: Robert Musil. (Rowohlt Monographie 81) Reinbek b. Hamburg ¹⁷1993, S. 82.

Der Baum der Gewalt

Gewalt; dieser Begriff ist fürs Erste nicht so negativ gemeint, wie er in unseren Ohren klingen mag. Er umfasst das gesamte Feld jener menschlichen energiegeladenen Aktivität, die auf die Welt zugreifen, sie fest in den Griff bekommen will. Gewalt wird von Ulrich denn auch als Schöpfungskraft eingestuft, die wesentlichen Anteil an der Entstehung der Welt hat. So ist es nur konsequent, wenn er sich in seiner Berufswahl, durch die er ein bedeutender Mann zu werden gedenkt, durch das Ideal dieser schöpferischen Gewalt leiten lässt. Im Roman heißt es: Gewalt „bedeutet den Ausfluß jedes ungläubigen, sachlichen und wachen Verhaltens; hatte doch eine gewisse harte, kalte Gewalttätigkeit auch bis in seine Berufsneigung hineingespielt, so daß er vielleicht nicht ganz ohne eine Absicht auf das Grausame Mathematiker geworden war“ (591).³ Die Mathematik ist allerdings bereits die dritte Profession Ulrichs, nachdem er zuvor versucht hatte, seinen Wunsch nach Zugriff auf die Welt durch eine militärische Karriere und als Ingenieur der Technik zu erfüllen.⁴

Als Offizier fühlte Ulrich sich als ein Herrenmensch, der der Überzeugung war, die Welt müsse zu ihrem Heil gebrannt und geschnitten werden. Diese Vision scheiterte allerdings an der sozialen Realität, die doch wesentlich stärker durch zivile Standeskonzventionen, denn durch die Klarheit militärischer Hierarchie und Ordnung bestimmt ist. Als Ingenieur nahm er sich vor, an alle Fragen des Lebens mit dem Rechenschieber heranzugehen, ohne einen Gedanken nutzlos zu verlieren. Doch die langweiligen und angepassten Ingenieure der Wirklichkeit, die nie und nimmer dazu bereit wären, ihre fachlichen Kenntnisse auf die zentralen Fragen des Menschseins anzuwenden, zerstörten auch dieses Bild sehr rasch. Beide Versuche verliefen somit enttäuschend und werden im Rückblick von Ulrich selbst als unreife Kindereien eingestuft. Anders steht es mit der Entscheidung zur Mathematik, denn in ihr sieht er die Wurzel und Quelle einer neuen Denklehre, ja, eines neuen Geistes.

³ Zitate aus „Der Mann ohne Eigenschaften“ werden ohne weitere Titelnennung im Text selbst durch die in Klammer gesetzte Seitenzahl aus folgender Ausgabe belegt: R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*. (Band I und II) Hg. v. Adolf Frisé. Reinbek b. Hamburg 1978.

⁴ Musil gibt hier übrigens nahezu ein Spiegelbild seiner eigenen Entwicklung wieder. Nach einer militärischen Ausbildung in Mährisch-Weißkirchen und an der technischen Militärakademie in Wien wechselte er nach dem Vorbild seines Vaters zum zivilen Maschinenbaustudium. Nach kurzer unbefriedigender Arbeit in diesem Bereich entschloss sich der inzwischen Dreiundzwanzigjährige in Berlin Experimentalpsychologie, Erkenntnistheorie und Logik zu studieren. Doch auch die Universitätskarriere brach Musil nach seinem Doktorat ab und widmet sich ganz der Literatur, was für einen Autor, der jahrelang an seinen Werken feilte und sie auch dann nur zögerlich aus der Hand gab, eine äußerst ungesicherte Existenzweise bedeuten musste.

Wenn es die Verwirklichung von Urträumen ist, fliegen zu können und mit den Fischen zu reisen, sich unter den Leibern von Bergriesen durchzubohren, mit göttlicher Geschwindigkeit Botschaften zu senden, das Unsichtbare und Ferne zu sehen und sprechen zu hören, Tote sprechen zu hören, sich in wundertätigen Genesungsschlaf versenken zu lassen, mit lebenden Augen erblicken zu können, wie man zwanzig Jahre nach seinem Tod aussehen wird, in flimmernden Nächten tausend Dinge über und unter dieser Welt zu wissen, die früher niemand gewußt hat, wenn Licht, Wärme, Kraft, Genuß, Bequemlichkeit Urträume der Menschheit sind, – dann ist die heutige Forschung nicht nur Wissenschaft, sondern ein Zauber, eine Zeremonie von höchster Herzens- und Hirnkraft, vor der Gott eine Falte seines Mantels nach der anderen öffnet, eine Religion, deren Dogmatik von der harten, mutigen, beweglichen, messerkühlen und -scharfen Denklehre der Mathematik durchdrungen und getragen wird (39).

Davon also ist Ulrich ergriffen und er ist der Überzeugung, man müsse die Menschen nur auch im Geist der Mathematik, der ein Geist der Exaktheit ist, leben, nicht nur arbeiten und denken lehren, dann würde der Bereich des Geistes und der Moral ebensolche Fortschritte machen, wie jener der Wissenschaft und Technik.⁵

Musil selbst und sein Protagonist Ulrich sind freilich zu gründliche und zu unruhige Geister, um hierbei stehen zu bleiben. Sie wissen sehr wohl, dass Gewalt ein zweites Gesicht hat. Sie bedeutet eben auch: „Alles, was er an Neigung zum Bösen und Harten besaß“ (591), sie trägt in sich die immense „Verehrung für Maß und Zahl, die der schärfste Ausdruck des Misstrauens gegen alles Unge- wisse ist“ (303). Diese Verehrung für Maß und Zahl trägt als hochgradig ambivalente Triebkraft durchaus auch negative Früchte.

Was in der Mathematik seine vorläufige Spitze erlangt hat – der Drang zum Angriff auf das Leben und zur Herrschaft darüber – ist auch in vielen anderen Bereichen des Lebens am Wirken. Er offenbart sich im Körperkult, der der Perfektionierung des eigenen Leibes dient. Er äußert sich in der Wirtschaft, die mit dem Geld ein so probates Mittel gefunden hat, die Wünsche und Bedürfnisse der Menschen in quantifizierbare Einheiten zu zerlegen, in die „kleinen Bauklötze der Kaufkraft, aus denen man sich zusammenfügen kann, was man will“ (507) und in der Politik, die keine Zeit zur Geduld hat, da sie das Gute dem Leben, wie es gerade ist, abpressen muss und daher nach der Maxime „Es muß etwas geschehen!“ zu agieren hat (vgl. 848;590). Der Drang zum Angriff auf das Leben kommt im Recht zum Ausdruck, das nach der Devise entscheidet „non datur tertium sive medium inter duo contradictoria, zu deutsch: der

⁵ Gemeinhin findet sich nach Musils Auffassung freilich auch bei Naturwissenschaftlern eine „Verbindung einer außerordentlichen Entwicklung des begrifflichen Denkens mit auffälligem Schwachsinn des Seelenverstandes“ (867).

Mensch ist entweder imstande rechtswidrig zu handeln, oder er ist es nicht“ (242). Er kommt in der Philosophie zur Geltung, wenn Philosophen zu Gewalttätern werden, die keine Armee zur Verfügung haben und sich deshalb die Welt in der Weise unterwerfen, dass sie sie in Systeme sperren (vgl. 253), aber auch in der Moral, die die Seele durch Logik ersetzt, indem sie das einmalig Menschliche in Wiederholbares fasst. Denn gäbe es nichts, „das sich wiederholen ließe, dann ließe sich uns auch nichts vorschreiben, und ohne den Menschen etwas vorschreiben zu dürfen, würde die Moral gar kein Vergnügen bereiten“ (507).

In all diesen Bereichen wurde durch exaktes Unterscheiden und trennenden Zugriff viel an Präzision gewonnen. Der Baum der Gewalt, der die tätige Hälfte des Lebens darstellt und durch Eindeutigkeit und Genauigkeit gekennzeichnet ist, hat der Menschheit ohne jeden Zweifel gewaltige Fortschritte beschert. Zugleich aber – und dies ist ein Gedanke, der Musils Roman motivhaft durchzieht – hat sie das Leben zerspalten, oder wie der Autor es ausdrückt: „Das Menschenhirn hat dann glücklich die Dinge geteilt, aber die Dinge haben das Menschenherz geteilt“ (66).⁶ Diese Zerteilung hat nun mehrere Aspekte.

Zerteilte Welt – zerteiltes Herz

Da ist zunächst der Aspekt der Unübersichtlichkeit, weil zwar eine unglaubliche Scharfsichtigkeit für das Nächste, aber notorische Blindheit für das Ganze herrscht (vgl. 245), so dass wir zwar „immer mehr Ordnungen, aber immer weniger Ordnung haben“ (379, vgl. auch 1017), wodurch die menschliche Gesellschaft in fataler Weise einem Irrenhaus gleicht. Die dadurch aufgeworfene Frage lautet: Wie ist es möglich, sich in einer solchen Welt zurechtzufinden? Musils Roman bietet zumindest zwei mögliche Antworten darauf: Entweder bewegt man sich als Zerteilter in einer zerteilten Welt und wechselt seine Identität mehrfach am Tag, als ob man an verschiedene Stromkreise angestöpselt würde (vgl. 99),⁷ oder man begnügt sich mit einer bestimmten Ebene der Wirk-

⁶ Musil ist sich auch der materiell greifbaren Opfer des wissenschaftlich-technischen Fortschrittes bewusst. Damit ist er der allgemeinen Stimmung seiner Zeit wohl deutlich voraus. In der Differenziertheit seines Urteils hebt er sich aber auch von der Platztheit mancher gegenwärtigen Fortschrittsverteufelung ab. So schreibt er etwa: „... auch die schnellen Verkehrsmittel fordern mehr Opfer als alle Tiger Indiens, und offenbar befähigt uns die rücksichtslose und fahrlässige Gesinnung, in der wir das ertragen, auf der anderen Seite zu den Erfolgen, die uns nicht abzusprechen sind“ (245).

⁷ Dadurch reduziert sich das menschliche Subjekt zum Schnittpunkt weitgehend autonomer Gesellschaftsbereiche, in denen er eine je verschiedene Rolle spielt. Vgl. etwa: P.-M. Hejl: Konstruktion der sozialen Konstruktion. Grundlinien einer konstruktivistischen Sozialtheorie. In: S. Schmidt (Hg.): Der Diskurs des radikalen Konstruktivismus. Frankfurt a.M. 1987, S. 303-339, 321. Ähnliches haben bereits Horkheimer und Adorno beobachtet (Dialektik der Auf-

lichkeit (vgl. 135). Dazu muss man an ihrer Oberfläche bleiben, so wie der Bibliothekar der Nationalbibliothek, der Ulrichs Freund General Stumm auf dessen Frage, wie man sich denn in diesem Tollhaus von Büchern zurechtfinde zur Antwort gibt: „Sie wollen wissen, wieso ich jedes Buch kenne? Das kann ich ihnen nun allerdings sagen: Weil ich keines lese!“ (246).⁸

Die Zerrissenheit der Welt führt über ihre Unübersichtlichkeit und Komplexität aber auch zu einem Verlust an Lenkbarkeit. Die Verantwortung hat sich von den Menschen in die Sachzusammenhänge verlagert (150). Das Ich wird entmachtet, ebenso wie die Ideokratie, die Mode und Zufall ablösen, so dass das Leben um den Menschen herum denkt, die Person zum bloßen Schnittpunkt von Ereignissen wird, die sie nicht mehr in den Griff zu bekommen vermag. Aus Beobachtungen wie diesen schließt Ulrich: „Man kann tun was man will; es kommt in diesem Gefilz von Kräften nicht im geringsten darauf an!“ (13). Ja man ist nicht mehr weit von einem Insektenstaat des Spezialistentums entfernt. Was bislang aber noch keinem Experten zugeteilt wurde, wenngleich die Umstände es im Grunde längst erfordern würden, ist das Humane. „Jetzt hat jeder Mensch sozusagen noch die ganze Menschheit in sich, aber das ist offenkundig schon zu viel geworden und bewährt sich gar nicht mehr“ (359).⁹

So erweist sich der Baum der Gewalt nicht nur als Ursprung der Ordnung und Beherrschbarkeit des Lebens, sondern ebenso auch als Ursprung von gerade dem Gegenteil all dessen. Ein Leben nach der Maßgabe des Zugriffs auf Welt und der Verehrung von Maß und Zahl offenbart in seiner chaotisierenden Wirkung seine von allem Anfang an vorhandene diabolische Wurzel. Musil spitzt diese Erkenntnis derart zu, dass er dieselbe Kraft in einem zwingenden Schluss der Logik, wie im Gehirn eines Erpressers am Werk sieht, ja man erblicke im modern-wissenschaftlichen Denken „nichts anderes als eben die alten Jäger-

klärung. Philosophische Fragmente. Frankfurt a.M. 1988, S. 34). M. Walzer sieht das moderne Subjekt dadurch charakterisiert, dass es sich seine Identität ständig neu zusammensuchen müsse (Die kommunitaristische Kritik am Liberalismus. In: A. Honneth [Hg.], Kommunitarismus: eine Debatte über die moralischen Grundlagen moderner Gesellschaften. Frankfurt a.M. 1983, S. 157-180, 179), moderne Sozialpsychologie spricht in diesem Kontext von Patchwork-Identitäten.

⁸ Folgt man diesem Ansatz, wird der Dilettant zum Prototyp des Menschen der Zukunft.

⁹ Ebenso wie der Gedanke der Unübersichtlichkeit findet sich das Element der nicht mehr gegebenen Steuerbarkeit der gesellschaftlichen Ereignisse in besonders markanter Weise in den Werken des systemtheoretischen Soziologen Niklas Luhmann. Musil ist in diesen Dingen besonders von Ernst Mach beeinflusst, über den er mit der Arbeit „Beitrag zur Beurteilung der Lehren Machs und Studien zur Technik und Psychotechnik“ dissertierte. M. Frank weist auf die Verwandtschaft der Gedanken Machs mit jenen Luhmanns hin. (Auf der Suche nach einem Grund. Über den Umschlag von Erkenntniskritik in Mythologie bei Musil. In: K.H. Bohrer [Hg.]: Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion. Frankfurt a.M. 1983, S. 318-362, 331.)

Soldaten- und Händlerlaster, die hier bloß ins Geistige übertragen und in Tugenden umgedeutet worden sind. Und sie sind damit zwar dem Streben nach persönlichem und verhältnismäßig gemeinem Vorteil entrückt, aber das Element des Urbösen, wie man es nennen könnte, ist ihnen auch bei dieser Verwandlung nicht verlorengegangen, denn es ist scheinbar unzerstörbar und ewig ... und wenn man es aus Achtbarkeit nicht den Teufel nennen will, so ist doch zumindest ein leichter Geruch von verbranntem Pferdehaar daran.“ (303)

Sehnsucht nach Einheit

Gibt es Alternativen zu einer derart gestalteten Welt, die, wie der deutsche Soziologe N. Luhmann es ausdrückt, keinen Abschlussgedanken verträgt,¹⁰ in der, nach den Worten Musils, die Gegenwart immer nur eine Hypothese darstellt, über die man gerade noch nicht hinaus ist (vgl. 250)? Oder hat man sich mit ihr als Faktum abzufinden? Hat man sich in ihrer Unwohnlichkeit einzurichten und gleichermaßen geduldig wie fatalistisch auf die mögliche Katastrophe zu warten, der sie entgegen rast?

Musils Roman stellt in verschiedenen Figuren mögliche Weisen des Umgangs mit einer Welt dar, in der das Wachstum von Rationalität und Irrsinn Hand in Hand gehen, in der mit der Steigerung von Perfektion auch das Chaos wächst.

Da ist zum einen die Flucht in das großspurige Gerede von Geist und Einheit, die z. B. der Großindustrielle und Großschriftsteller Arnheim verkörpert.¹¹ Dieser Mann scheint alles, was andere getrennt sind, in einem zu sein. Er, dem Tätigsein eine tiefe Notwendigkeit ist, scheint also das menschliche Subjekt als Ganzheit, die noch Macht über die Dinge hat, gerettet zu haben. Mit diesem Image stößt er in eine Art Marktlücke, denn der Bedarf nach dem Geistigen, nach Seele und deren Einheit ist groß. Ulrich tendiert zunächst dazu jenen Trend, der das Exakt gegen etwas völlig Unscharfes auszutauschen beginnt, nicht wirklich ernst zu nehmen, er nimmt an, es handle sich bloß um Leute, die sich an der Vernunft „aufgeritten haben und hinkend vom Pferd steigen, schrei-

¹⁰ N. Luhmann, *Beobachtungen der Moderne*. Opladen 1992, S. 42. „Sie [die modern-postmoderne Gesellschaft] erträgt keinen Abschlussgedanken, sie erträgt deshalb auch keine Autorität. Sie kennt keine Positionen, von denen aus die Gesellschaft in der Gesellschaft für andere verbindlich beschrieben werden könnte.“

¹¹ Musil hat diese Romanfigur als Persiflage des Industriellen und bedeutenden Intellektuellen der Weimarer Republik Walter Rathenaus entworfen.

end, daß man sie mit Seele einschmiere“ (249). Schließlich muss er aber erkennen, dass im Hintergrund dessen, was wir heute wohl als Esoterikboom¹² bezeichnen würden, tiefe und berechtigte Sehnsüchte stehen. Nur ist Arnheims Ausweg letztendlich doch keiner, denn sein Leitbild ist das einer historischen Ironie, die sich nicht mit dem Kampf um Ideale abmüht, sondern sich in die Umstände der Zeit bequemt (vgl. 433). Er lebt nach der Überzeugung, es nütze nichts, wenn ein guter Reiter und ein gutes Pferd in Uneinigkeit über Hindernisse zu gehen versuchen, besser sei es, man passe sich den Bewegungen seines Pferdes, das heißt in diesem Kontext dem *Mainstream* seiner Zeit an, auch wenn dieses nur ein dürftiger Klepper ist. So rät Arnheim denn auch in einem Monolog darüber, was er Gott empfehlen würde, käme dieser um sein tausendjähriges Reich zu errichten. Er „würde dem Herrn geraten haben, das Tausendjährige Reich nach kaufmännischen Grundsätzen einzurichten und seine Verwaltung einem Großkaufmann zu übertragen, der natürlich auch philosophische Weltbildung haben müßte“ (509). Die Einheit Arnheims bleibt letztlich Fassade.¹³ Auch er wechselt die Lebensbereiche, ohne sie wirklich integrieren zu können. Der hohe Grad an materieller und sozialer Absicherung, der sein Leben umfängt, erlaubt ihm allerdings, dies sehr leichtfüßig und elegant zu tun, nahezu unmerklich.

Für all jene, die sich aufgrund weniger günstiger Voraussetzungen viel handfester in Frage gestellt sehen oder sich aufgrund intellektueller Redlichkeit nicht mit dem morschen Kompromiss einer lediglich mittels großer Worte behübschten Zerrissenheit zufrieden geben wollen, scheint es nur noch zwei mögliche Auswege zu geben: Die Unterwerfung unter irgendein Regime oder das Setzen eines Gewaltaktes, der ihrem Leben einen „gewissen Ballast und dadurch vielleicht eine stetigere Fahrt“ (742) zu geben vermag. Die angesprochenen Regime können unterschiedlichster Natur sein, sie reichen von der Macht des Sportlehrers über die des Arztes bis hin zu jener eines Tyrannen (vgl. 1054). Clarisse¹⁴ unterwirft sich der Bewunderung für den väterlichen Geliebten ihrer Jugendzeit ebenso bedingungslos wie der Lehrer Lindner dem Korsett seiner exaktest ge-

¹² Musil spricht von einem Grunderlebnis des mystischen Erfasstwerdens, das sich von dem in theologische Vernunft gebrachten Glauben losgelöst hat und den Kern einer vielfältigen und irrationalen Bewegung bildet (vgl. S. 553).

¹³ So auch: I. Kann, *Schuld und Zeit. Literarische Handlung in theologischer Sicht*. Thomas Mann – Robert Musil – Peter Handke. Paderborn 1982, 138f. Vgl. die Bemerkung D. Mieths in: *Narrative Ethik*. In: *Freiburger Zeitschrift für Philosophie und Theologie* 22 (1975), S. 297-326, 324. Arnheim wird dort als Mensch mit ausgebrannten Leidenschaften dargestellt, der sich angesichts der Hypertrophierung des Seelischen im Äußeren seines Lebens schmerzlich der Unterentwicklung seiner inneren Seele bewusst wird.

¹⁴ Clarisse ist weitgehend eine mimetische Figur, die ihr Leben an großen Modellen auszurichten versucht. Eines dieser Modelle ist Nietzsche. Vgl. auch M. Frank (vgl. Anm. 9), S. 322.

planten Tagesabläufe. Die strenge Ordnung wird der Last zu vieler Möglichkeiten freudig vorgezogen.

Auch Gewalt, auch ein Verbrechen kann aus der Unerträglichkeit der Unbestimmtheit befreien.¹⁵ Ulrich spielt mit diesem Gedanken ebenso wie Clarisse, und der Leser des Romans weiß wie dessen Autor, dass der tausendjährige Glaubenskrieg, der in den Wiener Salons des Jahres 1913 stattfindet, sich in ein vierjähriges Inferno der Gewalt entladen wird.

Musil sieht die von ihm beschriebene Gesellschaft gleichsam zwangsläufig in den Krieg als gemeinsamen Akt der Entschiedenheit treiben. In ihm fällt die rettende Schwere des Verbrechens mit der Unterwerfung unter eine vorgegebene eindeutige Ordnung in eins.¹⁶ In einem Nachlassfragment formuliert Musil sogar: „Krieg ist das gleiche wie anderer Zustand, aber lebensfähig gemischt mit dem Bösen“ (1932). Der Ausbruch des Ersten Weltkrieges wird in diesem Sinne als die ersehnte Erlösung beschrieben, als große Hochzeit (1621), in den Worten der jungen Gerda Fischel zu ihrem Vater: „Wir haben gelebt wie die Tiere, die der Tod eines Tages absticht; das ist jetzt anders! Es ist ungeheuer, sage ich dir; alle sind Brüder, selbst der Tod ist kein Feind; man liebt seinen eigenen Tod um der anderen willen; man versteht heute zum ersten mal das Leben!“ (1622).

So brechen sich die destruktiven Wurzeln des Baumes der Gewalt zu guter Letzt in seinen Früchten wieder Bahn und dies mit all ihrer brachialen Kraft und urtümlichen Wucht.

¹⁵ Das Böse und Gewalttätige ist gerade dadurch ein Bestimmtes, dass es leidenschaftliches Handeln ist und dem Subjekt die Erfahrung seiner Macht und Lebendigkeit ermöglicht. Vgl. W. Ego, Abschied von der Moral. Eine Rekonstruktion der Ethik Robert Musils. (Studien zur theologischen Ethik 40) Freiburg 1992, S. 231-234.

¹⁶ In seinem Essay über das hilflose Europa bezeichnet Musil den Krieg als „Revolution der Seele gegen die Ordnung“ (R. Musil: Gesammelte Werke II. Hg. von A. Frisé. Reinbek b. Hamburg 1978, S. 1090). Diese Bestimmung steht meinen Ausführungen auf den ersten Blick entgegen. Wir befinden uns hier allerdings in einem komplizierten Wechselverhältnis zwischen Ordnung und Chaos. Geflohen wird das Kaleidoskop der vielen Ordnungen, die zugleich festlegen und in ihrer Zerstückelungswirkung in Beliebigkeit treiben. Der Krieg kann so als die gesuchte große, gemeinsame Idee gefeiert werden. Er zertrümmert die vielen einander widerstreitenden oder berührunglos nebeneinander herlaufenden Ordnungen durch die eine neue Ordnung, die der Absolutsetzung eines gemeinsamen Gegners entspringt (vgl. 1902). Verweisen möchte ich hier auch noch auf einen Gedanken, den W. Palaver in die Diskussion dieses Beitrages eingebracht hat. Unterwerfung unter fremdes Diktat und Sehnsucht nach Gewalttaten, die im Krieg einander treffen, könnten auch unter den Schlagworten Masochismus und Sadismus beschrieben werden (vgl. den Beitrag von W. Palaver über Werfels „Eine blaßblaue Frauenschrift“ in diesem Band). Nicht wirklich aufgearbeitete Erfahrungen der Unfreiheit und Erlebnisse des mangelnden Selbstwertes äußern sich so nicht selten in extremer Gewalt gegen andere und deren Demütigung.

Der Baum der Liebe

Worin liegt nun aber das Wesen des Baumes der Liebe, der dazu eine wirkliche Alternative bieten sollte? Der Baum der Liebe ist nicht gewalttätig, das ergibt sich aus dem Bild als solchem: Finden sich aber auch positive Bestimmungen für ihn? Ulrich definiert die Haltung der Liebe als kindhaftes Verhältnis zur Welt, das auf Vertrauen und Hingabe basiert. Der Baum der Liebe symbolisiert in seinem Leben die untätige Hälfte, wobei diese Untätigkeit falsch verstanden wäre, würde man in ihr reine Passivität sehen. Vielmehr trägt sie etwas vom Erlösungsgeschmack an sich, der prototypisch bereits im alttestamentlichen Sabbatgedanken anklingt,¹⁷ eine Spur jener Reglosigkeit, die zugleich höchste Tätigkeit ist (vgl. 868). Sie ist nicht „wie ein Bach, der seinem Ziel zufließt, sondern wie das Meer, das einen Zustand bildet“ (801), ihre hervorragendste Eigenart besteht darin, dass sie sich „nicht mit den Gefühlen des Aneignens und Bewältigens, des Festhaltens und Beobachtens verbindet“ (765). Wenn Musil auf diese Art die Grundhaltung der Liebe beschreibt, so meint er damit mehr als ein Gefühl, er meint eine Form der Ekstase.¹⁸ Diese beschreibt der Autor zwar als gleichnishaft im Unterschied zur Eindeutigkeit der Gewalt, will sie aber nicht als etwas Verschwommenes, Nebuloses verstanden wissen. Im Gegenteil; sie ist gekennzeichnet durch große Genauigkeit, die aber eine phantastische, nicht eine pedantische zu sein hat (vgl. 247). In dieser etwas ungewöhnlichen Unterscheidung bezeichnet phantastische Genauigkeit die offene Ausrichtung auf Tatsachen in all ihrer Fülle, die pedantische Genauigkeit hingegen eine kleinliche Orientierung an menschlichen Phantasiegebilden.

Nicht, dass Ulrich der Ansicht wäre, das, was als Baum der Gewalt beschrieben wurde, sei völlig unsinnig und nutzlos, habe keinerlei Berechtigung. Er weiß sehr wohl, dass damit das Chaos im Zaum gehalten werden kann, denn die Ordnung des Zwanges ist unbestreitbar Ordnung. Dennoch hat diese lediglich eine vorläufige Berechtigung, so dass sie letztlich nicht zu rechtfertigen vermag, in sie die Kraft eines ganzen Lebens, ja einer Epoche zu investieren.

So versucht er die Grundhaltung der Liebe aus dem Reich der Utopie in das Feld der Wirklichkeit zu retten, er versucht den anderen Zustand ohne Beimengung von Gewalt zu leben. Die Liebesgeschichte – folgt man dem Motto, das Musil über die Kapitel des dritten Buches seines Romans stellt, ist zumindest

¹⁷ Vgl. J. Moltmann: *Gott in der Schöpfung. Ökologische Schöpfungslehre*. München 1985, S. 43-45. 280-282.

¹⁸ Musils Verständnis von Ekstase ist geprägt von der Sammlung mystischer Erfahrungen in: M. Buber: *Ekstatische Konfessionen*. Heidelberg ³1984. Für Buber ist das Ekstatische gerade das Nichteinreihbare, der Rest der Gleichung der Realität, die nicht aufgeht, zwar bezeichnenbar, aber nicht auflösbar. (Vgl. ebd. XV)

die Hälfte der Weltgeschichte eine solche – in der dieser Versuch unternommen wird, ist die erzählerisch breit angelegte Beziehung zwischen dem Mann ohne Eigenschaften und seiner Schwester Agathe.

In ihrer Liebe zueinander, die sich über alle bürgerlichen Konventionen und moralischen Restriktionen hinwegsetzt – bis hin zum Inzest – versuchen Ulrich und Agathe ein Ideal zu leben. Der Ausgang dieses Experimentes bleibt offen. In den unvollendeten Kapiteln des Romans aus Musils Nachlass, zeichnet sich aber ein bitteres Scheitern ab. Warum dieses Experiment der Geschwisterliebe nicht gelingt, kann nur erahnt werden – Musil vermochte seine Gedanken hier nicht zu Ende zu führen. Spüren wir also den Anknüpfungspunkten nach, an die unsere Ahnung sich halten kann.

Gottlose Mystik

Musil stellt die Beziehung der Geschwister als ähnlich dem Geschäft der Gott-ergriffenen dar. Man gerät damit durchaus in Fühlung mit religiösen Dimensionen, dennoch sollte nicht vorschnell eine Identität mit theologischer Begrifflichkeit unterstellt werden, denn die angesprochene Ähnlichkeit ist begrenzt. Die Geschwister gehen ihren Weg, ohne fromm zu sein, ohne an Gott oder Seele zu glauben (vgl. 761). Dies ist von Musil durchaus als positive Qualifikation gedacht, denn sie garantiert, dass hier zwei Menschen innerhalb der Welt nach dem anderen Zustand suchen und nicht aus der Welt zu fliehen trachten. Damit freilich legt der Autor seinen Finger auf einen Punkt, der auch aus theologischer Sicht von größter Bedeutung ist. Denn der Gott, dem Ulrich in seinem Denken aus dem Weg zu gehen trachtet, ist lediglich eine weitere regulative Idee der Vernunft, eine blasse Konvention. Der Glaube der Kirche, der ihm nichts zu sagen mag, besteht im Wesentlichen darin, immer das Gleiche zu glauben, wodurch die positive Entfaltung der Welt verhindert wird,¹⁹ ja katholisch zu sein heißt für Musil geradezu eine Beschränkung auf den Wirklichkeitssinn unter Ausblendung weiterer, besserer Möglichkeiten (vgl. 1936). Theologische Theorie und kirchliche Praxis müssen sich angesichts eines solchen Bildes von Gott, Glaube und Kirche wohl zuallererst einer selbstkritischen Reflexion unterwerfen, sie müssen sich die Frage vorlegen lassen, inwieweit sie nicht selbst zu jenen Kräften zählen, die aus einem Zustand eine Forderung und aus Gnade eine Norm gemacht haben.

¹⁹ Einer der Hauptkritikpunkte Musils an der ihn umgebenden Gesellschaft ist ja gerade, dass in ihr nur seinesgleichen geschieht. Aus Bequemlichkeit, aus Angst, aus Mangel an Phantasie und Exaktheit wird das menschliche Leben weitestgehend durch das Prinzip des unzureichenden Grundes geleitet (vgl. S. 134).

Allerdings gibt es im *Mann ohne Eigenschaften* durchaus auch ein Gespür für einen anderen Gott, der mehr ist als eine ordnende Idee, der nicht die Erstursache der bestmöglichen Welt im Leibnizschen Sinne darstellt, sondern gerade den Grund von Kontingenz (vgl. 1465). Dieser Gott – ein kommender, nicht ein bereits dagewesener (vgl. 1022) – hat seine Welt (noch) nicht vollendet, diese ist vielmehr erst auf dem Weg zur Verwirklichung ihrer Möglichkeiten. Ulrich und Agathe erahnen diesen Gott als ein ekstatisches Feuer. Der Glaube an ihn müsste geprägt sein von Unmittelbarkeit, die keine Stunde alt werden darf, soll sie nicht erstarren, er dürfte nicht in die Existenz fallender Tropfen, sondern diese mitreißende Flut sein. Einen solchen Gott als das Ziel seiner Suche nach dem anderen Zustand anzuerkennen, ist Ulrich durchaus bereit. Ja, er bekennt: „Es gibt nur eine Erklärung für das Nichtstun [Nichtstun im umrissenen Sinn gewaltfreien Aktivismusverzichtes] die einigermaßen Befriedigt: in Gott ruhen und in Gott eingehen“ (1505).²⁰

Letztlich findet aber auch dieser Gott keinen Eingang in die Beziehung zwischen Ulrich und Agathe. Er bleibt ein fernes Scheme ohne lebensgestaltende Kraft. Und so ist es wohl die unüberwundene Gottlosigkeit der Mystik, die zum Verhängnis dieser Liebe wird. Dies mag zunächst als platt theologisierende Behauptung erscheinen; meines Erachtens lassen sich aber durchaus Hinweise darauf in Musils Text finden, so dass der Gedanke keinen von außen in den Roman getragenen Fremdkörper darstellt, sondern zumindest in den Umrissen eines Motivs darin angelegt ist.

Der erste Hinweis besteht darin, dass Ulrichs Suche nach Einheit und dem anderen Zustand auf dem Weg einer profanen Mystik neuerlich zur zupackenden Technik, zur seelischen Selbstertüchtigung entartet und damit Musils eigener Logik folgend unter das Verdikt der Gewalttätigkeit fallen muss. Der Versuch einer Reise ins Paradies, die eine Reise ans Mittelmeer ist, wo Ulrich und Agathe aus der toten Welt der Wiederholungen auszubrechen versuchen, endet in der Qual der Langeweile. Die versuchte Mystik öffnet sich nicht dem Grenzenlosen und bleibt damit Götzendienst, der an der Öde des selbst Vollbringbaren erstickt. „Fürchterliche Gewalt der Wiederholung, fürchterliche Gottheit! Anziehung der Leere, die wie der Trichter eines Wirbels immer tiefer hineinzieht, dessen Wände ausweichen ... bis wir zum Schluß in der senkrechten Wand hängen und uns vor uns selbst fürchten“ (1672). So wird ein sexueller Akt der Geschwister beschrieben, der im Bemühen um die Erzwingung intensiven Erlebens

²⁰ Der ironische Ton, in dem diese Aussage gemacht wird, offenbart die Spannung im *Mann ohne Eigenschaften*, die sich aus dem Aufeinandertreffen der Sehnsucht nach einer mystischen Glaubenserfahrung und des Wissens um dessen Gefährlichkeit und Sprengkraft ergibt. In diesem Zusammenhang sei nochmals auf Luhmann verwiesen. N. Luhmann / P. Fuchs: Reden und Schweigen. Frankfurt a.M. ²1992, S. 84-86.

hart an die Grenze der Gewalt und des Todes führt. Das Bemühen scheitert und die keines Gefühls mehr fähige Agathe räsoniert: „Wenn wir an Gott geglaubt hätten, würden wir die Rede der Berge und Blumen verstanden haben.“ (ebd.).

Der zweite Hinweis auf die Problemhaftigkeit einer gottlosen Mystik – mit dem ersten eng verflochten – besteht in der Exklusivität der Geschwisterliebe, in der die beiden völlig auf sich selbst zurückgeworfen sind. Einerseits schneiden sie sich damit von der Welt ab, die sie durch ihr Experiment zu heilen, ja zu heiligen versuchen. Die gesuchte Einheit ist so bereits im Ansatz verfehlt. Immer wieder leuchtet diese Einheit,²¹ die alle Grenzen durchbricht, auf: „Mit den begrenzenden Kräften hatten sich alle Grenzen verloren, und da sie keinerlei Scheidung mehr spürten, weder in sich, noch von den Dingen, waren sie eins geworden“ (1657). Die Liebenden wissen durchaus, dass ihre Liebe kein „Egoismus zu zweien“ (765) werden darf, ja dass die tiefste Einheit in subtiler Weise gerade darin besteht nicht eins zu sein (vgl. 1660), weil damit nur wieder eine Grenze geschaffen würde. Doch diese Momente werden verdunkelt durch die Leidenschaft füreinander, die Sehnsucht nacheinander, die durch nichts Größeres als den je Anderen aufgefangen wird.²² Andererseits überfordern die Geschwister einander hoffnungslos in der Erwartung, der je Andere könne dauerhaft die Quelle jener Leidenschaft und Erfüllung sein, „in der das Gefühl der Ohnmacht in der Person und das einer von ihr ausgehenden Bewegung, welche die ganze Welt ergreift“ (1504) in eins fallen.²³ Sie kommen nicht von der kardinalen Sünde des Habens, Wollens, Besitzens und Wissens los. Die Versu-

²¹ Hier taucht auch das mythologische Bild vom zertrennten Menschen auf, von der Zerschneidung des Menschen in zwei Geschlechter, die sich nach ihrer Wiedervereinigung sehnen. Ulrich und Agathe bezeichnen sich selbst als siamesische Zwillinge, bei ihrer ersten Begegnung nach vielen Jahren treten sie – bis hin zur Kleidung – geradezu als Doppelgänger in Erscheinung. Vgl. auch Ego (siehe Anm. 15), S. 269f.

²² Man kann geradezu von einer Vergötzung sprechen. Der schmale Grat, an dem sich hier Glück und Scheitern entscheiden, tritt uns in Agathes Traum vor Augen, in dem sie ihren Bruder in der Gestalt eines brennenden Busches sieht, der stark an die Selbstoffenbarung Gottes an Mose (Ex 3,2-6) erinnert. Die entscheidende Frage an dieser Stelle ist: Bleibt es der Bruder, den Agathe hier erfährt, oder offenbart sich ihr mehr?

²³ Eugen Drewermann folgert von einem bei Jung anknüpfenden tiefenpsychologischen Ansatz her: „Die Liebe zwischen Mann und Frau ist eigentlich nur möglich, wenn ein jeder der Ehepartner sich selbst so weit in Gott geborgen weiß, daß er davon lassen kann, jenen Halt im anderen wiederzusehen, den er als Kind in Vater und Mutter besaß (oder jedenfalls zu besitzen suchte); und so wie die Geborgenheit bei den Eltern nur das erste Stadium, die erste Verheißung einer Geborgenheit bildet, die unendlich über das hinausweist, was Vater und Mutter einem Menschen sein können, so ist auch die Liebe zwischen Mann und Frau nur insoweit wirklich, als sie über sich hinaus auf den Halt und die Geborgenheit hinweist, die ein jeder in Gott besitzt.“ (Psychoanalyse und Moralthologie II. Wege und Umwege der Liebe. Mainz 1983, S. 67.)

chung, „daß man sich und das andere in eine ausschließliche Beziehung bringen will. Daß das Ich sich durchsetzen will, wie ein Kristall, der sich aus einer Flüssigkeit löst“ (1525), bricht sich Bahn. So zerfällt ihre Liebe in Tristesse, die versuchte Reise ins Paradies endet im Ekel, nachdem das Exzessive der körperlichen Leidenschaft seinen ersten Glanz verloren hat. Der Schluss der Liebenden daraus lautet: „Wir müssen uns nach einem Dritten umsehen ... Zwischen zwei einzelnen Menschen gibt es keine Liebe“ (1673). Aber dieser Dritte taucht nun nur noch in pervertierter Form auf, als Zuseher, Neider, Ankläger, nicht als Erfüllung und Quelle der Liebe, sondern als Opposition in Abhebung von der die Liebe sich nähren soll. Das Diabolische ist bereits wieder an die Stelle des schon so nahe geglaubten Göttlichen getreten.

Es bewahrheiten sich damit die Befürchtungen Ulrichs und Agathes eine verbotene Grenze überschritten zu haben, die nichts mit den Regeln bürgerlicher Moral zu tun hat. Diese Übertretung besteht im Schritt hin zu einem Begehren, das wiederum geprägt ist von Gewalt, das nicht der Liebe zwischen Schwestern entspricht, sondern jener Art von Liebe zwischen Mann und Frau, die infiziert ist mit der Wurzel-Sünde des Zu-Eigen-Machens (vgl. 1524f).

Der Punkt, an dem das Experiment der Geschwisterliebe scheitert, ist auf dessen Weg, nicht im angestrebten Ziel zu suchen. Dieser Weg könnte nur gelingen, wenn das Ziel ihn bereits tragen würde.²⁴ Aber der kommende Gott Ulrichs ist einer, der in der Ferne wartet, ohne den Weg selbst erlösen zu können. Ohne eine Verankerung in einer Größe, die zwar nicht von der Offenheit und Ungesicherheit der Existenz befreit, also nicht als Garant einer streng strukturierten Ordnung missbrauchbar ist, aber dennoch die Fülle des Seins zusagt, ohne dass diese geraubt werden müsste, kann die Pforte aus dem Haben, Wollen und Besitzen nicht gefunden werden. So bleiben die Gehenden hoffnungslos in das Geäst des Baumes der Gewalt verstrickt.

Die Zuordnung der beiden Bäume

Die alles entscheidende Frage ist offenbar tatsächlich die Zuordnung der beiden Bäume zueinander. Hier wendet sich der Blick nun von der (oberflächlich betrachtet etwas isoliert stehenden) Liebesgeschichte zwischen Ulrich und Agathe zur Problematik der rechten Gestaltung des Sozialen zurück. Kann Liebe in

²⁴ Hier kommt der von H. Bächele formulierte Grundsatz aller weltbezogenen Ethik zum Tragen, der darin besteht, dass Weg und Ziel nicht voneinander trennbar sind. Der Weg kann nur ziel führend sein, wenn in ihm das Ziel bereits anfangshaft verwirklicht ist. Vgl. Christlicher Glaube und politische Vernunft. Für eine Neukonzeption der Katholischen Soziallehre. Wien / Düsseldorf 1987, S. 50.

dieser Welt gelebt werden, können, ja dürfen große Ideen und ewige Wahrheiten wörtlich genommen werden (vgl. 229f.) in einer Welt, die so kompliziert und von so vielerlei Sachlogiken durchzogen ist? Ulrichs Antwort tendiert zur Verneinung. Der Radikalität der Entscheidung des Mannes ohne Eigenschaften scheint gerade dort die Spitze gebrochen, wo es darum geht, bereits in einer noch nicht ans Ziel gelangten, unvollendeten Welt die Logik des Zugriffs hintan zu stellen, wo es darum geht, die Liebe nicht als Veredelungstrieb auf den Baum der Gewalt aufzupfropfen, sondern tatsächlich den Sprung vom einen auf den anderen Baum zu wagen, als Sprung in eine neue Existenzweise. Warum vermag die Radikalität des musilschen Denkens nicht durch diese Barriere zu dringen? Liegt die Antwort darauf nicht gerade darin, dass ohne einen bereits in dieser gewaltdurchtränkten Welt angekommenen Gott, der Baum der Liebe ein ferner Sternennebel und der andere Zustand unerlaubte und unerlaubbare Dauerferien bleiben müssen.²⁵ Christliche Theologie spricht hier von der Gefahr und der Versuchung der Selbsterlösung. Die zentrale Frage nach dem rechten Leben (vgl. 255) kann keine Antwort finden, die sich von der subtilen Gewalt unserer Weltkonstruktion löst, solange sie in den Kategorien von Gut und Böse verharret. Die Kategorien, die hier zum Zuge kommen müssten, sind jene von Glaube und Zweifel (vgl. 762). Spricht man von einem Sprung hin zu diesen, ruft sich Kierkegaard in Erinnerung. Auch er will dem Übel der Sünde nicht die Tugend gegenübergestellt wissen, sondern den Glauben.²⁶ Das heißt, dass der Weg hin zu Gott nur mit Gott möglich ist, dass der andere Zustand nur durch den anderen Zustand erreichbar ist.

Wenn ein christliches Ethos es wagt „Widerweltlichkeit“ (1339) in der Welt zu leben, wenn es glaubt, die Brücke zur Welt und wieder zurück (1330) gefunden zu haben, so doch gerade und nur deshalb, weil es davon überzeugt ist, dass Gott nicht erst kommen wird, sondern bereits da war und als Unmittelbarkeit einer auch ekstatischen Sozietät (vgl. 1325f) bleibt. Was Musil sucht, ist ein gegenwärtiger Gott. Was ihm fehlt, ist ein Gott mit Geschichte. Die Theologie der Kirche hat zu dessen Verlust nicht selten selbst beigetragen, ganz vergessen hat sie ihn nie.

²⁵ Gerade weil Mystik die Gefahr der dauerhaften Distanzierung von der Welt, also Weltflucht in sich birgt, misstraut Ulrich ihr. (Vgl. 763. 767) Tatsächlich liegt im mystischen Erleben immer etwas Isoliertes, weil es nicht mitteilbar, nicht wirklich aussagbar ist. Vgl. Die Einleitung M. Bubers zu: Ekstatische Konfessionen (vgl. Anm. 18). Es gibt aber doch eine Form der mystischen Erfahrung, die Antrieb ist für ein neues Weltverhältnis.

²⁶ S. Kierkegaard, Die Krankheit zum Tode. (Hg. Von E. Hirsch / H. Gerdes) Gütersloh ¹1983, S. 81.

THOMAS BERNHARD UND SÖREN KIERKEGAARD

Heinrich Schmidinger (Salzburg)

Über Thomas Bernhard und Sören Kierkegaard auf dieser Tagung zum Thema „Religion / Literatur / Künste: Im Dialog – oder doch nicht?“ zu sprechen, legt sich für mich aus zwei Gründen nahe. In erster Linie ist auf die Bernhard-Forschung hinzuweisen, welche die Bedeutung, die das Denken Kierkegaards auf die Dichtung Thomas Bernhards besessen hat, weitgehend anerkennt. Zwar muss auch die Forschung letztlich bei der Feststellung bleiben, dass es sich bei Bernhard nicht anders verhält als bei Moritz Meister im Theaterstück *Über allen Gipfeln ist Ruh*, der von sich sagt: „In gewissem Sinne / habe ich eine Beziehung zu Kierkegaard [...]“,¹ denn bekanntlich lässt sich Bernhard selbst auf nichts festlegen. Das gilt insbesondere auch für die Einflüsse, die er von anderen Schriftstellern, von Philosophen, von Komponisten oder sonstigen Größen der Geistes und Kulturgeschichte empfangen hat. Über den Einfluss Kierkegaards wissen wir daher nicht viel mehr als über den Einfluss von Montaigne, von Pascal, von Schopenhauer, von Kant oder von Wittgenstein, die alle ebenfalls immer wieder genannt, zitiert, parodiert oder ganz einfach in Anspruch genommen werden. Ob es m.a.W. die „Kierkegaardbeziehung“ war, die Bernhard genauso wie Moritz Meister „zu dem Außerordentlichen gemacht [hat] / der er heute ist“,² wird unter Umständen erst gesagt werden können, wenn ein Bernhard-Archiv geschaffen sein wird, das uns auch seinen nicht veröffentlichten Nachlass zugänglich macht. Dennoch hat die Forschung jetzt schon allen Grund, so wie der Verleger gegenüber Moritz Meister auch bei Bernhard zu vermuten:

Es steckt ein Kierkegaard in Ihnen
und vielleicht wissen Sie das gar nicht
tatsächlich ein Kierkegaard.³

Dies wiederum rührt nicht allein daher, dass einzelne Schriften Kierkegaards allenthalben genannt werden – vor allem *Entweder-Oder*, *Furcht und Zittern* und *Die Krankheit zum Tode* –, oder daher, dass dem Roman *Alte Meister* ein Kierkegaard-Zitat als Motto vorangestellt wird, sondern vielmehr daher, dass Bernhard zentrale Themen Kierkegaards aufgreift – ich erwähne an dieser Stelle nur die „Todeskrankheit“ sowie die Entsprechung von Komödie und Tragödie

¹ Stücke 3, Frankfurt 1988, S. 275.

² Ebd., S. 266.

³ Ebd., S. 275, vgl. S. 282.

(*Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?*)⁴ – und sich sowohl in seinem Selbstverständnis als Schriftsteller als auch in der erzählerischen und dramaturgischen Stilisierung seiner Figuren offensichtlich an Kierkegaards Methode der „indirekten Mitteilung“ sowie an Kierkegaards Theorie vom Selbst-sein-Können orientiert. Letzteres hat die bislang ausführlichste Untersuchung zum Verhältnis Bernhard-Kierkegaard, die Monographie *Thomas Bernhards Theaterstücke* von Christian Klug⁵, eindrucksvoll nachgewiesen.

Der zweite Grund für meine Themenwahl liegt im Gesamtthema dieser Tagung „Religion / Literatur / Künste: Im Dialog – oder doch nicht?“. Ich spreche dabei zu Ihnen als theologisierender Philosoph. Dies wiederum stellt bezüglich Thomas Bernhard ein Problem dar. Einige von Ihnen könnten sich nämlich jetzt fragen: Was wird denn da herauskommen? Sind wir doch gespannt, wie er Bernhard, diesen scharfen und kompromisslosen Gegner des österreichischen Katholizismus, theologisch akzeptabel macht! Wetten, dass er sich auf die frühen Gedichte stürzt, die Bernhard bemerkenswerterweise nie abgetan, sondern sogar noch in seinen letzten Lebensjahren neu herausgegeben und dem Vernehmen nach neu bearbeitet hat! Bestenfalls wird es am Ende heißen, dass wir alles differenzierter interpretieren müssen, als es sich uns auf den ersten Blick nahe legt, verschanzt sich doch Bernhard selbst hinter der Ironie und der Übertreibung! Gerade um es dazu nicht kommen zu lassen, wähle ich Kierkegaard. Der Vergleich zwischen Bernhard und ihm bietet mir eine Möglichkeit, auf wohl indirekte, dafür aber relativ neutrale und wissenschaftlich überprüfbare Weise Bernhards Stellung gegenüber Religion, Christentum und Theologie zu thematisieren. Denn dass Kierkegaard ein durch und durch christlicher Denker war, der nichts anderes im Sinne hatte, als „ohne Vollmacht aufmerksam zu machen auf das Religiöse, das Christliche“⁶ und seine „gesamte Wirksamkeit als Schriftsteller [...] zu dem Fragmal: ein Christ werden“⁷ in Beziehung setzte, ja dass Kierkegaard einer der bislang letzten christlichen Denker von säkularer Bedeutung war, der Philosophie, Theologie, Literatur und Kunst gleichermaßen tief beeinflusst hat, konnte Bernhard nicht verborgen geblieben sein. Setzte er sich daher mit ihm auseinander, musste er sich irgendwie auch mit dem Chris-

⁴ Vgl. die gleichnamige (1967 erstmals publizierte) Erzählung in *Erzählungen*, Frankfurt 1988, S. 81-89; vgl. zudem die 1966 erschienene Erzählung *Zwei Erzieher*, ebd. S. 56-62, in der auf Kierkegaards Furcht und Zittern sowie Entweder-Oder hingewiesen wird (S. 61). Kierkegaard-Erwähnungen finden sich neben den im Haupttext zitierten Stellen u.a. auch in *Auslöschung. Ein Zerfall*, Frankfurt 1986, S. 586, sowie in den Theaterstücken *Der Theatermacher*, in: *Stücke* 4, Frankfurt 1988, S. 46, und *Ritter, Dene, Voss*, ebd. S. 156.

⁵ Stuttgart 1991.

⁶ S. Kierkegaard, *Die Schriften über sich selbst*, in: *Sören Kierkegaard / Gesammelte Werke*, 33. Abt., hg. von E. Hirsch, Düsseldorf 1964, S. 10.

⁷ Ebd., S. 21.

tentum kierkegaardscher Interpretation auseinander setzen. Dem nachzugehen ist die Absicht der folgenden Überlegungen.

Dabei ist mir bewusst, dass auch dieser Weg nicht vor Verzeichnungen bewahrt. Ein Beispiel dafür scheint mir die zweite größere Untersuchung zum Verhältnis Bernhard – Kierkegaard zu geben, die Gerhard vom Hofe und Peter Pfaff 1980 in ihrem Buch *Das Elend des Polyphem*⁸ vorgelegt haben. In dieser wird Bernhard wohl nicht christlich vereinnahmt, sie veranschlagt – meines Erachtens – den Einfluss kierkegaardscher und christlicher Denkmuster auf dessen Werk aber so ungerechtfertigt hoch, dass sich ihr Ergebnis von dem einer Vereinnahmung nur noch im Vorzeichen unterscheidet. Natürlich hat über Adam und Eva alles miteinander zu tun, auch Bernhard mit Kierkegaard und dem Christentum. (Auf diese Weise ist bekanntlich sogar Friedrich Nietzsche zu einem Nachfahren der biblischen Propheten geworden.) Es fragt sich nur, ob die Herstellungen derart großräumiger Beziehungen vor lauter Fixierung auf den weiten Horizont nicht irgendwann den Blick für das Nächstliegende verlieren und so vom Boden des Feststellbaren abheben. Aus diesem Grund ziehe ich es im Folgenden vor, die Wahrscheinlichkeit eines Einflusses von Kierkegaard auf Bernhard an nur wenigen Punkten festzumachen.

Ich beginne mit der Vermutung, dass sich unter den Philosophen, die Bernhard immer wieder nennt und allenthalben zitiert, zwei finden, die ihn vor allem deshalb interessierten, weil sie im Unterschied zum Gros aller übrigen Philosophen grundsätzlich davon ausgingen, dass ihre Reflexion nicht nur nicht vollständig, sondern überhaupt nicht möglich sei, wenn sie nicht den konkreten Menschen, der da philosophiert, das Selbstsein des Philosophen, in ihr Vorgehen einbezieht. Der eine ist Michel de Montaigne, der seine Essays bekanntlich unter die Leitidee stellt:

[...] moy je regarde dedans moy: je n'ay affaire qu'à moy, je me considere sans cesse, je me contrerolle, je nie gousté. Les autres vont toujours ailleurs [...], moy, je me roule en moy mesme.⁹

Montaigne also, über dessen Werk Bernhard in einem Interview bekennt: „Ganz meine Welt. Das könnte aus meinem Zustand sein.“¹⁰ Der andere Philosoph ist Kierkegaard mit seiner Theorie vom „doppelt-reflektierten subjektiven Denken“ bzw. von der „subjektiven Wahrheit“, die prinzipiell davon ausgeht, „daß das

⁸ Das Elend des Polyphem. Zum Thema der Subjektivität bei Thomas Bernhard, Peter Handke, Wolfgang Koeppen und Botho Strauß, Königstein / Ts 1980, S. 28-57.

⁹ Essays. Texte établi et annoté par A. Thibaudet, Paris 1061, II, 17, p. 664a.

¹⁰ A. Eichholz, Morgen Salzburg. Gespräch mit dem Dramatiker Thomas Bernhard, in: Münchner Merkur vom 24.7.1976.

Erkennen sich zu dem Erkennenden verhält, der wesentlich ein Existierender ist, und daß sich daher alles wesentliche Erkennen wesentlich zur Existenz und zum Existieren verhält.“¹¹

Montaigne und Kierkegaard unterscheiden sich voneinander noch einmal darin, dass sie bei ihrer Berücksichtigung des konkreten Ich, welches philosophiert, verschiedene Akzente setzen: Montaigne dahingehend, dass er das menschliche Selbstsein als eine weithin unbekannte Dimension der Wirklichkeit anvisiert, die zu entdecken, zu erforschen und auszumessen nicht weniger aufregend ist als die Erschließung der Welt außerhalb des Ich, Kierkegaard hingegen dahingehend, dass er sich primär auf die Struktur des Verhältnisses konzentriert, welches die Wahrheit repräsentiert, wenn das Ich des Existierenden im Bezug zwischen Erkenntnis und Wirklichkeit eine konstitutive Funktion übernimmt. Man darf auch sagen: Montaigne macht sich selbst zum Thema seines Philosophierens, weil er von dem, was sich ihm dabei in ungeahntem Maße neu erschließt, wie ein Entdecker von einem unbekanntem Erdteil fasziniert ist,¹² Kierkegaard hingegen interessiert weniger das menschliche Ich in seinen unerforschten Dimensionen als vielmehr das Bündel der Konsequenzen, die sich für das Denken und Handeln des Menschen daraus ergeben, dass das Ich in seiner Inkommensurabilität sowie in seiner Unhintergebarkeit ernst genommen wird.

Was nun Kierkegaard in der Verfolgung dieses seines Interesses herausfindet, lässt sich zu dem, was Thomas Bernhard an wenigen Stellen seines Werkes über sich selbst und sein Schreiben äußert, gut in Verbindung bringen. Für Kierkegaard nämlich ist genauso wie für Bernhard zunächst nichts anderes wirklich als das Selbstsein jedes einzelnen Menschen.

[...] die einzige Wirklichkeit um die ein Existierender nicht bloß weiß, ist seine eigene Wirklichkeit, daß er da ist; und diese Wirklichkeit ist sein absolutes Interesse. [...] Die einzige Wirklichkeit, die es für einen Existierenden gibt, ist seine eigene ethische [...],¹³

heißt es bei Kierkegaard.

¹¹ S. Kierkegaard, Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift zu den philosophischen Brosamen, in: Sören Kierkegaard, Philosophische Brosamen und Unwissenschaftliche Nachschrift, hg. Von H. Diem und W. Rest, München 1976, S. 338.

¹² Zu Montaigne siehe vor allem H. Friedrich, Montaigne, Bern-München ²1967, S. 196-242.

¹³ Unwissenschaftliche Nachschrift, wie Anm. 11, S. 478.

Die Wahrheit denke ich, kennt nur der Betroffene [...],¹⁴ – vorbereiten schließlich auf mein größtes Unternehmen, / ich bereite mich auf mich selbst vor, das alles ist nur eine Vorbereitung auf mich selbst,¹⁵

liest man bei Bernhard. Ist das Selbstsein des einzelnen Menschen jedoch die primäre Stelle, an der Wirklichkeit erlebt und erfahren wird, dann folgt daraus, dass sowohl Denken als auch Schreiben an Wirklichkeitsrelevanz nur insofern gewinnen, als sie dem Selbstsein eines Menschen nahe kommen. Dies wiederum – wie ist es konkret möglich? Und vorher noch: Welches Selbstsein kann überhaupt erreicht werden? Das eigene Selbstsein des Denkenden und Schreibenden? Das Selbstsein dessen, an den sich Philosophie bzw. Literatur wenden? Oder beides zusammen: das Selbstsein des Denkenden und Schreibenden sowohl als auch das Selbstsein ihres Adressaten und Replizierenden?

Kierkegaard war zumindest unter den Philosophen einer der ersten, die dieses Problem in seiner ganzen Tragweite erkannt haben. Er selbst berief sich wohl immer wieder auf Sokrates als großen Gewährsmann seiner Theorie, es darf aber bezweifelt werden, ob er das zu recht tat bzw. ist zu vermuten, dass er in den überlieferten Sokrates sich selbst hineinprojiziert hat. Jedenfalls sah er sein ganzes Philosophieren als ein Mitteilungsproblem an, wir können auch sagen: als ein Problem der Kommunikation zwischen ihm selbst und ‚jenem Einzelnen, den er seinen Leser nannte‘. Hierbei wiederum konzentrierte er sich nach meiner Einschätzung vor allem auf den Leser. Das heißt nicht, dass er deshalb sich selbst als Autor übersehen oder gering geschätzt hätte. Keineswegs. Wir werden sogar sehen, dass er bezüglich seiner selbst Positionsbestimmungen vorgenommen hat, in denen sich Thomas Bernhard wiederfinden konnte. Ich meine nur, dass er sich selbst als Autor vorzugsweise *im Bezug auf den Leser* verstand und definierte. Das ist, wie uns der Vergleich mit Bernhard zeigt, keineswegs selbstverständlich. Zwar finden wir auch bei ihm Äußerungen über die erwünschte oder vermutete Wirkung seiner Werke bei Leserschaft und Publikum – vor allem bezüglich seiner Theaterstücke –, in der Regel enthält er sich jedoch solcher Reflexionen. Im Sinne des bereits zitierten Satzes „Die Wahrheit, denke ich, kennt nur der Betroffene [...]“ müssen wir vielmehr davon ausgehen, dass das Selbstsein, das er in seinem Schreiben anvisierte, *vorzugsmäßig sein eigenes* war. Was wiederum nicht ausschließt, dass er im Klarmachen seiner selbst auch eine Chance der Interpretation der Möglichkeiten des Selbstseins *jedes* Menschen erblickte. Heißt es doch in *Der Keller*:

¹⁴ Der Keller, Salzburg 1976, S. 42.

¹⁵ In der Höhe. Rettungsversuch, Unsinn, Frankfurt 1990, S. 64.

Die Idee ist gewesen, der Existenz auf die Spur zu kommen, der eigenen wie den andern. Wir erkennen uns in jedem Menschen, gleich, wer er ist, und sind zu jedem dieser Menschen verurteilt, solange wir existieren. Wir sind alle diese Existenzen und Existierenden zusammen und sind auf der Suche nach uns [...]¹⁶

Ich meine dennoch, dass Kierkegaard und Bernhard hinsichtlich des konkreten Selbstseins, von dem her und auf das zu sie ihr Denken und Schreiben begreifen, unterschiedliche Akzentuierungen setzen: der eine mehr in Richtung auf den Leser, der andere mehr in Richtung auf sich selbst.

Welches Selbstsein jedoch immer in den Blick genommen wird, es ist sowohl für Kierkegaard als auch für Bernhard zumindest direkt oder unmittelbar nicht verfügbar. Der Grund dafür liegt – ganz undifferenziert formuliert – in der sprachlichen „Mitteilung“ als der unabdingbaren Bedingung der Möglichkeit *aller* Vermittlung von Selbstsein, des eigenen wie desjenigen eines anderen. Warum das? Kierkegaard und Bernhard argumentieren hier unterschiedlich, im Fazit stimmen sie jedoch völlig überein, und dieses lautet: Das Selbstsein eines Menschen ist gegenüber jeglicher sprachlichen Mitteilung inkommensurabel. Nach Kierkegaard ergibt sich dies daraus, dass alle Mitteilung dem Medium des Allgemeinen, Objektiven und Abstrakten (im weitesten Sinne) angehört. Anders könnte sie weder eine Beziehung zwischen den Einzelnen noch eine ‚Reflektierung‘ des eigenen Selbstseins herstellen. Das Allgemeine ist aber schon vom Begriff her das Gegenteil des Individuellen und Einzelnen. Eine Mitteilung des eigenen Selbstseins wäre so gesehen eine ‚*contradictio in adiecto*‘. Deshalb gilt: „[...] Existenz-Wirklichkeit läßt sich nicht mitteilen; und der subjektive Denker hat in seiner eigenen ethischen Existenz seine eigene Wirklichkeit“.¹⁷

Bernhard hingegen hebt etwas hervor, was Kierkegaard durchaus kennt und seitenlang analysiert, nämlich das durch sprachliche Mitteilung unausweichlich entstehende Missverständnis. Er erblickt in diesem Missverständnis allerdings etwas wesentlich Drastischeres als Kierkegaard, der das Missverständnis stets in Zusammenhang mit einem ästhetischen oder religiösen „Inkognito“ bringt: Er identifiziert das Missverständnis mit einer unvermeidlichen Lüge:

Wie werden, um es genau zu sagen, doch nur in Mißverständnisse hineingeboren und kommen, solange wir existieren, aus diesen Mißverständnissen nicht mehr heraus, wir können uns anstrengen wie wir wollen, es nützt nichts. Diese Beobachtung macht aber jeder [...], denn jeder sagt ununterbrochen etwas und wird mißverstanden, in diesem einzigen Punkt verstehen sich dann doch alle [...]. Ein Mißverständnis setzt uns in die

¹⁶ Wie Anm. 14, S. 167.

¹⁷ Unwissenschaftliche Nachschrift, wie Anm. 11, S. 526.

Welt der Mißverständnisse, die wir als nur aus lauter Mißverständnissen zusammengesetzt zu ertragen haben und mit einem großen Mißverständnis wieder verlassen, denn der Tod ist das größte Mißverständnis [...] ¹⁸ – Die Wahrheit, denke ich, kennt nur der Betroffene, will er sie mitteilen, wird er automatisch zum Lügner. Alles Mitgeteilte kann nur Fälschung und Verfälschung sein, also sind immer nur Fälschungen und Verfälschungen mitgeteilt worden. Der Wille zur Wahrheit ist, wie jeder andere, der rascheste Weg zur Fälschung und zur Verfälschung eines Sachverhalts. ¹⁹ – Die Wahrheit die wir kennen, ist logisch die Lüge, die, indem wir um sie nicht herumkommen, die Wahrheit ist. [...] Letzten Endes kommt es nur auf den Wahrheitsgehalt der Lüge an. [...] Wir können wohl Wahrheit verlangen, aber die Aufrichtigkeit beweist uns, daß es die Wahrheit nicht gibt. ²⁰

Was ergibt sich daraus für die Erreichung des konkreten Selbstseins des Mittelenden bzw. für die Berücksichtigung des konkreten Selbstseins seines Adressaten? Grundsätzlich zunächst dies, dass der Mitteilung in jener alltäglichen, allgemein üblichen und unmittelbaren Gestalt *entgegenzuarbeiten* ist, weil sie etwas suggeriert, was menschliche Mitteilung niemals leisten kann, nämlich einen direkten und untrüglichen Zugang zur Wirklichkeit, welche wiederum nichts anderes als das Selbstsein ist. Das jedoch bedeutet, dass der Mitteilende *sich selbst entgegenarbeiten* muss, denn zum einen ist er *von Hause aus* ein sich Mitteilender und zum anderen will er in der Mitteilung nicht zuletzt *sich selbst* mitteilen. Nur indem er sich selbst entgegenwirkt bzw. sich selbst und seiner natürlichen Tendenz, die Mitteilung als Medium der Unmittelbarkeit einzusetzen, Widerstand leistet, hält er den Weg zum Selbstsein offen.

Kierkegaard:

Das ist wiederum die dialektische Bewegung oder es ist das Dialektische: beim *Arbeiten* sich selbst *entgegenzuarbeiten* [...] *Unmittelbar* streben oder arbeiten heißt arbeiten oder streben mit Unmittelbarkeit, in unmittelbarem Zusammenhange mit einem tatsächlich gegebenen Zustand; das Dialektische ist das *Umgekehrte*: beim Arbeiten sich selbst *entgegenzuarbeiten*, eine Verdoppelung, welche der ‚Ernst‘ ist, gleich dem Druck auf den Pflug, welcher die Tiefe der Furche bestimmt, indessen das unmittelbare Streben ein glättendes Gleiten ist [...] ²¹

Bernhard:

...warum bin ich eigentlich zum Schreiben gekommen, warum schreibe ich Bücher?

¹⁸ Der Untergeher, Frankfurt 1983, S. 99f.

¹⁹ Der Keller, wie Anm. 14, S. 42f.

²⁰ Ebd., S. 44f.

²¹ Schriften über sich selbst, wie Anm. 6, S. 8 Anm.*.

Aus Opposition gegen mich selbst plötzlich, und gegen diesen Zustand – weil mir Widerstände, wie ich schon einmal gesagt habe, alles bedeuten... Ich wollte eben diesen ungeheuren Widerstand, und dadurch schreibe ich Prosa.²²

Wie vermag jedoch eine Mitteilung beides gleichzeitig in sich zu vereinigen: einerseits sich mitzuteilen und andererseits diesem Sich-Mitteilen entgegenzuwirken? Auf welche Weise wird sie, um in der Terminologie Kierkegaards zu bleiben, dialektisch? Die Antwort, die meines Erachtens Kierkegaard und Bernhard gleichermaßen geben, lautet: Indem sie *einen Spiegel aufspannt*, in welchem sich sowohl der Mitteilende als auch jene, denen diese Mitteilung gilt, wiedererkennen können.²³ Auf diese Weise wird die Mitteilung, wie Kierkegaard zu recht formuliert, „indirekt“, zugleich schafft sie aber auch die Möglichkeit, dass sowohl das Selbstsein des Mitteilenden als auch das Selbstsein seiner Adressaten vor der Entstellung durch die Sprache bewahrt bleibt, ja mehr noch: dass sich eine Chance zur Besinnung auf das eigene Selbstsein eröffnet. Damit ist aber noch etwas Wesentliches gesagt, was für die Interpretation des Mitgeteilten von entscheidender Bedeutung ist: Das Mitgeteilte kann nicht mit dem Mitteilenden identifiziert werden. Oder anders gesagt: Im Mitgeteilten drückt sich der Mitteilende nicht selbst aus. Wäre dies der Fall, müsste zuvor die Sprache die Voraussetzungen dafür geschaffen haben, dass sich das Selbstsein direkt, unmittelbar und wahr in ihr ausdrücken kann. Das ist jedoch nach Kierkegaard und Bernhard prinzipiell nicht möglich. Abgesehen davon ließe das Selbstsein des Mitteilenden für das jeweilige Selbstsein seiner Adressaten keinen Platz mehr. An die Stelle des Spiegels träte ein Bild, das wohl vermeintlich seinen Urheber wiedergäbe, gleichzeitig aber auch jeglichen Spielraum für das Sich-Wiedererkennen eines Betrachters auslösche.

Einem alten literarischen Topos entsprechend haben Kierkegaard und Bernhard das besagte Spiegel-Aufspannen als Inszenierung eines Bühnenstückes verstanden. Kierkegaard, der als Philosoph und Theologe selbst keine eigenen Theaterstücke, sondern in Ironie getauchte Abhandlungen oder von religiösem Ernst getragene „erbauliche Reden“ schrieb, realisierte diese Inszenierung mit Hilfe seiner pseudonymen Schriftstellerei, einer in der Literatur ebenfalls häufig eingesetzten Methode. Das heißt: Er entwarf in Pseudonymen – die z.B. in dem von Bernhard mehrmals genannten Werk *Entweder-Oder* von 1843 ihrerseits

²² Drei Tage (1971), in: Thomas Bernhard. Ein Lesebuch, hg. von R. Fellingner, Frankfurt 1993, S. 9-19, hier S. 15. Vgl. dazu: M. Mittermayer, Thomas Bernhard, Stuttgart-Weimar 1995, S. 2ff; zum Vergleich Bernhard-Kierkegaard in diesem Punkte siehe C. Klug, Thomas Bernhards Theaterstücke, wie Anm. 5, S. 80-94.

²³ Schon allein daraus ergibt sich, dass der ‚Spiegel‘ nicht im Sinne des klassischen Mimesis-Modells verstanden werden darf.

weitere Pseudonyme herbeirufen konnten – Möglichkeiten menschlichen Existierens, zu denen er sich als Autor nicht anders verhielt als die Leser, vor denen er die Pseudonyme auftreten ließ. Deshalb konnte sich in den Pseudonymen – wie die Tagebücher und Briefe vermuten lassen – natürlich auch Persönliches und Autobiographisches von Kierkegaard finden, schließlich galten die von ihnen repräsentierten Möglichkeiten ja auch für Kierkegaard selber, sie waren jedoch alles andere als eine Selbstdarstellung.

Das Geschriebene ist also wohl mein Eigenes, aber nur so weit ich der *produzierenden* dichterisch-wirklichen Individualität ihre Lebensanschauung durch die Hörbarkeit der Replik in den Mund gelegt habe. Denn mein Verhältnis ist ein noch äußerlicheres als das eines Dichters, der Personen dichtet und doch selbst im Vorwort der *Verfasser* ist. Ich bin nämlich unpersönlich oder persönlich in dritter Person ein Souffleur, der *dichterisch Verfasser* hervorgebracht hat, deren *Vorworte*, ja deren Namen wieder ihre Produkte sind. So ist in den pseudonymen Büchern nicht ein einziges Wort von mir selbst; nur als Dritter habe ich eine Meinung über sie, nur als Leser ein Wissen von ihrer Bedeutung, ich habe nicht das entfernteste private Verhältnis zu ihnen, wie es ja unmöglich ist ein solches zu einer doppelt-reflektierten Mitteilung zu haben.²⁴

Thomas Bernhard, der ausdrücklich betont: „In meinen Büchern ist alles *künstlich*, das heißt, alle Figuren, Ereignisse, Vorkommnisse spielen sich auf einer Bühne ab, und der *Bühnenraum* ist total finster“²⁵, setzt in seinen Romanen und Erzählungen zwar keine Pseudonyme ein, er hält es aber nicht weniger als Kierkegaard mit dem Indirekten, indem er in der Regel allemal Figuren – häufig monologisierende Figuren – auftreten lässt, die dem Leser nur durch andere Figuren vermittelt werden, welche sie registrieren, reflektieren und „analysieren“. Was erzählt werden soll, erscheint m.a.W. aus einer Distanz, welche dadurch erzeugt wird, dass mehrere Interpreten – unter ihnen vor allem auch der gelegentliche Ich-Erzähler – verschiedene „Wiedergabe-Rollen“ spielen,²⁶ die höchstens Annäherungen an das zu Erzählende gestatten, niemals aber gesicherte Authentizität. Nicht von ungefähr herrscht in zahllosen Texten Bernhards der „Konjunktiv der indirekten Rede“ vor.²⁷ In dieser Hinsicht machen nicht einmal die fünf Bände der sogenannten Autobiographie eine Ausnahme. Sie sind zwar nicht im Konjunktiv geschrieben, der in der Ich-Form gehaltenen Erzählung liegt aber doch eine Inszenierung des eigenen Lebens zugrunde, die sogar das

²⁴ Unwissenschaftliche Nachschrift, wie Anm. 11, S. 839f.

²⁵ Drei Tage, wie Anm. 22, S. 12.

²⁶ K. Rossbacher, Thomas Bernhard: Das Kalkwerk (1970), in: P.M. Lützel, Deutsche Romane des 20. Jahrhunderts, Meisenheim 1983, S. 372-387, hier S. 374.

²⁷ H. Höller, Thomas Bernhard, Reinbek bei Hamburg 1993, S. 74.

Autobiographische zu einer prinzipiellen Möglichkeit umstilisiert, in der sich Autor und Leser *gleichermaßen* finden können.²⁸ Man kann auch sagen: Die persönliche Existenz wird so sehr Literatur, dass eine genauere Unterscheidung zwischen wirklich Erlebtem und fiktiv Inszeniertem nicht mehr getroffen werden kann.

Ich darf nicht leugnen, daß ich auch immer zwei Existenzen geführt habe, eine, die der Wahrheit am nächsten kommt und die als Wirklichkeit zu bezeichnen ich tatsächlich ein Recht habe, und eine gespielte, beide zusammen haben mit der Zeit eine mich am Leben haltende Existenz ergeben, wechselweise ist einmal die eine, einmal die andere beherrschend, aber ich existiere wohl gemerkt beide immer. Bis heute. Hätte ich, was alles zusammen heute meine Existenz ist, nicht tatsächlich durchgemacht, ich hätte es wahrscheinlich für mich erfunden und wäre zu demselben Ergebnis gekommen.²⁹

In diesen Zusammenhang gehört sowohl bei Kierkegaard als auch bei Bernhard das Stilmittel der Ironie. Was nämlich bedeutet Ironie? Grundsätzlich nichts anderes als eine Relativierung dessen, was man sagt. Doch das alleine macht die Ironie nicht aus, denn Relativierung ist auch mit Zynismus, Sarkasmus oder Satire gegeben. Zur Ironie gehört wesentlich auch die *Selbstrelativierung* desjenigen, der relativiert. Ein Ironiker, der sich nicht selbst in das Ironisierte mit einbezieht – das wissen wir in der Tat seit Sokrates –, ist kein wirklicher Ironiker. So aber bildet die Ironie ein geeignetes Mittel, zugunsten einer Spiegelung der Realität sowohl das Gespiegelte als auch denjenigen, der den Spiegel hält, ja den Spiegel selbst zurückzunehmen und damit Freiraum zu schaffen sowohl für den Ironisierenden als auch für den, der mit Ironie konfrontiert wird.³⁰ Bei Thomas Bernhard kommt in seinen späteren Werken die Übertreibung hinzu, die meines Erachtens keine andere Funktion als die Ironie hat, m.a.W. nur ein anderer Weg zum selben Ziel ist.

Kierkegaard und Bernhard hätten ihr Schreiben nicht genug reflektiert, wenn sie sich schließlich nicht auch gefragt hätten, was ihr eigenes Tun, eben das Schreiben, für sie selbst, für ihre eigene Existenz, bedeutet bzw. welchen Stellenwert das Schreiben seinerseits für das Selbstsein oder Selbstwerden des Menschen hat. Wir können auch sagen: Beide mussten irgendwann nach der *existentiellen Relevanz* der Philosophie, der Literatur oder der Kunst fragen. Hiezu wiederum war ihnen von Anfang an klar, dass mit der mitteilenden oder schrei-

²⁸ Vgl. dazu Th. Parth, *Verwickelte Hierarchien. Die Wege des Erzählens in den Jugenderinnerungen Thomas Bernhards*, Tübingen-Basel 1995, bes. S. 112ff; W. Schmidt-Dengler, *Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990*, Salzburg 1995, S. 306-317.

²⁹ Der Keller, wie Anm. 14, 153f; vgl. *Korrektur*, Frankfurt 1975, S. 213f.

³⁰ Vgl. dazu H. Schmidinger, *Ironie und Christentum*, in: *Philosophisches Jahrbuch 97* (1990) 277-296; M. Walser, *Selbstbewußtsein und Ironie* (1981), Frankfurt 1996.

benden Tätigkeit der Philosophie, Literatur und Kunst eine *spezifische Form der Existenz* verbunden ist, die nicht anders als alles andere menschliche Tun auf die grundsätzliche Herausforderung der Existenz antwortet, welche darin besteht, sich selbst zu verwirklichen bzw. ein lebensgerechtes Verhältnis zu sich selbst herzustellen. Wie jedoch ist diese spezifische Existenzform näher zu bestimmen?

Bei Kierkegaard ist man geneigt, sogleich an das sogenannte „ästhetische Stadium“ zu denken, welches bei ihm bekanntlich schlecht wegkommt, weil er in ihm eine Existenzform erblickt, in welcher der Mensch letztlich nichts anderes versucht, als „verzweifelt nicht er selbst sein“³¹. Doch die Ironie als wesentlicher Ausdruck von „indirekter Mitteilung“ bzw. „doppelt-reflektiertem subjektivem Denken“ ist nicht „nur“ Ästhetik, obwohl sie sich ästhetischer Mittel bedient und sich an der durch Unmittelbarkeit und Äußerlichkeit bestimmten ästhetischen Existenzform beteiligt. Ausdrücklich definiert sie Kierkegaard als „Konfinium zwischen dem Ästhetischen und dem Ethischen“³² bzw. als „Inkognito des Ethischen“³³, wobei er das Ethische als den fundamentalen Vollzug einer Existenzform versteht, in welcher sich der Mensch ernsthaft zu sich selbst zu verhalten beginnt. Ironie als „Existenz-Bestimmung“ ist so gesehen auch „Bildung des Geistes und folgt [...] gleich nach der Unmittelbarkeit“³⁴. Sie durchbricht das Ästhetische in Richtung Ethischem und macht darauf aufmerksam, dass es auf die Entscheidung zu sich selbst im Leben jedes Einzelnen ankommt. Darüber hinaus gelangt sie aber zugleich nicht. Sie erschöpft sich vielmehr darin, „nur die Möglichkeit“³⁵ zum Selbstsein, nicht dieses selbst in Wirklichkeit sein. Aus diesem Grund wird es in ihr weder mit der Wirklichkeit noch mit dem Selbstsein des Einzelnen ernst. Und dies sagt schon alles: Ironie als Existenzform kann allenfalls etwas Transitorisches, niemals etwas Definitives sein. Wo letzteres der Fall ist, herrscht Verzweiflung.

Schon um sich selbst in einem Spiegel zu sehen, ist es notwendig, sich selbst zu kennen, dem anders geht es nicht, oder man sähe so nicht sich selbst, sondern nur einen Menschen. Aber der Spiegel der Möglichkeit ist kein gewöhnlicher Spiegel, er muß mit der äußersten Vorsicht gebraucht werden. Denn von diesem Spiegel gilt in höchstem Maße, daß er unwahr ist. Daß ein Selbst in der Möglichkeit seiner selbst so oder so

³¹ S. Kierkegaard, *Die Krankheit zum Tode*, in: Sören Kierkegaard, *Die Krankheit zum Tode und anderes*, hg. von H. Diem und W. Rest, München 1976, S. 31.

³² Unwissenschaftliche Nachschrift, wie Anm. 11, S. 694.

³³ Ebd., S. 697.

³⁴ Ebd.

³⁵ Ebd., S. 698.

aussieht, ist nur die halbe Wahrheit; denn in der Möglichkeit seiner selbst ist das Selbst noch nicht einmal halb es selbst.³⁶

Die Frage, die sich nun stellt, ist diese: Kann der Mensch dennoch, sozusagen jenseits von Ironie, indirekter Mitteilung, Literatur und Kunst, er selbst sein? Kierkegaard bejaht diese Frage, obwohl man sich fragen muss, ob er dies auch gekonnt hätte, wenn er nicht a priori von der christlichen Botschaft lutherischer Interpretation überzeugt gewesen wäre. Immerhin kennt er neben der Verzweiflung, in der ein Mensch „verzweifelt nicht er selbst sein will“ auch diejenige, in der „er verzweifelt er selbst sein will“,³⁷ d.h. er rechnet damit, dass die Verzweiflung etwas ist, was den Menschen selbst dann noch begleitet, wenn er sein Selbstsein realisiert. Man wird auch Michael Theunissen recht geben müssen, wenn er in seiner Studie *Das Selbst auf dem Grund der Verzweiflung – Kierkegaards negativistische Methode*³⁸ die These aufstellt, „daß Kierkegaard keineswegs seine Auffassung vom Selbst zur Prämisse seiner Theorie der Verzweiflung macht, sondern in gewisser Weise von der Verzweiflung ausgeht und sich von ihr sagen läßt, was das Selbst ist“.³⁹ Das jedoch bedeutet, dass der Mensch für Kierkegaard in jedem Falle „zum Tode krank“⁴⁰ ist.

In dieser letzten Bedeutung ist nun die Verzweiflung die Krankheit zum Tode, dieser qualvolle Widerspruch, diese Krankheit im Selbst, ewig zu sterben, zu sterben und doch nicht zu sterben, den Tod zu sterben.⁴¹

Von dieser „Krankheit zum Tode“, von dieser „Todeskrankheit“ an der Wurzel jedes menschlichen Lebens, war bekanntlich auch Thomas Bernhard zutiefst überzeugt.⁴² Jedenfalls gibt es wenige Begriffe, die seit dem Roman *Frost*⁴³ in seinem Werk so häufig und regelmäßig vorkommen wie jener von der Todeskrankheit. Ich wähle zwei Passagen aus dem Theaterstück *Die Jagdgesellschaft*, in welcher der Schriftsteller vor der Generalin monologisiert:

Wenn wir einen Menschen anschauen
gleich was für einen Menschen
sehen wir einen Sterbenden
ein Sterbender ist es

³⁶ Die Krankheit zum Tode, wie Anm. 31, S. 60.

³⁷ Ebd., S. 31.

³⁸ Frankfurt 1991.

³⁹ Ebd., S. 16, vgl. S. 34.

⁴⁰ Die Krankheit zum Tode, wie Anm. 31, S. 37.

⁴¹ Ebd., S. 37.

⁴² Siehe dazu C. Klug, Thomas Bernhards Theaterstücke, wie Anm. 5, S. 62-80.

⁴³ Suhrkamp-Ausgabe, Frankfurt 1994, S. 229f; vgl. Verstörung, Frankfurt 1970, S. 160ff.

Und immer sehen wir
 genau dann wenn wir aufwachen
 Wir sind zur Bewegungslosigkeit verurteilt
 [...]
 Wir erwarten etwas
 einen Menschen
 eine Todeskrankheit
 ständig gnädige Frau
 inständig
 Dadurch sind wir krank
 dadurch haben wir
 jeder von uns
 eine Todeskrankheit⁴⁴

Kierkegaard und Bernhard sehen beide keine Möglichkeit, dass der Mensch sich selbst von dieser Krankheit erlöst. Nicht einmal der Tod scheint einen Weg ins Freie zu bieten. Für Kierkegaard kann hier nur noch Gott, an dessen Existenz und an dessen Beteiligung am menschlichen Leben er nie gezweifelt hat, etwas tun. Und das ist, wie er als gläubiger Christ annimmt, in der Menschwerdung dieses Gottes geschehen. Kierkegaard hat daher Hoffnung, dass der Tod nicht das letzte Wort behält. Die Figuren der Romane und Theaterstücke Bernhards hingegen, die wie der Maler Strauch in *Frost* Gott als „eine einzige große Verlegenheit“⁴⁵, als „nur mehr gefrorene Luft“⁴⁶, betrachten und wie der Ich-Erzähler in *Verstörung* die Schöpfung „als eine ungeheure Erschöpfung“⁴⁷ erleben, kennen eine solche Möglichkeit nicht. Im Gegenteil, je mehr, je konsequenter, je kompromissloser, je rücksichtsloser sie sich darum bemühen, sich selbst zu realisieren, indem sie ein wissenschaftliches oder architektonisches Projekt verfolgen (Konrad in *Das Kalkwerk*, Roithamer in *Korrektur*) bzw. sich als Künstler verwirklichen (Reger in *Alte Meister*, Wertheimer in *Der Untergeher*, Bruscon in *Der Theatermacher*, Garibaldi in *Die Macht der Gewohnheit*), umso mehr erkennen sie, dass sie nichts anderes als „die Schule des Todes“⁴⁸ durchmachen. Sie mögen dies lange nicht wahrhaben wollen, „Zuflucht“⁴⁹ und „Ablenkung“⁵⁰ suchen, am Ende ist doch alles der Tod.

⁴⁴ Stücke 1, Frankfurt 1988, S. 216 und 218.

⁴⁵ Wie Anm. 43, S. 189.

⁴⁶ Ebd., S. 153.

⁴⁷ Wie Anm. 43, S. 48. Vgl. Frost, wie Anm. 43, S. 291: „Entschöpfungstag“.

⁴⁸ *Verstörung*, wie Anm. 43, S. 165.

⁴⁹ Die Jagdgesellschaft, wie Anm. 44, S. 247.

⁵⁰ Ja, Frankfurt 197, S. 81.

Und wohin wir kommen, ist uns, wenn wir ehrlich sind, lebenslänglich bekannt, in den Tod, nur hüten wir uns die meiste Zeit davor, das zuzugeben. Und weil wir diese Gewißheit, nichts anderes zu tun, als daß wir nur in den Tod gehen, und weil wir wissen, was das bedeutet, versuchen wir uns alle möglichen Hilfsmittel der Ablenkung von dieser Erkenntnis gefügig zu machen und so sehen wir, wenn wir genau hinschauen, auf dieser Welt keine anderen als fortwährend und lebenslänglich mit dieser Ablenkung Beschäftigte. Dieser Vorgang, welcher in allen der Hauptvorgang ist, schwächt und beschleunigt naturgemäß die ganze Entwicklung in den Tod. [...] Alles an allen Menschen ist nichts als Ablenkung vom Tode.⁵¹

Eine deutlichere Abgrenzung gegenüber Kierkegaard und dem von diesem vertretenen Christentum kann an und für sich nicht mehr gezogen werden. Wesentlicheres zum Verhältnis Bernhard-Kierkegaard wird auch kaum noch zu sagen sein. Trotzdem empfiehlt es sich, vor dem Hintergrund des soeben Gesagten abschließend folgende drei Präzisierungen vorzunehmen bzw. Folgerungen zu ziehen:

Erstens: Aufgrund ihrer unterschiedlichen Einschätzung der menschlichen Möglichkeiten hinsichtlich der Todeskrankheit müssen Kierkegaard und Bernhard letztlich auch ihr Mitteilen und Schreiben verschieden bewerten. Das läßt sich nirgends so deutlich wie an der *Ironie* festmachen. Kierkegaard, haben wir gesehen, stuft sie gegenüber der faktisch vollzogenen ethischen Entscheidung, die letztlich zum Sprung in den Glauben wird, herunter, gesteht ihr aber eine maieutische Funktion zu und kann sich am Ende sogar so etwas wie eine christliche Sokratik, eine vor dem Glauben ernst gewordene Ironie in Gestalt des Humors vorstellen. Darin scheint mir auch sein Urteil über Literatur und Kunst im Allgemeinen sowie über seine eigene schriftstellerische Tätigkeit im Speziellen zu liegen. Fällt nun der christliche Maßstab weg, wie im Werk Bernhards der Fall – von den frühen Gedichten und Erzählungen sehen wir hier ab –, bedarf die Ironie und bedürfen mit ihr Literatur und Kunst einer anderen Bewertung. Meiner Interpretation nach gewinnt Bernhard diese dadurch, dass er das, was zunächst als Mangel gesehen werden könnte, dass nämlich durch das Schreiben nur Möglichkeiten und folglich keine Wirklichkeiten des menschlichen Selbstseins entstehen, zum existentiellen Vorteil ummünzt. Dieser wiederum – worin besteht er? Nach meinem Verständnis von Bernhards Werk in der Entlastung von der Fürchterlichkeit des Lebens, wir können auch sagen: von der Todeskrankheit. Bernhard erwähnt dies ausdrücklich im Zusammenhang mit der Ironie, mit der Übertreibung und mit der Verleumdung:

⁵¹ Ebd., S. 80f.

Das Ironische, das die Unerträglichkeit abschwächt...⁵². – Wie gut, daß wir immer eine ironische Betrachtungsweise gehabt haben, so ernst uns immer alles gewesen ist. Wir, das bin ich.⁵³ – Damals habe ich zu Gambetti gesagt, daß die Kunst der Übertreibung eine Kunst der Überbrückung sei, der Existenzüberbrückung in meinem Sinn, habe ich zu Gambetti gesagt. Durch Übertreibung, schließlich durch Übertreibungskunst, die Existenz auszuhalten, habe ich zu Gambetti gesagt, sie zu ermöglichen. [...] Das Geheimnis des großen Kunstwerks ist die Übertreibung, habe ich zu Gambetti gesagt das Geheimnis des großen Philosophierens ist es auch, die Übertreibungskunst ist überhaupt das Geistesgeheimnis, habe ich zu Gambetti gesagt [...]⁵⁴ – Oder wir entkommen ihnen [den sogenannten befreundeten Menschen] und machen sie herunter, verleumden sie, verbreiten Lügen über sie, dachte ich, um uns zu retten, verleumden sie, wo wir nur können, um uns aus ihnen zu erretten, laufen ihnen und unser Leben davon und bezichtigen sie überall, sie hätten uns auf dem Gewissen.⁵⁵

Literatur und Kunst werden dadurch weder zu einem Opiat noch zu einem Glaubensersatz. Nein, sie ermöglichen allerdings, was angesichts der Wirklichkeit an Äußerstem denkbar ist, nämlich ihr entschlossen und – wie Kierkegaard sagen würde – „aufmerksam“ ins Auge zu schauen. Indem sie so *vom Tod Zeugnis geben*, werden sie auch zum Widerstand *gegen ihn*, freilich nur so lange, als die Zeit dazu zur Verfügung steht.

Zweitens: Im Theaterstück *Die Jagdgesellschaft* spielt ein weiterer Begriff eine Rolle, der im Werk Kierkegaards von zentraler Wichtigkeit ist. Ich meine den Begriff der „Interesselosigkeit.“⁵⁶ Kierkegaard übernimmt diesen Begriff seinerseits aus der idealistischen und romantischen Ästhetik seiner Zeit, in welcher Kants Theorie vom „interesselosen Wohlgefallen“ am Schönen breit diskutiert wurde. Er überträgt ihn jedoch in einen existentiellen Kontext und macht dadurch aus dem Positiven, das er innerhalb der Ästhetik anzeigte, etwas Negatives. Existentiell gesehen kann sich nämlich die Interesselosigkeit nur auf das Selbstsein des Menschen beziehen, welches sich umgekehrt gerade darin äußert, dass der Mensch von Hause aus ein ursprüngliches und unableitbares Interesse an sich selbst mitbringt. Interesselosigkeit als ein Charakteristikum der ästhetischen Existenzform ist daher nichts anderes als das Bemühen, verzweifelt nicht man selbst zu sein. Im Bezug auf den Schriftsteller in der *Jagdgesellschaft* muss nun beachtet werden, dass Kierkegaard eine Alternative zu dieser Verzweiflung

⁵² Verstörung, wie Anm. 43, S. 122.

⁵³ Der Keller, wie Anm. 14, S. 158.

⁵⁴ Auslöschung, wie Anm. 4, S. 611f.

⁵⁵ Holzfällen. Eine Erregung, Frankfurt 1984, S. 162.

⁵⁶ Siehe dazu und zum Folgenden H. Schmidinger, *Der Begriff des Interesses und die Philosophie Sören Kierkegaards*, Freiburg-München 1983.

sieht, solange der Mensch sein apriorisches Interesse an sich selbst wach hält, denn eben dieses Interesse ist es, das ihn bis zum Sprung in den Glauben führt, in die einzige Möglichkeit, der Todeskrankheit zu entkommen. Der Schriftsteller bei Thomas Bernhard zieht diese Alternative nicht mehr ins Kalkül. Er ist vielmehr der Ansicht, dass mit der Todeskrankheit, in die jeder von uns hineingeboten worden ist, auch eine fundamentale Interesselosigkeit an allem und jedem eintritt, dass m.a.W. auch das Interesse an uns selbst erlischt.

Wir wachen auf und sehen
kein Interesse
wir machen diese Feststellung
interesselos
Weil wir kein Interesse haben
sagen wir
[...]
Wir wachen grundsätzlich in Interesselosigkeit hinein auf
gleich ob wir unter Menschen sind
oder nicht
[...]
dadurch sehen wir ganz deutlich gnädige Frau
die Natur
die ganze Natur der Interesselosigkeit gnädige Frau
und Krankheit
genau genommen als Todeskrankheit
Wir wachen tagtäglich in unsere Todeskrankheit hinein auf
wir schlafen ein und wachen
in der immer gleichen Todeskrankheit der Natur auf
und sind immer in Interesselosigkeit gnädige Frau
alles andere ist Lüge⁵⁷

Man geht, glaube ich, nicht fehl, wenn man vermutet, dass Bernhard hier Kierkegaards Theorie von dem existentiellen Interesse bzw. von der existentiellen Interesselosigkeit mit Schopenhauers These von der Langeweile als Grundstimmung des menschlichen Lebens verbunden hat.⁵⁸

Drittens: Die beschriebene Differenz zwischen Kierkegaard und Bernhard manifestiert sich schließlich auch in der von beiden reflektierten Entsprechung

⁵⁷ Die Jagdgesellschaft, wie Anm. 44, S. 241f.

⁵⁸ Zum Verhältnis Bernhard-Schopenhauer siehe G. Jurdzinski, Leiden an der ‚Natur‘. Thomas Bernhards metaphysische Weltdeutung im Spiegel der Philosophie Schopenhauers, Frankfurt 1984.

von Komödie und Tragödie. Bernhard beansprucht sie ab dem Roman *Frost*, in dem erstmals von der „Komödientragödie“⁵⁹ der Schöpfung die Rede ist, praktisch in jedem seiner Werke.⁶⁰ Hinter der Identifizierung von Komödie und Tragödie bzw. von „dem Komischen und Pathetischen“, wie Kierkegaard häufig sagt, steckt formal die Auffassung, dass die menschliche Wirklichkeit von einem unendlichen Missverhältnis, mehr noch: von einem grundsätzlichen Widerspruch beherrscht ist. Im christlichen und idealistischen Vokabular Kierkegaards sind die Größen, die das Missverhältnis erzeugen, „Unendliches und Endliches, Ewiges und Werdendes“⁶¹ bzw. „Idee“ und konkrete Existenz des Menschen.

Das Tragische und das Komische sind dasselbe, insofern als beide den Widerspruch bezeichnen, aber *das Tragische ist der leidende Widerspruch, das Komische der schmerzlose Widerspruch*: [...] Der Unterschied zwischen dem Tragischen und dem Komischen liegt im Verhältnis des Widerspruchs zur Idee. Die komische Auffassung bringt den Widerspruch hervor oder läßt ihn dadurch offenbar werden, daß sie den Ausweg in mente hat, daher ist der Widerspruch schmerzlos. Die tragische Auffassung sieht den Widerspruch und verzweifelt am Ausweg.⁶²

Bei Bernhard könnte man dasselbe Missverhältnis zwischen diese beiden Aussagen stellen: „Das Fürchterliche ist ja auch immer lächerlich [...]“⁶³ und: „[...] es ist alles lächerlich, wenn man an den *Tod* denkt“⁶⁴. Das klingt deutlich anders, ist es auch, wenn man zusätzlich sieht, dass keine der Figuren in Bernhards Werk imstande ist, diese Dialektik von Komik und Tragik zu durchbrechen. In der 1970 anlässlich der Büchner-Preisverleihung gehaltenen Rede, die den bezeichnenden Titel *Nie und mit nichts fertig werden* trägt, heißt es vielmehr:

Wir sagen, wir geben eine Theatervorstellung, prolongiert ohne Zweifel in die Unendlichkeit ... aber das Theater, in welchem wir auf alles gefaßt und in nichts kompetent sind, ist, seit wir denken können, immer ein solches der sich vergrößernden Geschwindigkeit und der verpaßten Stichwörter ... es ist absolut ein Theater der Körper in zweiter Linie der Geistesangst und also der Todesangst ... wir wissen nicht, handelt es sich um die Tragödie um der Komödie, oder um die Komödie um der Tragödie willen [...]

⁵⁹ Wie Anm. 43, S. 189f.

⁶⁰ Zum Ganzen vgl. C. Klug, Thomas Bernhards Theaterstücke, wie Anm. 5, 96-106; siehe außerdem W. Weiss, Franz Kafka – Thomas Bernhard. Ein Teil-Vergleich (1981), in: W. Weiss, Annäherungen an die (Literatur)Wissenschaft. II. Österreichische Literatur, Stuttgart 1995, S. 252-266, hier S. 259ff.

⁶¹ Unwissenschaftliche Nachschrift, wie Anm. 11, S. 219.

⁶² Ebd., S. 710ff.

⁶³ Alte Meister. Komödie, Frankfurt 1985, S. 267.

⁶⁴ Der Wahrheit und dem Tod auf der Spur. Zwei Reden, in: Neues Forum (1968), Heft 173, S. 347-349, hier S. 349.

Wir sind (und das ist Geschichte und das ist der Geisteszustand der Geschichte): die Angst, die Körper- und die Geistesangst und die Todesangst als das Schöpferische...⁶⁵

Wie anders hört sich das noch einmal bei Kierkegaard an, der erstens im Glauben eine Möglichkeit sieht, den Identitätsknoten von Komik und Tragik zu durchschlagen, der zweitens in diesem Zusammenhang vom Humor als jener existentiellen Mitteilungshaltung spricht, in der Scherz und Ernst gemeinsamen Ausdruck finden, in der aber auch das „Konfinium zur Religiosität“⁶⁶ erreicht und nicht zuletzt eine quasireligiöse Haltung eingenommen wird, besitzt doch zumindest „die Religiosität der verborgenen Innerlichkeit“ im Humor ihr „Inkognito“,⁶⁷ und der drittens die Grundlage für den Humor in etwas findet, was – wenigstens im kierkegaardschen Kontext – nur vor einem religiösen Hintergrund verständlich ist, nämlich in der „totalen Schuld“ als „der stärksten Selbstbehauptung der Existenz“ gegenüber der „ewigen Seligkeit“ bzw. in der Schuld als „Totalitätsbestimmung“ der Menschheit⁶⁸. Berücksichtigt man dies, kann man meines Erachtens, Bernhard und Kierkegaard nicht im selben Sinne „Humoristen“ nennen, wie Christian Klug dies in seinem bereits erwähnten Buch⁶⁹ trotz aller Einschränkungen getan hat. Es stimmt natürlich, dass sowohl der humoristische Philosoph als auch der Schriftsteller sowohl zur Komödie als auch zur Tragödie fähig sein müssen und dass sich Kierkegaard und Bernhard darin treffen. Wie hätten sie sonst der Wirklichkeit sowohl in ihrer Lächerlichkeit als auch in ihrer Ernsthaftigkeit gerecht werden können? Deshalb bleibt aber doch ein unüberbrückbarer Unterschied bestehen zwischen einem Humoristen, der die Überwindung des Missverhältnisses, welches die Wirklichkeit ist, wenigstens von Ferne sieht und als Möglichkeit einräumt, und einem Schriftsteller, der nicht bloß die Dialektik von Komik und Tragik als unauflöslich betrachtet, sondern auch das dieser Dialektik zugrunde liegende Missverhältnis der Wirklichkeit für absolut hält. Unter dem kierkegaardschen Begriff des Humors, der sich überdies einer religiösen Tradition verdankt, die auf Erasmus von Rotterdam zurückgeht und die Kierkegaard wahrscheinlich durch Johann Georg Hamann vermittelt worden ist, würde ich das Schreiben Bernhards nicht subsumieren.

⁶⁵ Nie und mit nichts fertig werden (¹1970), in: Thomas Bernhard. Ein Lesebuch, wie Anm. 22, S. 31.

⁶⁶ Unwissenschaftliche Nachschrift, wie Anm. 11, S. 753.

⁶⁷ Ebd., S. 719.

⁶⁸ Ebd., S. 724ff.

⁶⁹ Wie Anm. 5, S. 106-111.

CLAUDEL UND PÉGUY EIN THEOLOGE UND ZWEI ENGAGIERTE LITERATEN

Karl Heinz Neufeld (Innsbruck)

In seinem seit kurzem auch auf Deutsch zugänglichen Werk *Meine Schriften im Rückblick* (Einsiedeln 1996) kommt der bekannte französische Theologe Henri de Lubac auch auf eine seiner Veröffentlichungen zu *Claudiel et Péguy* (1974) zu sprechen. Er bemerkt dazu, man habe „einen hinlänglich neutralen Mann [gesucht], der Freunde in beiden Lagern hatte, bei den Péguyisten wie bei den Claudelianern, die sich nicht immer aufs beste verstehen, um den spärlichen, direkten oder indirekten Briefwechsel von 1910 bis 1914 zwischen den beiden großen Männern herauszugeben und zu kommentieren“ (S. 435). Das Vertrauen der Familie Claudels habe ihn bewogen, die Aufgabe zu übernehmen. Krankheit sei hindernder Grund gewesen, sie allein zu Ende zu führen; so kam das Buch in Zusammenarbeit mit Jean Bastaire heraus. Für ihn selbst bedeute es, „noch in vorgerücktem Alter zwei Genies begrüßen [zu können], die ich (fast heimlich, denn keiner von beiden besaß damals in meiner Umgebung anerkannten Rang) schon vor ... 1913 in einem Heft, das mich lange begleiten sollte, vereinigt hatte. Indem ich den einen mit dem anderen verglich, sie in ihren Gegensätzlichkeiten liebte, habe ich gewissermaßen nie aufgehört, ihre Substanz in mich aufzunehmen. Die Lektüre Claudels erhob und ermüdete mich; die von Péguy, selbst in seinen verworrensten Polemiken, entspannte mich stets“ (S. 436).

H. de Lubac verweist auf die Reichtümer und die „mitunter unerwarteten Perspektiven“, die „das Werk Claudels für die Betrachtung der Lehre darbietet, ohne jede Beziehung zu den Klischees barocken Denkens oder des ‚Triumphalismus‘, beides leicht auszuschließende Einwände. Was Péguy betrifft, für den sich zur Zeit die gelehrten Annäherungsversuche mehren, bewundere ich immer mehr den Scharfsinn seiner prophetischen Vision. Ich bin ebenso überzeugt, daß man schließlich sowohl die wesentliche Richtigkeit seines sozialen Entwurfs wie auch die wunderbare Tiefe seines Katholizismus verstehen wird, ohne das eine dem andern zu opfern. P. Daniélou, mit dem ich mich mehr als einmal darüber unterhielt, hatte die richtige Intuition. – Claudel und Péguy, zwei Dichter-Theologen von außergewöhnlichem Format, werden keineswegs von der Kirche vereinnahmt oder ausgebeutet, wie manche behauptet haben, sie werden im Gegenteil in ihr allzu sehr vernachlässigt: der eine wie der andere sind noch zwei unzulänglich erforschte Welten. In der gegenwärtigen Stunde, in der sich in vielen christlichen Köpfen gleichsam epidemisch eine verkrampfte Ablehnung der jüngsten Vergangenheit ausbreitet, ist ihr Werk in den Schatten geraten. Doch die Generation von morgen, wenn sie sich in ihre Schule begeben

wollte, könnte ihre Nachkommen in Staunen versetzen mit der ihnen von dem einen wie dem anderen vermittelten Kühnheit und lebendigen Kraft der Erneuerung“ (S. 436-437).

Soweit der Theologe, der als „Doctor honoris causa“ der Theologischen Fakultät der Universität Innsbruck (vgl. ZkTh 92, 1970, S. 499) im Rahmen dieses Symposions ein Beispiel für die vielfachen Möglichkeiten und Unmöglichkeiten des angefragten Dialogs anbietet. Sicher, die Stellung eines neutral-engagierten Schiedsrichters fällt einem Theologen, dem Glaubenswissenschaftler in unseren Tagen, eher ausnahmsweise zu. Aber die angedeuteten Beziehungen erklären nicht nur diese Ausnahme, sie lassen eine ganze Reihe weiterer möglicher Begegnungen – bestätigend oder in Frage stellend – ahnen. Es sind ja nicht nur verschiedene Personen und Temperamente im Spiel, wenn auch alle durch ihr Christsein geeint, sondern ebenso unterschiedliche Sichten der Welt, der Aufgaben, der Möglichkeiten und Verantwortungen. Glaube christlich gewichtet erschöpft sich nicht einfach und nur in Religion, Glaubenswissenschaft nicht in Religionswissenschaft. Und Literatur unterscheidet sich von Literaturwissenschaft, ähnlich wie sich die Künste von den Kunstwissenschaften abheben. Im Gespräch sind diese Ebenen durchaus nicht immer sauber zu scheiden; wir haben es mit Engagierten zu tun. Dennoch bedeutet das alles andere als heillose Konfusion, an der es ja auch oft nicht fehlt und an der mancher Dialogversuch scheitert. Vielleicht wären an dieser Stelle einige Hinweise nötig auf das Verhältnis von Engagement und Überzeugung einerseits sowie Wissenschaft andererseits, weil dazu immer noch Vorstellungen umgehen, die von vornherein und nur ausschließende Alternative zulassen wollen. Doch mag diese Frage hinter dem Beispiel selbst zurückgestellt sein, weil dieses – so scheint es – seine eigene Kraft besitzt, Annahmen fragwürdig werden zu lassen, für die es in der Realität keinen Haftpunkt gibt.

Glaube und Literatur nach H. de Lubac

Theologie kommt auf verschiedenste Weise mit Literatur, Kunst und Musik in Berührung; freiwillig und unfreiwillig zunächst. Sie kann sich veranlasst erfahren, Stellung zu beziehen, Kritik anzumelden, einzugreifen; sie kann sich auch als Opfer finden, ungefragt und nicht selten so, dass es ihr die Sprache und die Ausdruckskraft verschlägt. Das mag die Klagen und Fragen erklären, die sich in der Formel anmelden: Im Dialog – oder doch nicht? Es ließe sich mit Humor reagieren oder selbst mit der Gegenfrage, wieso hier ein Problem liege? Sind nicht die Lebensbereiche Religion und Glaube, Literatur und Künste heute soweit auseinandergertückt, dass schon die Erwartung eines Austausches – wie

auch immer er aussehen mag – weit hergeholt und etwas gewaltsam erscheint?

Gewiss, Theologie lässt sich heutzutage durchaus als Kommunikationswissenschaft auffassen und darstellen, als etwas also, das selbst Teil des allgemeinen Kulturbetriebes wäre. Damit hätte der Dialog als entscheidendes Werkzeug zu gelten und mehr als das. Vor allem hätte sich der Theologe dem zu öffnen, was ebenfalls der Kommunikation dienen will und dienen kann – nicht unbedingt muss, also jenen vor- oder in gewissem Sinn außerwissenschaftlichen Lebensbereichen, wo sich spontan Erfassen und Darstellen von Leben vollzieht oder doch von etwas, das gern dafür genommen werden möchte. Es sind die Felder, die früher mit dem Adjektiv „schön“ gekennzeichnet wurden, die „schönen Künste“, die „schöne Literatur“. Es wäre nicht ohne Interesse, dem einmal nachzugehen, warum dieser Sprachgebrauch abgekommen ist. Die „belles lettres“ und die „beaux arts“ verweigern sich wissenschaftlicher Betrachtung eher spröde. Theologen fühlten sich auch dadurch gedrängt, eigene Reflexion noch nachdrücklicher als wissenschaftliche herauszustreichen, obwohl sie nie vergaßen, dass ihre Wissenschaft vor allem „scientia practica“ und „sapientia“ also „reflexio fidei“ eher als bloße „ratio“ sein muss und soll.

Schwierigkeiten und Chancen eines Austausches selbst seitens einer wissenschaftlich konzipierten Theologie scheinen vor allem von jenen unterschiedlichen Ebenen abzuhängen, die erfahrungsgemäß nicht einfach in Kontakt zu bringen sind. Christlicher Glaube fragt unvermeidlich nach Lebensrelevanz und hat so Literatur und Künste unseres Jahrhunderts intensiv und manchmal gegensätzlich angeregt und befruchtet. In Frankreich kam es in der ersten Hälfte zum sogenannten „renouveau catholique“. Namen wie Bernanos, Mauriac, Marcel haben auch bei uns Klang. An Künstler wie Rouault und andere ließe sich erinnern, die ebenso wie die Kollegen aus der Literatur sehr direkt und unmittelbar Religiöses zum Thema ihres Schaffens machten und zwar gerade im Anspruch des Verbindlichen gegenüber einem „l'art pour l'art“, das mehr und mehr der Beliebigkeit, Willkür und Phantasie, dem Zufall, Traum und Einfall zu verfallen schien. Was jedoch ist religiöse Kunst, christliche Literatur, fromme Musik? Sind es nicht ebenso Zwitter wie ästhetische Theologien, literarische Gottesaphorismen und manch andere höchst doppeldeutige Versuche?

Lassen wir Religion als Opfer von Literatur und Kunst beiseite, obschon ihr diese Rolle häufig zugeschoben wird. Greifen wir stattdessen zurück auf den erwähnten, jedoch merkwürdigen Fall des Dialogs, den H. de Lubac, der als fast 90-Jähriger noch Kardinal wurde, wenig verwundert aufnahm, um in einem Streit auszuloten und auszuprobieren, wie weit die Anhänger Paul Claudels mit denen von Charles Péguy als Christen zusammengehen könnten. Die Kontroverse schien ja unlösbar. Dieser theologische Vermittlungsversuch zum Wiedereinander zweier literarisch-christlicher Positionen berührte das öffentliche Zeugnis

christlichen Glaubens im 20. Jahrhundert. Claudel und Péguy repräsentierten nicht nur zwei Stile; für beide ist der Glaube entscheidende Referenz ihrer literarischen Äußerungen. Für sein Schaffen sieht Claudel den Auftrag in einer Vermittlung und Gestaltung, die in sich steht und den Leser für sich in ihren Bann zieht. Péguy hingegen hat die Not der Menschen seiner Tage vor Augen, ihn gehen die erlebten Widersprüche so an, dass er ständig Klage und Trost einsetzt, um dem Leidenden Stimme und Ausdruck zu geben. Er beruft sich ebenso auf das Evangelium wie Claudel, es dennoch ganz anders verstehend und deutend. Sein Umgang mit Botschaft und Glaube wird auf der anderen Seite nicht verstanden. Im Untergrund dieser Spannung wirken sich verschiedene, unvereinbare Sichtweisen des Christlichen aus und eben nicht allein literarische Optionen, so dass es angezeigt scheinen konnte, den Theologen um seinen Vermittlungsversuch anzugehen. Indes ist es wohl doch nicht lediglich religiöser und theologischer Streit, sondern ebenfalls und zugleich ein Gegensatz literarisch-gestalterischer Art, der unablässig auf seine Weise übersetzt, was auch rein theologisch nur unzureichend erfasst, ja erfassbar wäre. Man wollte nicht Literat um der Literatur willen sein, sondern gläubender Christ; man wollte indes durchaus auf der Höhe des sprachlichen und künstlerischen Ausdrucks zu Gehör, zu Bedenken und zu Verstehen geben, was zu sagen war. Claudel bekam im diplomatischen Dienst zu spüren, wie er einem Frankreich diente, das auf seine brüske Art vollzogen hatte, was „séparation“ zwischen Staat und Kirche hieß. Die gängigen literarischen Werte dieser Jahre und die Beziehungen, die ihren Erfolg beim breiten Publikum sicherten, waren weder seine noch Péguy's Sache. In diesem Punkt stehen sie beide am Rande des Literaturmarktes der Stunde, ja, aus christlicher Überzeugung in einem klaren Gegensatz.

Gleichwohl: 1910 hielt Claudel – der Péguy nur unzulänglich zur Kenntnis genommen hatte und eher ein Echo der Kritiken an ihm wiedergab – diesen für einen Anarchisten, einen Intellektuellen (nicht im positiven Sinn, den die französische Sprache diesem Wort auch geben kann), einen Anhänger Tolstois und Schlimmeres. Das waren Züge, die sich für Claudel ganz und gar nicht mit dem vertrugen, was für ihn Christsein hieß. Zu sehen ist freilich, wie wenig sich diese Klassifizierungen vom Evangelium und wie sehr sie sich von ganz anderswoher verstehen: aus dem politischen Kontext und den gängigen Bildungsanschauungen oder einem Aussteigermilieu, wie es – nach den Worten de Lubacs – durch die „Invasion der Russen in die französische Literatur“ um 1900 vor allem dank Tolstois wirksam geworden war. Und Claudels Vorliebe ging eben zu Dostojewski. Die Wirklichkeit des Katholizismus bei Péguy war ihm aus diesem Grunde damals mehr als fraglich. Dieses Urteil wog umso schwerer, als er sich über die literarische Bedeutung der Werke Péguy's nicht täuschte. So blieb er ihm gegenüber von einem „sentiment contradictoire“ (S. 82) hin- und

hergerissen, eine Unsicherheit, die er 1913 in einem Brief zu einem anderen Autor und einem anderen Werk mit der Frage dokumentierte: „Avec les artistes, avec les poètes, sait-on jamais?“

Für Péguy sind es Gestalten wie Johanna von Orleans und Pascal, die zusammen Ausdruck des Weges von einer ursprünglichen Angst zur Erfüllung werden, Beispiele eines Menschseins in unserer konkret-alltäglichen Welt, in denen sich das „Mystère de la charité“ verdichtet. Eine Gestalt des Christlichen findet ihr Ende, eine neue erscheint. In diesem Sinn wählt Péguy seine Figuren des Übergangs wie dann die Unschuldigen Kinder oder paradoxe Themen wie das der Fleischwerdung, der Inkarnation, des Erscheinens von Heil im Unheil. Johanna von Orléans als Symbol von Erfahrung verbindet unlösbar Christsein und Menschsein und Opfersein. Claudel hatte darüber den Eindruck gewonnen, sich eher einer protestantischen als einer katholischen Einstellung gegenüber zu finden. Und er bemerkt: Er habe erwartet, mit dem inneren Drama der Jungfrau von Orléans konfrontiert zu werden, während Péguy von ihr Antwort auf Fragen wolle, die ihn selbst quälten (cf. S. 110).

Letztlich wollte der französische Konsul in Prag um den Katholizismus Peguys wissen, als er nach dessen Werken fragen lässt; die Vermittlung besorgt – Ironie der Geschichte – André Gide. Im August 1910 widmete Péguy ein Exemplar von „Notre Jeunesse“: „monsieur Paul Claudel ... une chronique des durs temps présents – je suis votre dévoué Charles Péguy“ (S. 130). Mit einem langen Brief antwortete Claudel einige Tage später darauf. Er schreibt: Mit Erstaunen habe er einen so tiefes und feines christliches Herz bei jemandem entdeckt, den er für einen Anhänger des Dreyfusismus gehalten habe. Er spricht von Bewunderung, obgleich Menschen und Thesen, wie von Péguy vertreten, ihm wenig sympathisch seien. Mit Bedauern sieht er einen kraftvollen Geist wie den Péguys sich dem Widerspruch zuwenden (vgl. S. 131-134). Und nachdem dies mit erregtem Nachdruck näher begründet ist, beteuert Claudel, eine hohe Meinung von Péguy zu haben, aber gern genauer wissen zu wollen, wie dieser sich selbst im Augenblicke sehe. „ar si vous êtes chrétien, vous êtes ami de l'ordre; si vous aimez l'ordre, vous reconnaissez l'autorité“ (S. 133). Die Stichworte „Ordnung“ und „Autorität“ sammeln wie ein Brennspeigel, was zwischen den beiden und ihren Werken steht. Péguy hüllt sich dazu in Schweigen. Erst im Oktober 1911 widmet er Claudel erneut ein Exemplar von *Un nouveau théologien* (vgl. S. 143), das kurz darauf die volle Zustimmung Claudels findet und Péguy veranlasst, ihm auch sein Buch *Le Porche du mystère de la deuxième vertu* (S. 146) zu dedizieren.

Gegen Ende des Jahres regt er eine persönliche Aussprache an. Doch darauf scheint Claudel nicht reagiert zu haben; kurz danach markiert er sogar ziemlich offen seine Distanz zu Péguy in einem Brief an Gide. Diese Spannungen ver-

schärfen sich noch. Ungeachtet dessen widmet Péguy ihm 1912 ein weiteres Werk und erhält diesmal einen sympathischen Dank. Aber alles in allem: „le catholicisme de Claudel manque de charité. Claudel est un grand artiste, mais il n'est pas intelligent“ (S. 161), äußert Péguy. H. de Lubac erklärt das, Péguy sei nach dem Erscheinen von Claudels *Annonce faite à Marie* (1911/12) schockiert gewesen von der Art und Weise, wie gegensätzlich, aufwendig und romantisch Claudel das Thema behandelt habe; also doch ein Unterschied in der Gestaltung, weniger im Inhalt?

Hier ist nicht der Ort, dieses gewiss nicht einfache Verhältnis weiter auszumalen und zu belegen. Claudel jedenfalls suchte Péguy zu unterstützen, als es um die deutsche Fassung seines Werkes ging, durch Empfehlungen in der einen und in der anderen Richtung. Sie betrafen auf deutscher Seite niemand Geringeren als Jacob Hegner in Hellerau, der indes doch nicht zum Verleger Péguy's wurde. Der Erste Weltkrieg ließ nicht mehr lange auf sich warten. Am 5. September 1914 fiel Péguy in der Marneschlacht; eine persönliche Beziehung zu Claudel war nicht zustande gekommen.

H. de Lubac spricht davon, dies sei vor allem durch das Schicksal und die je eigene Geschichte des einen wie des anderen zu erklären. Claudel sei der große Reisende, der ständig im Exil Lebende gewesen, der ganz spontan in universalen Perspektiven und damit das Nationale relativierend gedacht habe; Péguy hingegen habe Frankreich nie verlassen und sei selbst dort wenig herumgekommen. Zwar habe er durchaus weite geistige Dimensionen entfaltet, doch sein Haftpunkt habe sich nie geändert, so dass er fest und verwurzelt, was nicht borniert heiße, mehr vom Einzelnen auf das Ganze als von Rom auf die Pfarrei hin gedacht habe. 1934 verfasste Claudel seine *Hl. Johanna auf dem Scheiterhaufen* und griff damit – zwanzig Jahre nach dem Tod Péguy's – ein diesem wichtiges Thema auf. Weitere Indizien lassen ahnen: Claudel hat manches von seiner Irritation, manche seiner Schwierigkeiten mit Péguy später anders gesehen. 1943 schrieb er auf die Bitte um eine Stellungnahme zu Péguy: „Wie soll ich – eingeengt von der Zensur und in Stückchen zerrieben von der Post – einen Mann entsprechend würdigen, dessen ganzes Werk nichts anderes ist als eine Hymne auf die Freiheit?“ (S. 177) Das war allerdings nicht das letzte Wort; die Reserven saßen sehr tief. War Péguy nicht durch all seine Wurzeln ursprünglich Mann aus dem Volk? Und erklärt nicht dies, dass Claudel der Mann der bürgerlichen Klasse, sich in ihm nicht wiederzuerkennen vermochte? Mehr noch: War nicht Péguy grundsätzlich jemand, dem an Einsicht lag, während Claudel ganz wesentlich dem poetischen Zugang zur Wirklichkeit verhaftet blieb? Wie dem auch sei... Beide entfalteten auf literarische Weise ihre Berufung, deren Ansätze und Ausrichtungen von ihrer engagierten christlichen Überzeugung markiert blieben, indes präzisiert durch Herkunft, Lebensgeschichte und Temperament.

So konnten sie nicht zusammenfinden, ließen sich auch von anderen nicht einfach auf einen gemeinsamen Nenner bringen, so dass selbst der Versuch des Theologen – soviel immer er auch sagt – letztlich nicht in einer Lösung aufgeht. Doch meint die Erwartung solch einer Formel nicht ein Zuviel, ein Zuviel, das nur zu oft den Dialog nicht nur behindert und belastet, sondern unmöglich gemacht und blockiert hat? Muss nicht gerade der Theologe sich bescheiden? Nicht weil er nichts zu sagen hätte, sondern gerade um dessentwillen, was ihm zu sagen aufgegeben ist? Denn daneben gibt es all die Arten und Weisen des Sagens, die nicht ihm zuerst und allein anvertraut wurden. Genau dieser Umstand zwingt ihn, sich denen zuzuwenden, die als Meister von Sprache und Ausdruck ihm nicht lediglich ein beliebiges Instrumentar bereiten, sondern die ihm etwas bieten, auf das er im Sinne der Fleischwerdung des Wortes aus eigenem Anspruch angewiesen bleibt, ohne es sich einfach selbst besorgen und geben zu können.

Auch heute wirkt Religion als Provokation zu literarischem und künstlerischem Ausdruck, als Arsenal für Themen und Darstellungsmittel; verbieten lässt sich hier kein Zugriff. Von Péguy als Prophet der Freiheit war kurz die Rede. Er wusste dabei zugleich und genau um die unerlässlichen Stützen dieser Freiheit, um das, was Freiheit lebenswert ermöglicht oder lebensbedrohlich hindert, dass sich nämlich Freiheit an sich selbst entleeren und zerstören kann, wo sie ohne diese Stützen auszukommen sucht. In diesem Sinn scheint mir die Spannung zwischen Péguy und Claudel, aber auch jene zwischen dem exzellenten Theologen Henri de Lubac, der als junger Mann Péguy aufnahm, der mit Claudel immer wieder umging, die Spannung also zwischen dem Theologen und dem Dichter, dem Theologen und dem christlichen Schriftsteller fruchtbares Mühen, dessen Sinn woanders zu erwarten ist als nur in einer simplen Auflösung von Spannungen mittels einer handlichen Formel. Es geht um den Menschen in seiner ganzen Wirklichkeit, die größer ist als diese Welt und als das Aussag- und Gestaltbare. Und das dürfte letztlich die Frage sein, die den hier behandelten Dialog verlangt, ihn immer wieder provoziert und zu ihm einlädt.

DAS RELIGIÖSE ANLIEGEN BEI DER DEUTUNG VON MALEREI UND KÜNSTEN IN DER LITERATUR DES FRANZÖSISCHEN FIN DE SIÈCLE

Wolfram Krömer (Innsbruck)

I. Was ist Fin de siècle?

Das Fin de siècle ist wohl zu bestimmen als der Höhepunkt einer Entwicklung oder das besonders auffällige In-Erscheinung-Treten einer Gestimmtheit, die man im 19. Jahrhundert beobachten kann und die auch mit Décadence, Dekadentismus oder mit Symbolismus bezeichnet wird. Diese Begriffe werden freilich vielfach voneinander unterschieden, doch, wie ich in meiner Arbeit über „Dichtung und Weltsicht des 19. Jahrhunderts“ darzulegen versuchte, nicht ganz befriedigend, zumal sich in fast jedem der Versuche der Bestimmung dieser Strömungen oder Epochen doch als für jede kennzeichnend und als Schlüsselwerk Huysmans' „A rebours“ findet.

Welche Kennzeichen hat aber das Fin de siècle oder die Décadence? Ich verweise auf den Artikel „Fin de siècle“ im dtv-Lexikon, der wieder auf den Artikel „Dekadenz“ verweist, wo man liest:

Im 19. Jd. wird die europäische Kultur im wachsenden Maß von Dekadenzgefühl ergriffen. Charakteristisch ist der zunehmende Pessimismus und Weltschmerz (Byron, Heine, Musset, Leopardi). In der zweiten Hälfte des 19. Jhs ist die D. gekennzeichnet durch das Pendeln zwischen Ekel und sinnlichem Raffinement, durch den Kult des Hinfälligen und Verderbt-Schönen und die völlige Ablösung der Kunst von den sittlichen Werten (Baudelaire, französ. Symbolismus, O. Wilde u. a.) Nietzsche bezeichnete R. Wagner als typischen ‚décadent‘. In Dtl. sind Dekadenzgefühle vielfach bestimmend für die Dichtung der Impressionisten und Neuromantiker, von Schnitzler, Altenberg, Hofmannsthal, Rilke, Thomas Mann u. a.

Verweisen wir für den religiösen Kontext auch auf den Artikel „Dekadenzdichtung“ im „Literaturwissenschaftlichen Wörterbuch für Romanisten“ von Rainer Hess, Mireille Frauenrath und Gustav Siebenmann,¹ wo es heißt:

¹ Frankfurt a. M., 1972.

Im engeren Wortsinn ist D. eine Strömung der fr. Literatur seit Mitte des 19. Jh.s mit Höhepunkt in den 80er Jahren... Sie weist gern neurotische und allgemein pathologische Züge auf, eine Vorliebe für Morphinum und Opium, für Satanismus und Mystizismus, für pervers-sadistische, aber auch religiös-ästhetische Darstellung der Liebe, sie sucht die Seltenheit morbider Sinnenreize...

Hier fällt auf, dass Evasion, Schwanken zwischen Revolte gegen Gott (Satanismus) und Suche nach Gott (Mystizismus) und die Wendung solcher Impulse zu einem beunruhigenden Ästhetizismus als kennzeichnend herausgestellt werden, wohl auch eine Verbindung zwischen all diesem. Es ergibt sich hier eine Verbindung, die ich auch in meiner genannten Arbeit über „Dichtung und Weltsicht des 19. Jahrhunderts“ darzustellen suchte.

II. Wie lässt Huysmans in „A rebours“ das Verhältnis zwischen Literatur, Künsten und Religion erleben?

Die genannten Kennzeichen kann man auch in J.K. Huysmans' Roman *A rebours* finden.² Dort wird das Leben eines adligen Décadent dargestellt, den man als den Menschen des Fin de siècle schlechthin anzusehen pflegt.

Der an einer Névrose, aber auch an den Menschen und der Massenzivilisation leidende Des Esseintes schafft sich in seinem Hause eine Welt der ästhetischen Genüsse, welche zu einem großen Teil solche der Kunst sind. Des Esseintes sammelt u. a. ästhetisch gewertete theologische Abhandlungen, ferner Romane und Gedichtssammlungen, aber auch Bilder. In der Malerei sucht er das Außerordentliche. Um der hassenswerten Gegenwart zu entkommen, sucht er eine „peinture subtile, exquise, baignant dans un rêve ancien, dans une corruption antique, loin de nos moeurs, loin de nos jours“ (S. 83), und er kommt so auf Gustave Moreau und zwei Salomé-Darstellungen von ihm. Diese Figur nimmt ihn so gefangen, dass er in einer alten Übersetzung ihre Geschichte im Matthäus-Evangelium liest. Dort aber wird sie nicht beschrieben, und er findet ihre Darstellung endlich in den genannten Bildern. Im ersten ist sie nicht nur die verführerische Tänzerin, sondern auch „La déité symbolique de l'indestructible Luxure, la déesse de l'immortelle Hystérie, la Beauté maudite... Ainsi comprise, elle appartenait aux théogonies de l'Extrême-Orient...“ (S. 86). Außer diesem Ölbild hat Des Esseintes ein Aquarell, „L'Apparition“, von Moreau, wo Salomé den Kopf des Johannes sieht, der über der Platte schwebt und sie anschaut. In diesen Werken findet Des Esseintes eine Wirkung, die die mancher Gedichte Baudelaires ist: Die Malerei hat ihre Grenzen zur Literatur, aber auch zu ande-

² J.K. Huysmans: *A rebours*. Paris, Fasquelle, o.J.

ren Künsten überschritten. Außerdem hat unser Décadent weitere Bilder gesammelt, von Jan Luyken Darstellungen religiöser Verfolgungen, von Bresdin die „Comédie de la Mort“ und „Le bon Samaritain“, Werke von Odilon Redon, von Théocopuli (d. h. El Greco) (S. 92- 96).

Die Anziehung dieser Bilder und ihrer von Huysmans beschriebenen thematischen und technischen Charakteristika ist offenbar ähnlich wie die der theologischen Bücher: Es ist das Ausgefallene, Fremdartige, das aus dem geistig Elaborierten, Verstiegenen, Verquälten eines Mystizismus und einer Religiosität kommt, die an das Krankhafte streift und implizit oder explizit sadistische oder masochistische Züge haben kann. Die Wirkung dieser Bücher wird unter dem Einfluss der Bilder Moreaus und einer „*touche d'opium, de Quincey*“ (S. 115f) noch erhöht, er wird von den Vorstellungen von Blasphemien und Entweihungen, von Teufelsmessen ergriffen (S. 116f), hat aber auch erkannt, dass die Wirkung dieser Werke auf ihn aus dem christlichen Urgrund seiner Bildung und seiner Erziehung kommt und einem geistigen Bedürfnis entspringt:

Ainsi ses tendances vers l'artifice, ses besoins d'excentricité, n'étaient-ils pas, en somme, des résultats d'études spécieuses, de raffinements extra-terrestres, de spéculations quasi théologiques; c'étaient, au fond, des transports, des élans vers un idéal, vers un univers inconnu, vers une béatitude lointaine, désirable comme celle que nos promettent les Ecritures (S. 114).

Auch das Fremdartige und Krankhafte, auch das Erotische und erotisch Ausgefallene dieser Werke, literarischer wie künstlerischer Werke, entspräche also einem Streben nach einem religiös zu verstehenden Glück, wie es auch die Heiligen Schriften verheißen.

Ein geistiges Bedürfnis, das religiöse und/oder metaphysische Themen und Motive sucht, aber auch mit ihm verbundene ästhetische Reize, die manieristisch, ungewöhnlich, raffiniert und mit dem Schockierenden untermischt sein sollen oder können, spricht sich hier aus. Die Motive und die Ausführungen bzw. ihre Wirkungen werden mit denen bedeutender Dichter und Literatur verbunden. Baudelaire und Poe werden u. a. genannt.

Im Folgenden werde ich dem Aspekt der Sehnsucht nach dem Religiösen bei den Autoren des Fin de siècle besonders nachgehen. (Es sind übrigens bis auf Gautier Autoren, die in *A rebours* eine große Rolle spielen.) Dass dabei auch die anderen Aspekte, des Ästhetischen, des Sonderbaren, des Raffinierten wie des Erotischen und erotisch Abartigen, mit anklingen können, gehört zur behandelten Themenstellung.

III. Gautier und Baudelaire

Baudelaire spielt in *A rebours* eine wichtige Rolle, aber bevor wir auf ihn eingehen, ist eins seiner beiden großen Vorbilder zu erwähnen, Théophile Gautier (auch wenn er als allzu bekannt von Des Esseintes wenig beachtet wird; doch liest ihn etwa Dorian Gray in O. Wildes Dekadenzroman).

Bei Gautier erscheint schon recht früh das Interesse für die „pervers-sadistische, aber auch religiös ästhetische Darstellung der Liebe und die Seltenheit morbider Sinnenreize.“³ Ein typisches Beispiel ist das Sonett „Sainte Casilda“ aus „España“ (Bd II, S. 259). Hier wird ein Gemälde geschildert und im Gedicht nachgeformt: Farbwerte sind ebenso wichtig wie der Reiz des sadistischen und religiösen Motivs. Der Heiligen sind in ihrem Martyrium schon die Brüste abgeschlagen worden, das Rot des Blutes, das Marmorweiß der Haut und der Glanz der Silberschale, auf der die Brüste liegen, werden kontrastiert, aber die Heilige selbst spürt den Schmerz nicht, da sie, und das ist die Pointe des Gedichtes, eine Verzückerung wie in den Armen eines Geliebten verspürt, während ihre Seele an den Lippen Christi hängt. Dieses Gedicht hat blasphemische Züge, es macht das Heilige zum Gegenstand eines (sadistisch-)erotischen und ästhetischen Genusses, und dazu dient auch der Kunstgriff, keine direkte Darstellung zu geben, sondern die Darstellung einer Darstellung, eines Werkes einer anderen Kunst.

In dieselbe Richtung geht auch die Erwähnung eines religiösen, eines heiligen Gegenstandes in Gautiers programmatischem Gedicht „L'art“ (Bd III, S. 128-130). Hier wird das Handwerkliche der Dichtkunst betont, der Dichter mit den anderen Künstlern gleichgesetzt, bei denen die Form und die Farbwerte und allgemein die Ausführung wichtig sind, nicht die Aussage oder der Gegenstand, und Gautier setzt von diesem Standpunkt aus mit Recht die Gestaltung von mythologischen Wappenmotiven und die einer Muttergottesstatue gleich. Wichtig ist dabei nur die Kunst, die Ewigkeit beanspruchen kann und die Kulturen (und, so scheint es, auch ihre Religionen) überleben soll.

Von Sainte-Beuves und Gautiers Kult der Kunst um ihrer selbst willen hat sich Baudelaire bisweilen distanziert. Kunst muss, so führt er einmal aus, aus einem Anliegen kommen. So meint er, dass die Suche nach dem bloß Künstlerischen sogar die Kunst verschwinden lassen muss.⁴ In seinen *Fleurs du Mal*⁵ ist ein religiöses Anliegen immer wieder spürbar, aber die Verwendung des Religiösen oder Spirituellen wird auch künstlerischen Wirkungen untergeordnet. Eine

³ Théophile Gautier: *Poésies complètes*, publiées par R. Jasinski. Nouvelle édition, Paris, Nizet, 1970.

⁴ Jules Marsan: *La bataille romantique*. Bd II, Paris o.J., S. 242f.

⁵ Charles Baudelaire: *Les Fleurs du Mal*. Paris, Garnier, 1958.

durchgehende direkte Aussage zu religiösen Fragen wird nicht gegeben (Hugo Friedrich sprach in seinem Buch über die *Struktur der modernen Lyrik* von leerer Transzendenz) oder man muss sie, wie dies das Gericht im Immoralismusprozess gegen die „Blumen des Bösen“ tat, als Absage an das bisher Gelaubte und Akzeptierte auffassen. Die Gedichte des Abschnittes „Révolte“, die sich gegen Gott und die christliche Religion wenden, wurden ja verboten.

Baudelaire fasst aber die Künste als Ausdruck einer seelischen Aufgewühltheit auf, die der Sehnsucht nach dem Religiösen und Metaphysischen nahe steht und Zeichen der Würde des Menschen ist. Dies sagt er wenigstens im Gedicht VI der Abteilung „Spleen et Idéal“ der „Blumen des Bösen“, „Les phares“. Hier charakterisiert er kurz wichtige Maler: Rubens, Leonardo da Vinci, Rembrandt, Michelangelo (nicht ausgeschlossen ist hier, dass Baudelaire auch an die Skulpturen des Künstlers denkt), Watteau, Goya, Delacroix und resümiert ihre Werke als Verwünschungen, Blasphemien, Klagen, Ekstasen, Schreie, Tränen und Te Deums. Das alles wäre ein „Divin Opium“ für die Herzen der Menschen, womit auf das Illusorische einer solchen Wendung zu etwas Transzendente angepielt zu werden scheint. In der letzten Strophe des Gedichts wird der Herrgott, „Seigneur“, angesprochen, aber von den Kunstwerken und Künsten als Zeichen der Würde des Menschen, nicht als übermittelte Botschaft gesprochen, denn, so heißt es, dieser Schluchzer, dieser Ausdruck des Leidens, der durch die Jahrhunderte geht, stirbt am Rande der Ewigkeit Gottes (was jedenfalls als Nicht-Ankommen gedeutet werden kann, oder als Nicht-Annahme, obwohl die Wendung zweideutig ist). Der Blick des Autors Baudelaire auf die genannten Kunstwerke scheint übrigens von einem ganz ähnlichen Interesse gelenkt zu sein, das Huysmans Des Esseintes zuschreibt, denn Baudelaire wählt ausgefallene Künstler mit besonderen, manierierten, schockierenden, überraschenden Reizen und Sujet, und er entdeckt dabei das Religiöse.

Nicht überraschend dürfte es jetzt für uns sein, dass Baudelaire in den *Fleurs du Mal* zwei (vielleicht imaginäre) Kunstwerke beschreibt, in denen er eine in bizarre, schockierende, bestürzende Form gekleidete religiöse oder metaphysische, beunruhigende Aussage findet: Es handelt sich um das Gedicht XXI aus „Spleen et Idéal“, „Le masque. Statue allégorique dans le goût de la Renaissance“. Geschildert wird die Statue einer sehr schönen und verlockenden Frau, deren Gesicht das Glück der Schönheit auszudrücken scheint. Aber dieses Gesicht erweist sich als Maske, hinter der sich das wirkliche weinende Gesicht der Gestalt verbirgt. Baudelaire erklärt dieses Weinen als Trauer darüber, dass diese Frau gelebt hat und immer noch leben muss, wie wir.

Das Gedicht LXXIV derselben Abteilung, „Une gravure fantastique“, schildert die Darstellung eines reitenden gekrönten Skelettes, das über die Masse der Menschen sein flammendes Schwert schwingt und den unermesslichen Friedhof

der Völker der alten und der neuen Geschichte durchstreift. Die Aussage der in den Gedichten nachvollzogenen Werke passt zu dem in „Les phares“ Gesagten. Es ist der Ausdruck der Trauer, des Schreckens, der Verzweiflung der Menschen angesichts der von Leid und Tod erfüllten Welt und kein Te Deum, aber doch Werke, in denen ein frommer Leser auch einen Hinweis auf Gott und Religion entdecken mag.

IV. Flaubert

Wenn bei Baudelaire im Beunruhigenden und Schrecklichen von Kunstwerken ein Echo des Religiösen auffindbar scheint, benutzt Flaubert mehrmals das Beruhigende, ja Liebliche künstlerischer Darstellungen, um sich dem Thema des Religiösen zu nähern, freilich auch, um das Illusionäre einer solchen Annäherung aufzudecken.⁶ Er geht gern von Bildern aus, die das Heilige problemlos oder die Überwindung der Probleme des Lebens, der Sünde, durch eine heilige Person darstellen.

In Flauberts *Madame Bovary*, dem Roman einer von romantischer Lektüre in ihren Erwartungen bestimmten Bürgerin aus der Provinz, die in eben diesen Erwartungen vom Leben enttäuscht wird und zuletzt sich das Leben nimmt, gibt es zwei Sterbeszenen. In der ersten glaubt die Heldin zu sterben, nachdem sie von ihrem Liebhaber verlassen wurde und dann schwer erkrankte. Sie hat bei der Einnahme der Kommunion die Vision einer Aufnahme in den Himmel. Diese Vision hat die Züge der süßen bildlichen Darstellungen des Himmels und Gottes, die hier von der Kranken zu Einbildungen umgesetzt werden (Bd I, S. 486). Das entspricht einem Grundthema des Romans, in dem aus Fiktionen der künstlerischen oder pseudokünstlerischen Werke (in der Regel der Literatur) Erwartungen und Vorstellungen mit der Lebensrealität konfrontiert werden. Hier ist es nicht die Fiktion der Schriftsteller, sondern die der Maler. Als Einbildungen und Wunschträume werden diese Darstellungen und Vorstellungen beim wirklichen Sterben der Protagonistin in der zweiten Sterbeszene entlarvt, wo noch einmal auf diese Kommunionsszene angespielt wird (S. 588), Emma Bovary aber einen blinden Straßensänger, der draußen ein auf ihr Schicksal anspielendes Lied singt, hört und eine andere Art von Übergang ins Jenseits erlebt: „Et Emma se mit à rire, d'un rire atroce, frénétique, désespéré, croyant voir la face hideuse du misérable qui se dressait dans les ténèbres éternelles comme un épouvantement“ (S. 589). Sartre sprach von diesem Roman als der Darstellung einer Verdammnis, die Frankreich gelesen hat, ohne es zu merken.

⁶ Gustave Flaubert: Oeuvres. 2 Bde. Paris, Gallimard, 1951 u. 1968.

Ein Bild, so wird behauptet, war eine der Inspirationen zu Flauberts *Tentation de Saint Antoine*. In Genua hat er 1845 ein Bild Breughels gesehen, das die Versuchung des Heiligen Antonius darstellte (Bd I, S. 3f). Flaubert stellt in seinem Werk die verschiedenen und sich widersprechenden Auffassungen des Christentums, ja der Religion so dar, dass sie sich aufheben und keine religiöse Sicherheit mehr bleibt. Die letzte Szene seiner *Tentation* legt am ehesten eine materialistisch-pantheistische Betrachtungsweise nahe. Es erscheint dann – schwer zu deutendes Motiv – das Gesicht Christi in der Sonne, was eine pantheistische Auffassung Gottes aussagen könnte, aber diese Vision des Heiligen ist noch als aus der Kunst kommend oder mit den Konventionen der Kunst verbunden gekennzeichnet, da doch die Wolken um die Sonne wie die sich hebenden Vorhänge eines Tabernakels sein sollen. Flaubert lässt keine Gewissheit zu, sondern nimmt die Anregungen aus den Künsten als Mittel der Relativierung (Bd I, S. 164).

Es ist auch anzunehmen, dass eine bildliche Darstellung eine Anregung für Flauberts Erzählung *Hérodias*, eine der „Trois contes“, war – nämlich ein Tympanon der Kathedrale von Rouen, auf dem der Tanz der Salomé dargestellt wird (II, 582). Als sicher anzunehmen ist, dass für *La légende de Saint Julien l'Hospitalier*, dem ältesten der „Trois contes“, Flaubert von einer Glasmalerei ausgeht, die sich in einem der Fenster dieser Kathedrale befindet. Er wollte auch nur die Wiedergabe dieses Fensters als Illustration einer bebilderten Ausgabe zulassen (Bd II, S. 575f).

Wenn Emma Bovary von bildlichen Darstellungen geleitet wird, als sie bei ihrem ersten „Sterben“ den Himmel offen sieht, so lässt sich hier Flaubert das Heilige von der bildlichen Darstellung suggerieren. Das Leben des Heiligen, der zunächst der Jagd- und Tötungsleidenschaft unterliegt, dann (ohne zu wissen, was er tut) seine Eltern tötet und sich zur Buße in die Einsamkeit zurückzieht und als Fährmann den Reisenden dient, wird in dieser Bilderfolge nacherzählt. Bei Flaubert will Julien zuletzt einem sterbenden Leprakranken durch seine Körperwärme Hilfe geben und legt sich auf ihn, da wird der Kranke transfiguriert, Julien verspürt eine Wonne, die erotische Züge zu haben scheint und die die *Unio mystica* sein kann (wir erinnern uns an Gautiers Gedicht), „et Julien monta vers des espaces bleus, face à face avec Notre-Seigneur Jésus, qui l'emportait dans le ciel“ (II, S. 648).

Dieser Schluss, der an das Erleben Emmas während ihres guten Todes erinnert, welches in jenem Roman als aus Fiktionen kommend entlarvt wird, erfährt auch hier sofort eine Relativierung, ja Aufhebung, denn Flaubert setzt hinzu: „Et voilà l'histoire de saint Julien l'Hospitalier, telle à peu près qu'on la trouve, sur un vitrail d'église, dans mon pays“ (Bd II, S. 648).

Hier ist aber der Gehalt dieser Fiktion zwar in Frage gestellt, aber nicht lächerlich gemacht. Im Gegenteil findet Flaubert vielleicht jetzt die Möglichkeit, durch die bildende Kunst eine eigene religiöse Sehnsucht auszudrücken, ohne sie gemäß seiner naturwissenschaftlich-skeptischen Bildung verwerfen zu müssen. Gegenüber der *Tentation* sind die Ironiezeichen milder, die Geschichte an sich möglicher, da stimmiger, der Leser weniger desorientiert. Und am Schluss der „Trois contes“ steht ja jeweils ein Hinweis auf Gott oder auf die Erlösung, und in zweien, „Un coeur simple“ und eben „Saint Julien“, steht ja ein Glück am Schluss, die Aufnahme in den Himmel, ein Glück, das vielleicht Täuschung sein mag, aber nicht direkt widerlegt wird und doch die Protagonisten umleuchtet, da es mit ihrer Opferbereitschaft, mit ihrem Verzicht auf Egoismus zusammenhängt, einer Haltung, die Flaubert mit Sicherheit bejaht (und in gewisser Weise selbst zu praktizieren suchte). Insofern hat sich gegenüber den frühen Werken fast unmerklich die Art geändert, mit der Flaubert die bildende Kunst für die einen früher ironisch-kritischen, jetzt aber sehnsüchtigen Dialog mit der Religion nützt. Deswegen sind in *Bouvard et Pécuchet* die Worte Pécuchets von Interesse, die er auf das Urteil Bouvard's über den betenden Marcel findet:

„Quelle brute!“ dit Bouvard. „Pourquoi; Il assiste peut-être à des choses que tu lui jalouserais, si tu pouvais les voir. N'y a-t-il pas deux mondes tout à fait distincts? L'objet d'un raisonnement a moins de valeur que la manière de raisonner. Qu'importe la croyance! Le principal est de croire“ (Bd II, S. 953).

V. Goncourt und (nochmals) Huysmans

Ein anderes Bild von der Religion und von der Rolle der Künste bei der Vermittlung der Religion ergibt sich aus einem Roman der Brüder Goncourt, *Madame Gervaisais*.⁷ Dargestellt wird die Entwicklung einer französischen Witwe, deren behindertes Kind von ihr heiß geliebt wird. In Rom wird sie, die nicht religiös ist, von der katholischen Atmosphäre, zu der auch die Menge und Art der Kunstwerke und die ästhetische Atmosphäre gehören, zunächst für die Religion aufgeschlossen, die sie als ästhetisch erlebt, dann bekehrt, aber zugleich dem Menschlichen, Freundvollen, Warmen, Schönen, also auch der Kunst, entfremdet, da ihr Beichtvater einen Glauben ohne Kompromisse mit der Welt erzwingt, und sie hört auf, ihr Kind zu lieben. Sie stirbt, als sie die Gelegenheit zu einer Audienz beim Papst hat.

Die Analyse der Goncourt ist unerbittlich. Es wird dargestellt, welche Reize die künstlerisch-katholische Atmosphäre auf die für das Ästhetische aufge-

⁷ Edmond & Jules de Goncourt: *Madame Gervaisais*. Roman. Paris, Flammarion, o.J.

schlossene Seele der Protagonistin hat, dabei aber auch die verschiedenen Zwischentöne erforscht, die sowohl zu diesem ästhetischen Aspekt Roms als auch zur Empfänglichkeit für sie gehören. Typisch ist die Wirkung der Karwoche und ihrer Zeremonien und Rituale. Madame Gervaisais ist sich bewusst, dass sie es mit „des splendeurs d'opéra et des émotions d'oratorio“ zu tun hat, und sie ist in ihrer „religion naturelle et délicate“ verletzt, als sie etwa beobachtet, wie der Körper eines Kruzifixes von den Menschen verehrt und abgeküsst wird: „Et tout autour des adorations d'hommes et de femmes à quatre pattes choisissant les parties frissonnantes et chatouilleuses du corps divin pour y promener leur amour“ (S. 30). Dennoch wird durch die Eindrücke der Karwoche der Keim für die Bekehrung gelegt, und es ist geradezu ironisch, dass der sadistische Geistliche dann diese ästhetische Aufgeschlossenheit wie andere menschliche Regungen bekämpft (freilich passt dieser Sadismus auch zu dem trüben erotischen Aspekt des ästhetischen Spektakels der römischen Kunst- und Glaubenswelt, wie sie hier geschildert wird). In diesem Buch sehen die Brüder Goncourt, die selbst für Kunst und Verfeinerung sehr aufgeschlossen waren, die Kunst als trügerischen Übergang zu einer von ihnen verurteilten Form der Religiosität an, die das Menschliche abtötet, als Falle, deren Köder durch auch sinnliche und sadistisch-masochistische Reize verlockt.

Anders ist es in den Romanen J. K. Huysmans', die er nach *A rebours* schreibt, die aber auch dort Angelegtes weiter ausführen. In ihnen ist das Ästhetische und Künstlerische das Tor zu einer Bekehrung. Wir sind darauf eingegangen, dass *A rebours* den Zusammenhang zwischen religiöser Sehnsucht und Kunst behandelt. In den späteren Romanen kommt dieses Element weiter zum Tragen.⁸

Là-bas beginnt mit einer Erörterung über die Möglichkeiten der Literatur, besonders der neuen Wendung des Naturalismus, zu dem auch ein „élan vers le surnaturel et l'au-delà“ gehören soll (S. 2). Die „révélation de ce naturalisme“ erfährt Durtal, der Protagonist dieses und der beiden folgenden Romane, in Deutschland beim Anblick einer Kreuzigungsdarstellung des Malers Matthias Grünewald (S. 6). Durtal, der von der Religion und dem Katholizismus angezogen ist, begnügt sich freilich zunächst mit der Kunst Grünewalds, will nicht in den Katholizismus verfallen, den der Maler nahe legt.

Il revenait maintenant à mi route, jusqu'au Grünewald et il se disait que ce tableau était le prototype exaspéré de l'art. Il était bien inutile d'aller aussi loin, d'échouer, sous prétexte d'au-delà, dans le catholicisme le plus fervent. Il lui suffisait peut-être d'être spiritualiste, pour s'imaginer le supranaturalisme... (S. 14).

⁸ J. K. Huysmans: *Là-bas*. Paris, Plon, o.J. Ders.: *En route*. Paris, Plon, o.J. Ders.: *La cathédrale*, Paris, Plon, o.J.

Kunst ist hier zunächst ebenso Zugang zur Religion wie Religionsersatz, so scheint mir.

Durtal wird in *Là-bas* in einen Kreis von Satanisten eingeführt und lernt den Satanismus kennen. Dieser stößt ihn jedoch ab. „En route“ bringt die Bekehrung Durtals, er findet jedoch weder Heimat in Paris, der mondänen Welt, noch im Trappistenkloster. Doch bleibt das Ästhetische Zugang zum Göttlichen (S. 13), wobei aber gerade unästhetische Elemente der Kirche und des Kultes als Glauben hindernd, ja gotteslästerlich empfunden werden („Mais comment faire comprendre à des prêtres que la laideur est acrilège“ (S. 13).⁹ Im folgenden Roman, *La cathédrale*, wird Durtal durch das Gesamtkunstwerk der Kathedrale von Chartres zum Religiösen weiter hingeführt, er begreift Maria: „...il me semble que je l'aperçois dans les contours, dans l'expression même de la cathédrale...“ (S. 358). „...aussi cette cathédrale est-elle surtout le reflet de son inépuisable mansuétude, l'écho de son impartible gloire“ (S. 359).

Wie bei den Goncourt wird hier die Kunst als Zugang zur Religion gesehen, aber die Kunst ist nicht nur zuletzt ausgeschaltete Verlockung, sondern ist ein Element der Religion, das wesentlich zu ihr gehört, wie die Religion ihrem Wesen nach ästhetisch ist und nicht unästhetisch sein kann.

Damit findet bei Huysmans eine Tendenz des Fin de siècle oder der Dekadenzliteratur seine bewussteste Ausprägung: die in dieser Richtung liegende Suche nach dem Religiösen, die freilich ambivalent bleibt und ebenso zur Abwehr der Religion und zum Ersatz der Religion durch die Kunst wie zu deren Annahme führen kann. Glück und Befriedigung der Aspirationen des Menschen können demnach im Glauben gefunden werden oder aber es kann eine Art von Ersatzbefriedigung in der Kunst und im Ästhetischen geboten werden. Die Kunst kann die Religion vermitteln, sie kann eine trügerische Wahrheit der Religion suggerieren, sie kann die Religion überflüssig machen. Das Verhältnis der verschiedenen Künste und der Religion bleibt in der Schwebe, ja vielfach haben die Künste, auch die Wortkunst, ein blasphemisches Element. Vielleicht hat aber Baudelaire Recht, als er in den Kunstwerken auf jeden Fall einen Beweis für die Würde des Menschen sah. So würde es etwa auch ein Camus sehen, wobei die Betonung der Würde des Menschen ein Element der Revolte in sich trägt.

Bei Camus gibt es in unserem Zusammenhang in den Entwürfen zu dem nicht vollendeten Roman *Le premier homme* eine interessante Stelle: Dort sah Camus die Entdeckung der Religion durch die Kunst in Italien vor, was eine interessan-

⁹ Vgl. J. K. Huysmans: *Les Foules de Lourdes*. Paris, Plon, o.J., S. 89: „... c'est, à Lourdes, une telle pléthore de bassesse, une telle hémorragie de mauvais goût, que, forcément, l'idée d'une intervention du Très-Bas s'impose.“

te Parallele mit wahrscheinlich gravierenden Unterschieden zu dem Roman der Brüder Goncourt *Madame Gervaisais* ergeben hätte.¹⁰ Aber wichtiger ist für uns, dass Camus schon vorher, in *L'homme révolté*, den Maler Van Gogh zitiert, wonach der Entwurf der Welt Gott nicht gut gelungen sei, und Camus davon spricht, dass der Künstler diesen Entwurf verbessere.¹¹ Damit geht Camus, wenn auch sehr kurz und andeutungsweise, auf eine Möglichkeit ein, die bei unserer Übersicht über die Kunst in der Literatur des französischen Fin de siècle bisher nicht erörtert, aber vielleicht von Baudelaire in *Les Phares* mitgedacht wurde. Die bildende Kunst ist (wie die Literatur) eine Auseinandersetzung des Menschen mit der Diskrepanz zwischen seinen Aspirationen (auch nach Schönheit) und der Realität. Sich der Diskrepanz zwischen Realität und Idealität bewusst zu werden, wäre nun von den älteren Kunsttheorien (denen des Klassizismus von Cinquecento bis 1800) geradezu gefordert. Freilich muss aus dieser Bewusstwerdung nicht unbedingt Frömmigkeit werden, es kann auch die Haltung der Revolte entstehen, wie Camus selbst zeigt. Aber dass die Tätigkeit des Künstlers wie die Kunst selbst sich leicht den Problemen der Transzendenz öffnet, liegt anzunehmen nahe.

¹⁰ Albert Camus: *Le premier homme*. Paris, Gallimard, 1994, S. 295.

¹¹ Albert Camus: *Essais*. Paris, Gallimard, 1977 (= *Bibl. de la Pléiade*, 183), S. 660.

GOTTESSOHN IM INTERTEXT: APOLLONIOS VON TYANA*

Karlheinz Töchterle (Innsbruck)

Vom römischen Kaiser Alexander Severus, der im Jahre 222 n. Chr. als Dreizehnjähriger an die Herrschaft kam und diese im März 235, also nach weiteren dreizehn Jahren, bei einer Meuterei seiner Soldaten in Mainz zugleich mit seinem Leben verlor, wird in der *Historia Augusta* (Alex. 29,2) berichtet, er habe in seinem Lararium neben Standbildern für Orpheus und Abraham u. a. auch solche von Christus und Apollonios von Tyana allmorgendlich verehrt.

Das entspricht so recht dem religiösen Synkretismus der Zeit und dem sich unter den Severern noch einmal verstärkenden Einfluss orientalischer Religionsgüter. Severus Alexander war Schwester- und Adoptivsohn des berühmten Elagabal, seines Vorgängers auf dem Kaiserthron, benannt nach dem gleichnamigen Sonnengott von Emesa in Syrien, dessen Priester er war und dessen Kult er nach Rom überführte.

An beiden Thronerhebungen wirkten mächtige Frauen mit, die als Priestertöchter des Baals von Emesa großen Einfluss auf die gesamte Dynastie der Severer ausübten. Zu nennen sind hier vor allem Julia Maesa, die Großmutter der beiden genannten Kaiser (von verschiedenen Töchtern), und ihre Schwester Julia Domna, die zweite Frau des Begründers der Dynastie, des Septimius Severus, und Mutter von dessen Nachfolger Caracalla. Von ihm wird berichtet (*Cassius Dio* 77,18,4), dass der dem Apollonios ein Heroon errichtet habe. Der Anregung von Julia Domna selbst verdanken wir eine ausführliche Biographie über Apollonios. Die hoch gebildete Syrierin soll am Kaiserhof einen Kreis von Literaten um sich geschart haben und einen von ihnen mit der Abfassung dieser Schrift beauftragt haben: So berichtet es uns der Beauftragte selbst, Philostrat, am Beginn seines Textes (1,3). Unter seinem Namen laufen zahlreiche weitere Werke, wobei man in der Literaturgeschichte bis zu vier Träger gleichen Namens unterscheidet, auf die diese Werke aufzuteilen wären. Darauf ist hier nicht weiter einzugehen. Der Verfasser unserer Biographie gehört der sog. Zweiten Sophistik an und hat zu deren Profilierung beigetragen, indem er eine Sammlung von „Sophistenleben“ verfasste.

Im Lararium des letzten Severers begegnet uns also Apollonios zum ersten Mal neben Christus, später wird er zu seinem Konkurrenten stilisiert: Unter Diokletian wirkte um das Jahr 307 in Bithynien Sossianos Hierokles als Christenverfolger. Er schrieb auch einen *Logos philalethes* (oder *Logoi philaletheis*)

* Nach dem Referatstermin erschienene Literatur konnte nur noch sehr selektiv berücksichtigt werden. Für wertvolle Hinweise danke ich Roman Siebenrock.

gegen die Christen, gegen den Eusebios polemisierte (zwei Bücher *Adversus Hieroclem*). Das berichtet uns Laktanz, div. inst. 5,3,22, nachdem er im Kapitel vorher Apollonios und andere Zauberer gegenüber Jesus abgehoben hatte. Aus diesen Polemiken geht hervor, dass Hierokles Apollonios als Wundertäter gegen den Wundertäter Christus ausspielen wollte. Schon vorher hatte wahrscheinlich der Neuplatoniker Porphyrios, den man selbst in die Nähe des Christentums gerückt hat, die beiden in seiner ebenfalls nur ganz fragmentarisch erhaltenen Schrift *Kata Christianon* nebeneinander gestellt.

Auf christlicher Seite finden sich weiterhin da und dort Absetzungsversuche, allerdings keine grundlegende oder weiter verbreitete Gegenpropaganda: Hieronymus wirft Apollonios Zauberei vor (in psalm. 81), mit deren Hilfe er aus dem Prozess vor Domitian verschwinden konnte (c. Ioh. Hierosol. 34), auch Augustinus stellt ihn (wie schon Laktanz a. O.) neben den „Zauberer“ Apuleius und den Vergleich mit Jesus als lächerlich hin (epist. 138,18f, auf Anfrage des befreundeten Tribunen Flavius Marcellinus). Andererseits erwähnt ihn Hieronymus einmal, zusammen mit dem gegnerischen Stoiker Euphrates, auch als berühmten Philosophen (epist. 53,1,4), und ein anonymer Kommentator des Gregor von Nazianz aus dem 6. Jahrhundert („Ps. Nonnos“) unterscheidet gute, „weiße“ Magie (magiva) von schlechter, „schwarzer“ (gohteiva, farmakeiva) und rechnet Apollonios zur ersten, was in der byzantinischen Literatur dann ein Topos wird.

Schließlich aber wird Apollonios bei Georgios Synkellos sogar zum Kündler Jesu vor Vespasian und zum „heiligen Balinas“.¹

Philostrat hat sich nicht als Erster mit dem Leben des Apollonios befasst. Mit seinen Vorgängern rücken wir zeitlich näher an die christlichen Texte heran, deren Vergleichung zum Thema dieses Referats gehört.

Seine Quellen nennt Philostrat gleich an Anfang seines Textes, 1,2:

1: Ein Teil des Werkes (4,1-33) ist nach Taten des Apollonios in verschiedenen Städten geordnet. Mit solchen lokalen Ausprägungen der Apolloniosüberlieferung hatte sich später wiederum das Christentum herumschlagen: Öfters werden in der christlichen Literatur der byzantinischen Zeit sogenannte „Talismane“ erwähnt, apotropäische Objekte, z. B. Säulen, die von Apollonios in verschiedenen Städten aufgestellt wurden, um Schädliches abzuwehren. Eusebios berichtet in der Schrift *Contra Hieroclem* (1,44) davon, was auf deren Existenz im 4. und 5. Jahrhundert hinweist und ein missionarisches und theologisches Problem darstellte, denn die Bevölkerung hielt an derlei Bewährtem natürlich mit Zähigkeit fest.

¹ Zur Auseinandersetzung des frühen Christentum mit Apollonios vgl. Petzke 1970,5ff sowie Speyer 1974.

2. Mit den lokalen Traditionen eng zusammenhängende mündliche Überlieferung, die sich natürlich an derartige Lokalkulte anschloss und zu entsprechenden Kultlegenden führte. Derlei konnte auch von einem Kreis von Schülern und Jüngern verbreitet worden sein, wie sie Apollonios um sich geschart haben soll.

3. Von Apollonios selbst ist ein Corpus von Briefen erhalten, dessen Authentizität umstritten ist, dazu erwähnt Philostrat ein „Testament“ und ein Werk „Über die Opfer“. Daraus hat uns Eusebios in der *Praeparatio Evangelica* 4,12-13 einen längeren Absatz zitiert, wo es um die Autarkie des „höchsten Gottes“ geht, der der Opfer nicht bedürfe.

4. Schließlich erwähnt Philostrat Schriften über Apollonios, die ihm einerseits als Quelle, andererseits aber auch als korrekturbedürftige Vorlage dienen. Eine davon behandelt wiederum lokale Tradition, von einer zweiten gibt es eine andauernde Diskussion über ihre Echtheit: Ein Reisebegleiter soll die Taten und Worte des Apollonios aufgezeichnet haben. Das klingt sehr nach entsprechenden „Begläubigungsapparaten“ in zeitgleichen Romanen und ist deshalb und aus anderen Gründen verdächtig.

Zuletzt nennt Philostrat noch die Schrift eines Moiragenes über Apollonios. Das Werk erwähnt auch Origines, cels. 6,41. Sein Titel deutet auf Zeitgenossenschaft des Autors hin, wir kämen mit diesem Werk also ins späte erste oder ins frühe zweite Jahrhundert herab und damit in die Zeit der frühen Jesusliteratur. Über seinen Inhalt wissen wir nur aus der negativen Haltung des Philostrat, der an Moiragenes Ungenauigkeit und Auslassungen kritisiert, vor allem aber, dass er Apollonios als Goeten dargestellt habe. Ein Hauptziel seiner Schrift ist es daher, ihn von diesem Vorwurf rein zu waschen und sein Wissen und seine Wundertaten ganz aus seiner philosophischen und gottähnlichen Existenz zu erklären.

Diese Gottähnlichkeit gründet schon im Geburtswunder (1,4ff): Der schwangeren Mutter erscheint der Gott Proteus und verkündet ihr, sie werde ihn selbst gebären. An Proteus hebt Philostrat denn auch vor allem die Kraft des Vorauswissens hervor, die auch Apollonios ausgezeichnet habe. Der Mutter wird dann in einem Traum befohlen, auf eine Wiese zu gehen, wo die Geburt stattfindet, inmitten von Blumen und flügelschwingenden, singenden Schwänen. Am Himmel wird die Geburt angezeigt durch einen Blitz, der herab- und wieder in die Höhe fährt. Die Anklänge zur Geburt Christi sind deutlich, es gibt aber auch solche zu Geburtsschilderungen in der vorausgehenden hellenistischen Literatur; so z. B. erinnert die bukolische Umgebung an die Geburt Apolls im Deloshymnos des Kallimachos (249ff), wo ebenfalls Schwäne singen. Pythagoras, als dessen noch „göttlicherer“ Nachfolger Apollonios von Philostrat einleitend hingestellt wird (1,2), soll nach der Vita des Jamblich (v. P. 5f) auf folgende Weise zur Welt gekommen sein: Dem Gatten seiner Mutter wird im Orakel

mitgeteilt, seine Frau sei schwanger und werde einen Sohn gebären, der schön und weise und ein Helfer der Menschen sein werde. Der Mann benennt seine Frau daher nach dem Orakelgott in „Pythais“ um, auch der Sohn erhält seinen Namen nach dem „Apollon Pythias“; etwas später (v. P. 7) wird dann eine Zeugung durch Apoll rationalisierend abgelehnt.

Von Platon wird nach Diogenes Laertios 3,1,2 berichtet, dass seinem menschlichen Vater Ariston, als dieser seiner Gattin Periktione Gewalt antun wollte, Apoll erschienen sei, worauf er sie bis zur Niederkunft unberührt gelassen habe. Die hier angedeutete Vaterschaft Apolls findet sich auch in späterer Tradition, und sie führt bei Hieronymus (adv. Iov. 1,42) sogar zur christlichen Analogie einer jungfräulichen Empfängnis Platons. Ähnliche Geschichten göttlicher Zeugung gibt es bekanntlich auch von anderen prominenten Persönlichkeiten der Antike, etwa von Alexander, aber auch von römischen Königen.

Daneben existiert die über die ganze Antike verbreitete Vorstellung von „göttlichen Menschen“. Im alttestamentlich-jüdischen Bereich ist hier vor allem Moses zu nennen. Bei Philo von Alexandrien ist er dies nicht wegen seiner Wunder, sondern wegen seiner Vollkommenheit in Tugend und Weisheit², womit sich eine nahe Parallele zum Apolloniosbild Philostrats ergibt, wie er es explizit aus der Opposition gegen seinen Vorgänger Moiragenes gewinnt.

Auch in der griechisch-römischen Antike erhielten herausragende, charismatische Menschen immer wieder das Attribut des Göttlichen. Bei Philostrat taucht das Motiv des göttlichen Menschen mehrmals ganz ausdrücklich auf. Es wird, wie eben angedeutet, ethisch begründet. Auch die Brahmanen halten sich für göttlich, weil sie gute Menschen sind (3,18), und Apollonios wendet das in seiner Verteidigungsrede vor Domitian dann auch auf sich selbst an (8,7,7). Diese „göttlichen Menschen“ dienten bereits in der Antike dazu, die von den Christen behauptete Einzigartigkeit des Gottessohnes Jesus zu relativieren. Schon im 2. Jahrhundert zeigt Lukian diese Tendenz, und besonders ausdrücklich wird sie dann bei Kelsos und Porphyrios.³

Hier soll es aber nicht um eine Wiederbelebung dieser alten Behauptungen gehen, wie sie auch in der Moderne mehrfach versucht wurde,⁴ sondern um die Einbettung der Apolloniosvita des Philostrat in den breiten Strom motivverwandter Literatur, dem auch die Texte des Neuen Testaments zuordenbar sind.

Natürlich ist die Verwandtschaft der beiden Textgruppen auch bisheriger Forschung nicht entgangen: Nach eher polemischen Hinweisen im 18. und 19. Jahrhundert kommt es ab Mitte des 19. zu ersten wissenschaftlichen Vergleichen.

² Aufgezeigt von Schotroff 1983, 229ff.

³ Vgl. Betz 1983, passim.

⁴ Aus neuerer Zeit ist mir bekannt M. Smith, *Jesus the Magician*, New York 1978 (dt. 1981).

chen, die bis in jüngere Zeit andauerten.⁵ Hadas und Smith⁶ verglichen sie unter dem Aspekt der Aretalogie, die sich allerdings zunehmend deutlich als Konstrukt erweist.⁷ Essers Vergleich⁸ ist zwar eingehend, zielt letztlich aber noch im Sinne der älteren Formgeschichte auf den Erweis der Einzigartigkeit der Evangelien innerhalb der antiken Literatur. Hier soll nun gerade ein Anstoß in die Gegenrichtung getan werden, zumal Philostrats Text in der neueren lebhaften Gattungsdiskussion um die Evangelien⁹ – vielleicht gerade auf Grund von Essers Ergebnissen und trotz des Wissens um ihre „ideologischen“ Voraussetzungen – eher an den Rand gerückt ist.

Daher soll Philostrats Text erneut unter diesem Aspekt betrachtet werden, und zwar nicht so sehr in Hinblick auf die Großform, sondern primär mit Blick auf das verschiedenen Gattungen gemeinsame Motivarsenal.

Die Kindheit und Jugend des Apollonios wird nur ganz vage mit wenigen Strichen gezeichnet. Sein Aussehen kennzeichnet Schönheit und langes Haupthaar, beides parallel zu Pythagoras, die Schönheit auch zu den Helden des antiken Romans. Diese Faktenarmut entspricht der Tendenz antiker Biographien wie auch der Evangelien.¹⁰ Berichtet wird lediglich seine Entscheidung für die pythagoreische Lebensform, wobei ihn eine höhere Macht „beflügelt“, und die dafür vorgesehene Vorbereitungszeit, die hauptsächlich in einem vier- bis fünfjährigen Schweigen besteht. Die weiteren zeitlichen Angaben sind ganz dürftig und auch widersprüchlich, sodass man daraus keine präzise Chronologie erstellen kann – wieder den zum Vergleich stehenden Texten entsprechend.

Schon dem pythagoreischen Novizen gelingen erste Heilungen, was seinen Ruf verbreitet und Heilungssuchende aus ganz Kilikien an seine Wirkungsstätte, das Asklepieion von Aigai, locken.

Nach Ende seines mehrjährigen Schweigens begibt er sich auf Wanderschaft. Seine erste Station ist Antiochien. Seine Tätigkeit im dortigen Apollontempel erinnert ein wenig an den zwölfjährigen Jesus im Tempel, denn auch der junge Apollonios ruft die Priester zusammen und diskutiert mit ihnen. Eine weitere Parallele besteht zur Tempelreinigung Jesu: Apollonios empfand den Tempel als einen Ort „halbbarbarischer“ und „amusischer“ Menschen.¹¹

⁵ Vgl. den Überblick bei Petzke 1970, 10ff.

⁶ Hadas/Smith 1965.

⁷ Vgl. Berger 1984, 1218ff.

⁸ Esser 1969.

⁹ Grundlegend Berger 1984, zuletzt Frickenschmidt 1997; dessen Forschungsüberblick 43ff konzentriert sich allerdings auf den Rahmen der Biographie; die Vita Apollonii bleibt peripher.

¹⁰ Herausgestellt etwa von Dihle 1983.

¹¹ Dieser Vorwurf scheint auf einem Topos zu ruhen: Antiochien galt dem hellenistischen Nationalismus als besonders „ungriechische“ Stadt. Der Vorwurf findet sich auch bei Julian, Misop. 347ff und Prokop, bell. Pers. 2,8, 186ff und wird noch in der Moderne nachgebetet, in Benzin-

Bald bricht er dann zu seiner großen Reise nach Babylon und weiter nach Indien auf und bereist in der Folge nahezu die gesamte von der griechisch-römischen Zivilisation berührte Welt, vom äußersten Osten bis nach Gibraltar im Westen und den äthiopischen Gymnosophisten im Süden.¹² Auch in dieser weiträumigen Reisetätigkeit kann man das Muster Alexanders wirken sehen, der ja dann im Alexanderroman auch die gesamte Oikumene bereist; auch Philosophenbiographien, am bekanntesten die von Pythagoras und von Platon, boten hier Vorbilder. Weitere Muster bietet der antike Roman, der in allen seinen Vertretern, von den frühesten Fragmenten und Chariton bis hin zu Heliodor über weite Strecken durch das Thema der Reise strukturiert ist.

In das Reisetema sind mehrere Motivgruppen eingebaut, die an die Jesusliteratur erinnern: Es finden sich Wundertaten wie Prophezeiungen, vorzeitiges Erkennen von Gefahren (z. B. zweimal, also als Dublette wie auch andernorts, Schiffbruch), übernatürlicher Ortswechsel (ebenfalls doppelt), Dämonenaustreibungen und verschiedene Heilungen, u. a. die Erweckung eines scheinototen Mädchens. Dabei (4,45) spekuliert Philostrate, dass Apollonios die Erweckung auch deswegen möglich gewesen sein könnte, weil er noch Spuren des Lebens an dem Mädchen festgestellt habe. Das entspricht seiner Tendenz, überall die Weisheit des Helden über seine magischen Kräfte zu stellen und damit diesbezügliche Verdächtigungen hintanzuhalten. Wir haben also damit zu rechnen, dass deren Anteil – und damit das Wundertätige generell – in früheren Berichten noch wesentlich kräftiger ausgefallen ist.

Besonderes die Episoden in und um Athen im Verlauf des Besuchs griechischer Städte erinnern an ähnliche Erlebnisse des Apostels Paulus in der Apostelgeschichte. Schlüsselerlebnisse sind oft die „erste Rede“ in einer Stadt. Die in Athen erinnert an die paulinische Rede am Areopag (Apg 17,22-31). Norden meinte sogar, die Apolloniosrede sei authentisch und von Moiragenes oder einem anderen frühen Biographen aufgezeichnet worden und habe so Lukas als Muster gedient.¹³ Er muss dazu allerdings deren Ausgangspunkt, den „unbekannten Gott“ (Nordens Buch hat davon seinen Titel) aus einer anderen Stelle der Vita Philostrats, nämlich aus einem Gespräch mit einem jungen Nilschiffer hereinziehen, weswegen seine Konstruktion heute abgelehnt wird. Im Zusam-

gers Antiocheia-Artikel in Paulys Realenzyklopädie (RE I, 1894, 2442-2445): Die Mischung griechischer und syrischer Elemente habe eine „üppige und leichtsinnige Bevölkerung“ ergeben, wankelmütig, religiös fanatisch, abergläubisch. Philostrate bringt auch aus Anlass von einer späteren Durchreise des Apollonios durch die Stadt (nach der Rückkehr aus Indien) einen entsprechenden Seitenhieb an: „gewohnt unverschämt“. Man hat dies auch als Seitenhieb auf das frühe Christentum in der Stadt verstanden.

¹² Vgl. dazu Elsner 1997.

¹³ Norden 1956, 45ff.

menhang dieser Rede erfolgte eine Dämonenaustreibung. Der gerettete reiche Jüngling verkauft alles und folgt Apollonios nach. Ganz nahe steht auch die Dämonenaustreibung in den Petrusakten (Kap. 11), denn auch dieser Jüngling machte sich zuerst über den Exorzisten lustig. Gerade in dem Teil der Vita, wo Philostrat über die Reisen des Apollonios durch griechische Städte berichtet, finden sich immer wieder Episoden, die den über Paulus und die Apostel berichteten verwandt sind.

Ein Leitmotiv der ganzen Vita ist das Verhältnis des Apollonios zu Machthabern. Es klingt häufig an und wird bisweilen detailreicher ausgeführt. Vergleichstexte aus dem Neuen Testament bieten hier natürlich vor allem die Passionsberichte. Sie sind auch in der Struktur vergleichbar: So wie etwa bei Markus der Bericht vom Leben Jesu in der Passion kulminiert, findet auch das Leben des Apollonios bei Philostrat seinen Höhepunkt und Abschluss in der Auseinandersetzung mit Domitian, die Inhalt der letzten zwei Bücher ist und somit fast ein Viertel des gesamten Textes ausmacht.¹⁴

Dieses Leitmotiv gehört zum Topos „Weiser und Herrscher“ und hat innerhalb der griechisch-römischen Geschichte eine lange und reichhaltige Tradition. Ein Prototyp war die Begegnung zwischen Solon und Kroisos (Herodot 1,30-33), ein weiterer die Begegnung des Pythagoras mit dem sizilischen Tyrannen Phalaris von Agrigent. Das Schema wird auch in historisch heller Zeit wirksam, man denke nur an Aristoteles und Alexander oder an Platon und Dionysios I. Es wird auch auf andere Völker angewandt, sodass sich regelrechte topologische Reihen bilden: Die Rolle der Weisen vertreten dabei die Magoi in Persien, die Priester in Ägypten, die Brahmanen in Indien, die Druiden bei den Kelten. Auch die alttestamentlichen Auseinandersetzungen der Propheten mit ihren Königen darf man hierher rechnen.

Schon die erste Begegnung des Apollonios mit Königsmacht erinnert an eine Episode im Johannesevangelium, nämlich an die Frage des Pilatus: „Woher stammst du?“ (Joh 19,9)

Apollonios begegnet im Verlauf seiner Reisen persischen und indischen Königen, aber auch den römischen Kaisern von Nero bis Domitian. Mit Nero gibt es keine direkte Begegnung, aber allein das Betreten Roms unter seiner Herrschaft gilt als eine besonders mutige Tat. Apollonios stellt es seinen Jüngern frei zu gehen, und nur wenige bleiben bei ihm. Im Verhör vor dem Prätorianerpräfekten Tigellinus beeindruckt Apollonios wieder durch seine Furchtlosigkeit, wobei Atmosphäre und Einzelheiten erneut an Jesu Verhör vor Pilatus erinnern.

Die letzte Begegnung mit Domitian kann Philostrat nicht recht motivieren. Aber sie ist eindeutig als Höhepunkt des Werkes geplant und hat auf Spätere

¹⁴ Dem Leitmotiv ist jetzt das Buch von Flinterman 1995 gewidmet.

auch so gewirkt, denn die Selbsterrettung des Apollonios aus den Fängen des Tyrannen wird oft als die herausragendste Wundertat angesehen. Dabei kann natürlich auch schon die Tradition vor Philostrat eine Rolle gespielt haben. Er jedenfalls nützt dieses Geschehen als krönenden Abschluss seines Leitmotivs „Weiser vs. Herrscher“.

Die Heldentat des Apollonios besteht einerseits darin, dass er sich überhaupt gefangen nehmen lässt, obwohl er die Macht zur Selbstbefreiung hätte, wie er seinem Begleiter auch demonstriert, indem er einmal die Fessel von sich abfallen lässt. Zweitens aber entzieht er sich dem Prozess dadurch, dass er während der Verhandlung plötzlich auf wunderbare Weise entschwindet. Das stellt allerdings auch den Literaten Philostrat vor Probleme. Denn so kann Apollonios eine bereits vorbereitete, lange und wundervoll ausgefeilte Apologie nicht halten. Dem Leser soll die Rede aber nicht vorenthalten werden, weshalb sie uns Philostrat dennoch liefert. Sie macht den Hauptteil des achten Buches aus und fasst das Wirken des Apollonios nochmals zusammen.

Sowohl unbehelligtes Verschwinden als auch überraschendes Auftauchen anderswo kennzeichnen auch das Verhalten Jesu (Lk 4,30, Joh 8,59; 10,39). Apollonios ist wenige Stunden nach seinem Weggang aus Rom bereits bei seinen Freunden in Dikaiarchia am Golf von Neapel, und zwar trifft er sie zuerst von ihnen unbemerkt an, als sie über sein Schicksal klagen. Die Szenerie erinnert an die von Emmaus, das folgende Händereichen erinnert an Thomas, ebenso wie das Erscheinen vor einem ungläubigen Jünger, um ihm die Unsterblichkeit der Seele zu erweisen.

Im Zusammenhang mit seiner wundersamen Rettung vor Domitian äußert Apollonios eine Prophetie, wo man eine direkte Bezugnahme zum NT herausgelesen hat (7,41). Er verheißt seinem treuen Begleiter Damis, er werde ihn nach dem Prozeß wieder treffen. Als Damis fragt: „Lebend oder wie?“, antwortet Apollonios: „Wie ich glaube, lebend, wie du aber glauben wirst, auferstanden.“

Die Vita klingt denn auch mit verschiedenen Versionen vom Lebensende des Apollonios aus, u. a. einer, in der ihn singende Jungfrauen zur Himmelfahrt auffordern. Wieder kann man neben dem NT andere Parallelen namhaft machen, so z. B. die Parodie Lukians auf den Glauben an die Auferstehung des verbrannten Peregrinus Proteus. Wiederum hat hier schon Kelsos (vgl. Origines, *Contra Celsum* 3,26,32) entsprechende Belege gegen die Christen angeführt.

Das führt zur abschließenden Beurteilung der hier nur summarisch präsentierten Parallelen. Was die Vita des Philostrat betrifft, könnte schon Abhängigkeit von der Jesusliteratur vorliegen. Das Nebeneinander von Christus und Apollonios bei Severus Alexander könnte solches nahe legen. Zur Erklärung der Parallelen allerdings ist eine solche Annahme nicht notwendig. Sie dürften ihre Begründung vielmehr in der Zugehörigkeit beider Textgruppen zu verwandten

Gattungen haben, die hier nur mit dem Dreieck Biographie – historische Monographie – fiktionaler Roman umrissen seien.¹⁵ Texte wie der von Philostrat sind Teil eines vielschichtigen und traditionsreichen Literaturbetriebs. Der im 2. Jahrhundert n. Chr. schreibende Lukian etwa konnte sich mit seinem „Démonax“ in die Reihe der enkomiaistischen Philosophenbiographien stellen, mit der einerseits die Evangelien¹⁶, andererseits aber auch die (allerdings ungleich umfangreichere) *Vita Apollonii* Verwandtschaft zeigen, er konnte diese Gattung aber auch mit anderen Texten parodieren. Nahezu alle der hier aufgeführten Parallelen fänden sich auch im antiken Roman, dem die antike Biographie durch ihre fiktionalen Elemente und vielleicht auch genetisch durchaus nahe steht.¹⁷ Die Verfasser der Evangelien konnten, wollten sie in der hellenistischen Welt gelesen werden, gar nicht anders, als sich mit ihren Texten in diesen Literaturbetrieb einordnen. Diese – banale – Erkenntnis scheint allmählich sowohl bei klassischen Philologen wie bei Neutestamentlern *communis opinio* zu werden. Die in der laufenden Diskussion allerdings an den Rand gedrängte *Vita Apollonii* sollte durch diesen Beitrag wieder ins Spiel gebracht werden.

Bibliographie:

- Berger, K., Hellenistische Gattungen im Neuen Testament, ANRW II. 25, 2, 1984, 1031-1432.
- Betz, H. D., Gottmensch II, RAC XII, 1983, 234-312.
- Bowie, E. L., Philostratus. Writer of Fiction, in: J. R. Morgan/ R. Stoneman (Hgg.), Greek Fiction. The Greek Novel in Context, London/New York 1994, 181-199.
- Cancik, H. (Hg.), Markus-Philologie. Historische, literaturgeschichtliche und stilistische Untersuchungen zum zweiten Evangelium, Tübingen 1984.
- Cancik, H., Die Gattung Evangelium. Das Evangelium des Markus im Rahmen der antiken Historiographie, in: Markus-Philologie (s. oben), 85-113.
- Dihle, A., Die Evangelien und die biographische Tradition der Antike, Zeitschrift für Theologie und Kirche 80, 1983, 33-49.
- Dormeyer, D., Das Neue Testament im Rahmen der antiken Literaturgeschichte. Eine Einführung, Darmstadt 1993.
- Dzielska M., Apollonius of Tyana in Legend and History, Rom 1986.

¹⁵ Vgl. dazu Berger 1984, Dormeyer 1993 und Frickenschmidt 1997.

¹⁶ Verglichen von Cancik 1984, 85-113.

¹⁷ Dieses weite Feld kann hier nicht betreten werden. Zum Roman zuletzt die Sammelbände von Swain 1999 und Harrison 1999, zur Biographie H. Görgemanns, Biographie, Der Neue Pauly 2, 1997, 682-687.

- Elsner, J., *Hagiographic Geography: Travel and Allegory in the Life of Apollonius of Tyana*, JHS 117, 1997, 22-37.
- Esser, D., *Formgeschichtliche Studien zur hellenistischen und frühchristlichen Literatur unter besonderer Berücksichtigung der vita Apollonii des Philostrat und der Evangelien*, Diss. Bonn 1969.
- Flinterman, J.-J., *Power, Paideia & Pythagoreism. Greek Identity, Conceptions of the Relationship between Philosophers and Monarchs and Political Ideas in Philostratus' Life of Apollonius*, Amsterdam 1995.
- Frickenschmidt, D., *Evangelium als Biographie, Die vier Evangelien im Rahmen antiker Erzählkunst*, Tübingen/Basel 1997 (Texte und Arbeiten zum neutestamentlichen Zeitalter, 22).
- Hadas, M. / M. Smith, *Heroes and Gods. Spiritual Biographies in Antiquity*, New York 1965 (RPS 13).
- Harrison S. J. (Hg.), *Oxford Readings in the Roman Novel*, Oxford 1999.
- Kayser, C. L. (Hg.), *Vita Apollonii: Flavii Philostrati opera*, Leipzig 1870, vol. I, 1 - 344.
- Koskenniemi, E., *Der philostratische Apollonios*, Helsinki 1991.
- Koskenniemi, E., *Apollonios von Tyana in der neutestamentlichen Exegese*, Tübingen 1994.
- Mumprecht, V. (Hg.), *Philostratos. Das Leben des Apollonios von Tyana. Griechisch-Deutsch. Herausgegeben, übersetzt und erläutert*, München / Zürich 1983.
- Norden, E., *Agnostos Theos. Untersuchungen zur Formgeschichte religiöser Rede*, Stuttgart 1956.
- Petzke, G., *Die Traditionen über Apollonius von Tyana und das Neue Testament*, Leiden 1970.
- Schotroff, W., *Gottmensch I*, RAC XII, 1983, 155-234.
- Speyer, W., *Zum Bild des Apollonios von Tyana bei Heiden und Christen*, JbAC 17, 1974, 47-63.
- Swain, S. (Hg.), *Oxford Readings in the Greek Novel*, Oxford 1999.

III.

Religiöse Einstellungen in der Musik

MUSIK UND RELIGION VERSUCH EINER VERHÄLTNISBESTIMMUNG

Kiwha Kim (München / Seoul)

Für die Klärung des Verhältnisses von Musik und Religion bieten sich drei Wege an: der Mythos, die Bibel und die Musikgeschichte. In seinem berühmten Vierzeiler von 1857 dichtete Joseph von Eichendorff:

Schläft ein Lied in allen Dingen,
die da träumen fort und fort,
und die Welt hebt an zu singen,
triffst du nur das Zauberwort.

Zauberworte, Worte der Beschwörung und Bannung, der Rühmung und Anrufung gehören zum Grundbestand der religiösen Sprache. Wer solche Worte zu sprechen vermag, bewirkt eine Veränderung der Welt. In der Tiefe der vom Menschen meist nur genutzten und verbrauchten Dinge wird ein Lied hörbar, in das zuletzt der ganze Kosmos einstimmt. Der Zwang, der auf allem liegt, schwindet, die Fron des Alltags ist gebrochen, die von dem Lyriker Günter Eich beklagte „Trauer der Welt weicht einem Hochgefühl, weil dieses Lied ertönt, das alle Herzen höher schlagen lässt.

Schöner kann die Wirkung der Religion kaum beschrieben werden, auch wenn der Dichter die Auskunft darüber schuldig bleibt, auf welches Lied sich seine Strophe bezieht. Denkt er dabei wie die griechischen Philosophen und römischen Literaten an die Harmonie der Sphären oder an etwas nach Art der „großen Stimme“, die nach Nikolaus von Kues die ganze Weltgeschichte durchhallt? Die Frage muss offen bleiben, sicher ist nur, dass für Eichendorff Religion und Musik in einer unauflöselichen Verbindung stehen.

Mythos

Auf eine ähnlich ursprüngliche Verbindung verweisen die religionsgeschichtlichen Zeugnisse. Plastiken und Wandmalereien altägyptischen, babylonischen, mykenischen und hellenistischen Ursprungs zeigen Harfen- und Flötenspieler, bisweilen im Verbund mit religiösen Tanzszenen, die den angenommenen Zusammenhang bestätigen. Dafür spricht auch die Tatsache, dass hymnische Anrufungen der Gottheit zu den ältesten literarischen Dokumenten der Religionsgeschichte zählen.

Wichtige Aufschlüsse bietet schließlich der Mythos. Danach entstammt die Musik, wenn nicht der Natur, so doch dem Werk der Götter. Nach Hesiod gingen aus der Verbindung des Zeus mit Mnemosyne die Musen hervor und unter ihnen Klio, die Muse der rühmenden Anrufung und des Lobgesangs, Terpsichore, die Muse des ekstatischen Tanzes, und Polyhymnia, die als die Muse des vielstimmigen Widerhalls die begeisterte Resonanz in den Herzen der Hörer bewirkt.

Eher resignativ wirkt, damit verglichen, der Mythos von dem thrakischen Sänger Orpheus, der mit seinem Spiel nicht nur Tiere, Bäume und Felsen verzaubert, sondern sogar den unerbittlichen Hades bezwingt und zur Freigabe seiner durch einen Schlangengift getöteten Gattin Euridike veranlasst. Da er sich aber, entgegen der strengen Auflage nicht zurückzublicken, beim Aufstieg nach ihr umschaute, verliert er sie endgültig an die Totenwelt.

Ein ähnlicher Schatten liegt auch auf dem Mythos von der Nymphe Syrinx, die sich den Nachstellungen des Halbgottes Pan dadurch entzieht, dass sie sich mit Hilfe ihrer Schwestern in ein Schilfrohr verwandelt. Zwar fertigt sich der Enttäuschte daraus die nach ihm benannte Panflöte; doch bleibt ihm so doch nur ein „Nachklang“: ein Hinweis darauf, dass die Musik, darin der Sprache vergleichbar, ihre Wirkung immer nur im Verklingen erzielt. Diesem Gesetz stellt sich erst Beethoven entgegen, wenn er durch seine *Missa solemnis* „sowohl bei den Singenden als bei den Hörenden religiöse Gefühle zu erwecken und dauernd zu machen“ sucht.

Musik in der Bibel

Was zunächst das Alte Testament anlangt, so steht die erste Erwähnung unter einem kritischen Vorzeichen, das allerdings auf eine therapeutische Sinnbestimmung schließen lässt. Aus der Bigamie des rachsüchtigen Lamech, eines Nachkommen des Brudermörders Kain, gehen zwei gegensätzliche Söhne hervor: der Stammvater aller Waffenschmiede Tubalkain und Jubal, der Stammvater aller Zither- und Flötenspieler (Gen 4,20ff), so dass der Eindruck entsteht, als solle die Musik das durch Gewalt und Krieg verursachte Leid lindern. Demgemäß erscheint Jubal dann auch auf mittelalterlichen Darstellungen der Sieben freien Künste als Repräsentant der Musik.

Nach dem Durchzug der Israeliten durch das Rote Meer nimmt Miriam, die Schwester des Moses eine Pauke und stimmt ein (später dem Mose zugeschriebenes) Siegeslied an: „Singt Jahwe, denn er ist hochehoben; Ross und Reiter warf er ins Meer“ (Ex 15,21).

Bei der Eroberung des stark befestigten Jericho bringt der Schall der Posaunen die Stadtmauern zum Einsturz (Josua 6,20).

Eine therapeutische Verwendung der Musik erwähnt die Bibel in der Geschichte von David, der mit seinem Harfenspiel den der Schwermut verfallenen König Saul aufzuheitern sucht (1 Sam 16,14-23). In seiner Darstellung als Harfenspieler, bisweilen auch als Tänzer vor der Bundeslade, vor allem aber als Psalmendichter (2 Sam 22,1-51) wurde David in mittelalterlichen und barocken Darstellungen neben der Märtyrerin Cäcilia zu einer Symbolfigur der Kirchenmusik.

Von ganz unterschiedlich gestimmter Musik ist in dem zu beträchtlichen Teilen David zugeschriebenen Buch der Psalmen die Rede. So beginnt der aus der Zeit des babylonischen Exils stammende Psalm 137 mit den resignierend-ressentimenthaften Worten: „An den Flüssen von Babylon saßen wir und weinten, als wir deiner gedachten, o Zion. Und an den Weiden jenes Landes hängten wir unsere Harfen auf“ (137,1f). Der Dichter des 138. Psalms betont: „Im Angesicht der Engel will ich dir singen“ (138,2). Der 149. Psalm fordert: „Singt dem Herrn ein neues Lied!“ (149,1), ein Wort, das Bach seiner titelgleichen Doppelpolka zugrunde legte. Und in dem von Strawinsky in seiner Psalmsinfonie verarbeiteten 150. Psalm heißt es: „Lobt ihn mit dem Schall von Posaunen, lobt ihn mit Psalter und Harfe, lobt ihn mit Flöten- und Saitenspiel!“ (150,3f)

Dass in der Spätzeit Israels bereits die Kunst des Transponierens bekannt war, belegt der Schluss des Buchs der Weisheit, wenn er die Verwandlung der Elemente beim Auszug aus Ägypten mit der Umstimmung eines Saiteninstruments vergleicht, denn da werden Landtiere zu Wassertieren, schwimmende Wesen gehen an Land, das Feuer brennt doppelt so stark im Wasser, und das Wasser verliert seine Löschkraft (Weish 19,18-21).

Im Vergleich dazu sind die neutestamentlichen Zeugnisse spärlicher; doch ist dafür das erste, der Gesang der Engel bei der Geburt Jesu (Lk 2,13f), in der Vulgatafassung durch die Messliturgie weltbekannt geworden. Bei der Geburt Jesu erscheint eine Schar von Engeln, die Gott mit den Worten lobte: „Gloria in excelsis Deo, et in terra pax hominibus“ (Lk 2,13f).

Im späteren Leben Jesu ist kaum von Musik die Rede. Aber in seinem Selbstvergleich mit Johannes dem Täufer zitiert Jesus einmal ein zeitgenössisches Kinderlied: „Wir haben euch auf der Flöte gespielt, und ihr habt nicht getanzt; Wir haben euch Klagelieder gesungen, und ihr habt nicht geweint“ (Lk 7,32).

Zweimal berichten die Evangelien von der Totenklage. Das erste Mal bei der Erweckung der Tochter des Jairus, wo es heißt: „Alle weinten und klagten über ihren Tod [...] Er aber nahm das Kind an der Hand und sagte: „Thalita kum“; das heißt übersetzt: „Mädchen, ich sage dir: steh auf!“ (Mk 5,38-42, Lk 8,52-

55). Das zweite Mal bezieht sich der Klagegesang auf Jesus selbst bei seinem Gang zum Tod: „Es folgte ihm eine große Volksmenge, darunter Frauen, die über ihn weinten und klagten“ (Lk 23,27).

Ähnlich wie der 149. Psalm mahnt der deutero-paulinische Kolosserbrief: „Singt Gott in eurem Herzen Psalmen, Hymnen und Lobgesänge, wie sie der Geist euch eingibt“ (3,16). Der Epheserbrief, der dieselbe Mahnung enthält, überliefert außerdem einen Hymnus, der vermutlich bei der Feier der Taufe gesungen wurde: „Wach auf, du Schläfer, steh auf von den Toten, und Christus wird dich erleuchten“ (5,14). Ähnliche Hymnen bieten auch die Pastoralbriefe, so den von Novalis in seinem Lied „Wenn alle untreu werden“ nach- und umgedichteten des Zweiten Timotheusbriefs: „Wenn wir untreu werden, bleibt er doch treu, denn er kann sich selbst nicht verleugnen“ (2,11ff).

Im Ersten Thessalonicherbrief rechnet Paulus damit, dass bei der Wiederkunft Christi die „Stimme des Erzengels“ und die „Posaune Gottes“ erschallt, welche die Toten aus ihren Gräbern hervorrufft (1.Thess 4,16). In der Eingangsvision der Apokalypse hört der Seher eine Stimme, die „wie eine Posaune“ klingt (1,10). Nach der Öffnung des siebten Siegels des an das Lamm übergebenen Geheimnisbuches erscheinen sieben Engel, die nacheinander in ihre Posaunen blasen (8,6-9,3; 9,13f; 11,15-19). Schließlich erblickt der Seher das Lamm auf dem Berg Zion, umgeben von der Schar der Geretteten, während eine Stimme wie Harfenklang zu dem neuen Lied ertönt, das sie vor dem Throne Gottes singen und das sonst niemand zu singen vermag (14,1ff). Von größter musikgeschichtlicher Bedeutung sind schließlich jene Bibelstellen, aus denen der unzählige Male vertonte Text der lateinischen Messe hervorging, also das dreimalige „Sanctus“ der Engel in der Berufungsvision des Propheten Jesaja (Jes 6,3), das „Gloria in excelsis Deo“ des Engelchores bei der Geburt Jesu (Lk 2,14), das „Ecce Agnus Dei“, mit dem Johannes der Täufer auf den nach ihm Kommenden hinweist (Joh 1,29.36) und das „Hosanna“ der Volksscharen beim Einzug Jesu in Jerusalem. Vielfach vertont wurde aber auch das „Ave Maria“ und das „Magnificat“ aus der lukanischen Kindheitsgeschichte (Lk 1,28; 1,46-55).

Musikgeschichte

Auch die vornehmlich durch das Christentum geprägte Kultur behält das affirmative Verhältnis von Religion und Musik bei, wie es für die Welt des Alten Orient und des Hellenismus zu beobachten war. Symptomatisch ist dafür die Tatsache, dass die heilige Cäcilia, eine Märtyrergestalt aus der Verfolgungszeit, zur Patronin der Kirchenmusik erhoben wurde.

Nach dem Bericht Augustins, führte Ambrosius als Bischof von Mailand erstmals Gesänge beim Gottesdienst ein und erzielt damit eine bis heute fort-

dauernde Wirkung. Die liturgische Ein- und Zuordnung dieser Gesänge verfügte Papst Gregor der Große, nach dem der im Mittelalter bis zur Mehrstimmigkeit entwickelte Gregorianische Choral benannt wurde.

Wie Hans Pfitzner in seiner musikalischen Legende *Palestrina* schildert, gelangt die Mehrstimmigkeit durch diesen Meister gegen anfängliche Widerstände zum endgültigen Durchbruch. Die Oper beschreibt in legendenhafter Überhöhung die Entstehung seiner Missa Papae Marcelli.

Von dem Begründer des Oratorianerordens Philipp Neri wird berichtet, dass er die Wirkung seiner auf die Bekehrung der Sünder ausgerichteten seelsorgerischen Aktivitäten durch die Einbeziehung von Gesang zu steigern suchte. Insofern darf er als eine Schlüsselgestalt auf dem Weg zur therapeutischen Musikverwendung angesehen werden. Außerdem geht auf seine Gründung die Gattung des Oratoriums zurück.

Georg Friedrich Händel, der in seinen *Cäcilien-Oden* der Patronin der Kirchenmusik gehuldigt hatte, glaubte „den Himmel offen zu sehen“, als ihm nach schwerer Krankheit die Komposition des ‚Messias‘ in kürzester Zeit gelang. Händel meinte – mit Paulus im zweiten Korinther-Brief – „er wisse nicht, ob er dabei im Leibe oder außerhalb des Leibes gewesen sei“.

Johann Sebastian Bach, der in seinem Werk die gesamte Kunst der Vorzeit zusammenfasste, schuf in seinen Kantaten eine musikalisch geprägte Liturgie eigenen Stils. Mit seinen Passionsmusiken trug er entscheidend zur Vergegenwärtigung des Schriftwortes im deutschsprachigen Kulturraum bei. Gleichzeitig griff er in seiner Motette „Jesu, meine Freude“ und „Der Geist hilft unserer Schwachheit auf“ von Luthers Rechtfertigungslehre auf die paulinische Spiritualität zurück. Nicht umsonst wurde Bach gelegentlich als der „fünfte Evangelist“ bezeichnet.

Ludwig van Beethoven glaubte in der *Missa solemnis* das „größte“ und, wie bereits angedeutet, wirkmächtigste seiner Werke geschaffen zu haben. Ihre Bedeutung besteht nicht zuletzt darin, dass er mit der eindringlichen Gestaltung des „Et homo factus est“ den humanistischen Grundton seiner ganzen Epoche angeschlagen hat. In seinem späten Streichquartett in a-moll (Op. 132) bezog er, wie schon im „Et incarnatus est“ der *Missa solemnis*, Kirchentonarten in seine Ausdruckspalette ein.

Anton Bruckner schuf als Spätromantiker eine religiös gestimmte Tonsprache eigener Prägung und widmete seine unvollendet gebliebene Neunte Sinfonie „dem lieben Gott“.

Unter dem Eindruck, in einer endzeitlichen Situation zu leben, wählte Franz Schmidt Texte aus der Apokalypse für sein Oratorium *Das Buch mit sieben Siegeln*.

In deutlicher Selbststilisierung beschwor Paul Hindemith in seiner Oper *Mathis der Maler* das Inspirationserlebnis, aus dem der Isenheimer Altar hervorging.

In seinem „dem Andenken eines Engels“ gewidmeten Violinkonzert deutete Alban Berg den Tod der früh verstorbenen Widmungsträgerin Manon Gropius, der Tochter Alma Mahlers aus deren zweiter Ehe, durch den Bach-Choral „Es ist genug, Herr, wenn es dir gefällt, so spanne mich doch aus“ aus Bachs Kantate „O Ewigkeit, du Donnerwort“ (BWV 60).

Igor Strawinsky legte seiner „zur Ehre Gottes“ geschaffenen Psalmensinfonie Verse aus den Psalmen 38, 39 und 150 zugrunde.

Nach den Melodramen *Die Jakobsleiter* und *Ein Überlebender aus Warschau*, dieser dramatischen Vergegenwärtigung der todüberwindenden Kraft des Glaubens, gestaltete Arnold Schönberg in seiner nur unvollständig auskomponierten Oper *Moses und Aron* den ewigen Konflikt von Wort und Bild im tragischen Verhältnis der beiden Titelgestalten.

Michael Tippett vertonte Stellen aus den *Confessiones* Augustins und aus der Enzyklika *Pacem in terris* des Konzilspapstes Johannes XXIII.

Bernd Alois Zimmermann verabschiedete sich von der Welt mit seiner *Ekklesiastischen Aktion*, die in die Tonfolge „Es ist genug“ ausklingt, die er ebenso wie vor ihm schon Alban Berg von Bach übernommen hatte.

Zusammengenommen ergeben diese sporadischen Beispiele ein überzeugendes Argument für die These, dass Musik und Religion in einem Verweisungszusammenhang stehen, der nur zum Schaden beider aufgelöst werden könnte. Immer wieder wird die Religion nach jenem evozierenden Wort suchen müssen, welches das in der Tiefe des Daseins schlummernde Lied zum Klingen bringt, und nichts in der Welt kann ihr dabei so behilflich sein wie die Musik. Natürlich fehlt es nicht an einem Gegenbeispiel. Es handelt sich dabei um die *Alpensinfonie* von Richard Strauss aus dem Jahre 1915, die ursprünglich den Titel „Der Antichrist“ tragen sollte und die der Komponist als das Musterbeispiel einer atheistischen Musik bezeichnete. Aber wer möchte diese illustrative Programmmusik im Ernst mit den angesprochenen Werken vergleichen?

MUSIKALISCHE ERFAHRUNG UND RELIGIÖSE EINSICHT SKIZZE EINER BESTANDSAUFNAHME

Martin Mumelter (Innsbruck)

„Manche Musiker mögen Atheisten sein, doch alle glauben an Johann Sebastian Bach.“ Dieses Bonmot birgt einigen Zündstoff. Bach als „Gottesbeweis“ zu betrachten war phasenweise ebenso in Mode wie das Gegenteil: gerade am Beispiel von Bach die Grenzen dessen auszuloten, was Kunst über die letzten Dinge aussagen kann. Beides ist Teil jener Kontroverse zwischen dem „Unmittelbaren“ und dem „Reflektierten“, die Sören Kierkegaard artikuliert hat. Es wäre noch heute vermessen, als Musiker den profunden Überlegungen Kierkegaards ohne gründliches Vorstudium etwas hinzuzufügen zu wollen, sich also leichtfertig auf sein Feld zu wagen, das die Reflexion war: „Ich habe keine Unmittelbarkeit gehabt, ... schlecht und recht menschlich verstanden nicht gelebt; ... ich bin eigentlich Reflexion von Anfang bis zu Ende.“ Doch ist es legitim, sich dem Spannungsfeld von der entgegengesetzten Seite zu nähern, eben gerade von der Unmittelbarkeit her, und dabei die gleiche Vorsicht an den Tag zu legen, die Kierkegaard auf jenem Gebiet zeigte, das ihm fremd und zugleich ungemein anziehend war. Allerdings ist die Umkehrung nicht komplett. Wenn sich der Philosoph mit dem Unmittelbaren, sprachlich Unfassbaren beschäftigt, es umkreist und damit seine Grenzen auslotet, bleibt er mit dem Standbein auf eigenem Terrain; er musiziert nicht, sondern denkt und schreibt weiterhin. Nur mit dem Spielbein wagt er sich auf das fremde Terrain, wie ein Kind beim Tempelhüpfen. Der Künstler sollte dementsprechend mit dem Standbein auf der anderen Seite der Grenzlinie bleiben und musizieren, malen, komponieren, statt Aufsätze zu schreiben, genauer gesagt kann das Schreiben immer nur die nötige Ergänzung für sein Unternehmen sein. Das Tempelhüpfen ist eine strenge Schule für Balanceakte, und ein Künstler, der sich zu weit auf das Feld der Philosophie verirrt, würde dort für ebenso viel Heiterkeit sorgen wie ein Philosoph mit der Geige am Podium.

Doch da gibt es diesen wichtigen Überschneidungsbereich, ein faszinierendes Grenzland: Kierkegaard ist allzu bescheiden (oder er setzt eine seiner vielen Masken auf), wenn er behauptet, sein ganzes Sein sei nur Reflexion gewesen. Er schreibt über das musikalisch Unmittelbare nicht in dürrer Abstraktion sondern mit glühender Liebe, man merkt, dass er hochmusikalisch war. Zwar nicht als Musiker, doch als Hörer hat er das Unmittelbare erfahren, sonst hätte er keine Ahnung, wovon er schreibt. Für seine Grenzgänge war es legitim und nötig, immer wieder auf die „fremde“ Seite zu gehen. Wer sich als Künstler auf dieser Seite zu Hause fühlt, wird Kierkegaards Bescheidenheit ehren und ihm gerne

jene Nachsicht zollen, die er immer wieder erbittet; darüber hinaus wird er von diesem Fremdling aber viel Neues über die eigene Heimat lernen – genauer gesagt über jenen Teil des Ganzen, den Musiker meist als ihre Heimat ansehen. Denn erst das Ganze – Reflexion und Unmittelbarkeit zusammen – ist in Wahrheit unser Zuhause.

Mit der gleichen Behutsamkeit, die Kierkegaard gezeigt hat, mag sich also der Musiker von seiner Seite her in das Grenzland und auf die andere Seite begeben; es wird ihm gar nichts anderes übrig bleiben, als diesen Versuch zu wagen. Der Philosoph muss anerkennen, dass es neben seiner Welt des sprachlich Fassbaren eine ganz andere gibt, die er bewerten und einordnen muss; der Künstler wird sich in umgekehrter Weise gedrängt fühlen, seine Erfahrungen in die Ganzheit einer Welt einzuordnen, in der es auch die Reflexion gibt, die beharrlich fragt: „Was bedeutet dies?“

Da ich aber glaube, dass Kierkegaard, wiewohl dort ein Fremdling, auf dem Gebiet der unmittelbaren künstlerischen Erfahrung viel kompetenter war, als ich es als Philosoph je sein könnte, möchte ich meinen Grenzgang auf eine skizzierte Bestandsaufnahme anstehender Fragen und denkbarer Antworten beschränken in der Hoffnung, dass sich dadurch Weiteres von alleine abzeichnen beginnt.

Nathalie Sarraute sagte im letzten Interview ihres Lebens: „Für mich ist der Tod das Verschwinden von allem. Und ich akzeptiere ihn vollkommen.“

Kürzer und genauer könnte man einen aufrichtig materialistischen Standpunkt nicht ausdrücken.

Ist die Welt, das Leben wirklich so? Was bedeutet dann, wenn J.S. Bach und Alban Berg vertonen: „Es ist genug! Herr, wenn es Dir gefällt, so spanne mich doch aus!“ ...

Was bedeutet die sakrale Kunst aller Kulturen? Wenn man Sarrautes Standpunkt konsequent beibehält, muss man alle Transzendenz in der Kunst und alle sakrale Kunst als Früchte des Aberglaubens betrachten – Bachs Kantaten als schöne Lügen, die von der Kirche bestellt wurden, um Träume fürs Volk glaubwürdiger zu machen.

Oder können Träume, Wünsche, Visionen eine gültige Realität für sich selber sein? Aber welche dann und wessen?

Wenn ein ebenso berühmter Autor wie Sarraute, Carlos Fuentes, sein Denken als letztlich christlich bezeichnet – wer wollte da Schiedsrichter sein?

Ist der Atheist verblendet, da er für Bachs Einsichten zu unmusikalisch ist?

Oder ist es der Künstler, der sein Denken von Opium fürs Volk einlullen lässt?

Die Konfrontation auf der Ebene gewöhnlich Sterblicher ist ebenso verwirrend: Sind Herrn Meiers transzendente Momente irrelevant oder ist es der

Atheismus von Herrn Müller? Worin unterscheiden sich Visionen großer Heiliger von denen des Irren, der behauptet, aus Glas zu sein? Genügt, dass die Visionen der Heiligen Mehrheiten gefunden haben, dass ganze Kulturen an sie glaubten und glauben? Liefe das nicht auf die Absurdität eines durch Mehrheitsbeschluss nominierten Gottes hinaus?

Jeder Wahlkampf zeigt die Dummheit von Gedankengängen, die auf sofortige Mehrheitswirkung angelegt sind; die Bausünden und Entstellungen ländlicher wie städtischer Gemeinden zeigen, wohin es führt, wenn mehrheitlich-gewählte Politiker über öffentlichen Bau entscheiden. Wer möglichst viele erreichen will, muss den Bereich breiterer Überschneidungen suchen und dieser liegt, wie C.G. Jung ausführte, im unteren Mittelmaß. Götter, weil die Mehrheit daran glaubt? Ein schlechter Witz. Kein Gott, weil die Mehrheit so denkt? Ebenso schlecht. Stehen wir also unversehens im Begriff, die Demokratie in Frage zu stellen? Ja und nein.

Es geht um die Frage, wie man eine Mehrheit misst.

So, wie der schnellste und größte Profit nicht immer der beste Profit auf längere Sicht ist, so ist die Mehrheit des Augenblicks nicht immer die klügste. Man schätzt, dass Shakespeare und Courths-Mahler ungefähr die gleichen Auflageziffern haben, aber (laut Arno Schmidt) bei Courths-Mahler durch die Lieschen Müllers einer kurzen Epoche, bei Shakespeare durch die Besten aller Generationen.

Mehrheit horizontal oder vertikal zum Zeitfluss also?

Aber: Darf Arno Schmidt überhaupt beurteilen, wer die Besten aller Epochen sind? Wer hat ihn legitimiert? Wir neigen intuitiv dazu, ihm Recht zu geben und die für Shakespeare, Schiller, Mozart gewachsenen Mehrheiten fraglos über die Mehrheiten zu stellen, die deren einstige Konkurrenten hatten: Marlowe, Kotzebue, Dittersdorf.

Gewachsene Mehrheiten also als herausgefilterte Quintessenz des Denkens der Menschheit? Da bleiben Fragen offen.

Zwar rüttelt niemand mehr ernsthaft an Shakespeares und Mozarts Größe, doch hinsichtlich der durch lange Zeit herangewachsenen Religionen bleiben Zweifel: Was bedeuten die Widersprüche zwischen ihnen? Ist die Jahrtausende alte Würde des Judentums über jene des Buddhismus zu stellen, die des jüngeren Christentums über die des noch jüngeren Islam? Lassen sich alle als Varianten der einen und großen Wahrheit deklarieren?

Selbst dann bliebe offen, wie man die kontroversen Meinungen der größten Einzelnen beurteilt, die der Menschheitsgeist hervorgebracht hat: die Religiosität Einsteins gegenüber dem Atheismus Russells – wer wollte da Schiedsrichter sein?

Bleibt die Tatsache zu verzeichnen, dass dieser Planet Lebewesen aus Wasser und Erde hervorbringt, die über sich selber und die Welt nachdenken, und dass es unter ihnen solche gibt, die auf traumartige, übersprachliche, bildhafte und sinnliche Weise Religiöses erfahren und an dessen Gültigkeit glauben – und solche, die das nicht tun. Und dass es unter beiden radikal verschiedenen Gruppierungen Wesen gibt, die wir zu den fähigsten und kompetentesten rechnen. Was bleibt dem weniger bemittelten Sterblichen zur Entscheidungsfindung übrig? Soll er sich „nach Geschmack“ der einen oder anderen Richtung anschließen? Oder soll er etwa, nach Pascals Vorbild, Wahrscheinlichkeitsdenken einbeziehen?

Pascal war sicher einer der Größten, die je für Gott und das Christentum plädiert haben. Groß ist sowohl sein Intellekt als sein Fühlen, und berührend ist die Konsequenz, mit der er sein Leben nach seiner Bekehrung geführt hat. Dennoch bleibt er als Anwalt für das Reich Gottes fraglich: Die Fortsetzung von Bachs (und Alban Bergs) Choraltext lautet: „Ich fahre sicher hin mit Frieden, mein großer Jammer bleibt danieden... Es ist genug!“ Udenkbar ein Text: „Ich fahre wahrscheinlich hin in Frieden, mein großer Jammer bleibt wahrscheinlich danieden...“

Die Sicherheit ist es, auf die es dem Gläubigen ankommt – doch ist es die Sicherheit über etwas, was sich nicht beweisen lässt, sondern nur glauben – ein bekannter fundamentaler Widerspruch.

Es gehört zu den Gemeinplätzen christlicher Predigten, dass der Glaube gerade dort beginnt, wo man nichts beweisen kann – sonst wäre er ja ein Wissen und kein Glaube. Woher aber dann die Sicherheit?

Sie kann nur durch Vertrauen kommen: Vertrauen darin, dass die Einsichten in mein Inneres und die Einsichten, die Bach und Berg vertont haben, keine Trugbilder sind, sondern Wahrheiten; Wahrheiten, die sich nicht durch logische Schlüsse, sondern auf gänzlich andere Weise manifestieren.

Wenn ich mich dafür entscheiden sollte, meinen Bildern und Bachs Tönen zu glauben – wie stelle ich mich dann zum Atheismus bedeutender Persönlichkeiten? Muss ich nicht, sobald ich für mich selber Standort bezogen habe, die jeweils andere Gruppe als dem Irrtum verfallen ansehen?

Es gibt – etwa aus Konzentrationslagern – viele Zeugnisse davon, mit welcher Festigkeit gläubige Menschen in den Tod gegangen sind. Doch ebenso beeindruckend konnte die Haltung völlig Ungläubiger sein. Es bleibt nichts übrig, als sich in Respekt vor ihnen allen zu neigen und festzuhalten: Der Widerspruch zieht sich bis in den Tod, und durch alle Bevölkerungs- und Geistesschichten.

Es bleibt, den Widerspruch nochmals auf den Punkt zu bringen: Die Welt bringt Wesen hervor, die der einen, und solche, die der anderen Gruppe angehören – und viele indifferente Mischformen. Vielleicht löst sich der Widerspruch

nur dann, wenn wir uns von der Idee einer einzigen Wahrheit verabschieden, von der die einen mehr, die anderen weniger wissen? Vielleicht hat jeder die Chance, in seiner eigenen Wahrheit zu leben?

Ich denke hier nicht in Modellen des Solipsismus, sondern vielmehr von der physikalischen Prämisse ausgehend, dass die Einstellung des Beobachters auf das Beobachtete zurückwirkt, und zwar in einem Maße, das uns – da wir immer Beobachter sind – für immer unerforschlich bleiben könnte. Vielleicht also (um J.R. Oppenheimer zu paraphrasieren) hat jener ebenso Recht, der sagt, das Elementarteilchen bewegt sich, wie jener, der sagt, es stehe still, und vielleicht wirkt die „Weltanschauung“ des Einzelnen auf die Beschaffenheit seiner Welt zurück? Michail Bulgakow hat diese Relativierung in seinem Roman *Der Meister und Margarita* auf Leben und Tod zugespitzt. Während einer satanischen Ballnacht sagt der Teufel zu einem verstorbenen Atheisten, dem soeben durch eine Straßenbahn der Kopf vom Rumpf getrennt wurde:

Sie waren stets ein leidenschaftlicher Vertreter jener Theorie, die da besagt, dass nach der Trennung des Kopfes vom Rumpf das Leben des Menschen aufhört, er zu Staub wird und ins Nichtsein eingeht. Ich freue mich, Ihnen in Anwesenheit meiner Gäste, die freilich der lebendige Beweis einer ganz anderen Theorie sind, mitteilen zu können, dass Ihre Theorie fundiert und scharfsinnig ist. Im übrigen ist die eine Theorie soviel wert wie die andere. Es gibt auch eine, nach der jedem das zuteil wird, woran er glaubt. Möge es eintreffen! Sie verschwinden ins Nichtsein, und es ist mir eine Freude, aus der Schale, in die Sie sich verwandeln werden, auf das Sein zu trinken!

Bulgakows Teufel wird schon im Motto des Romans wie Mephistopheles vorgestellt als „Teil von jener Kraft, die stets das Böse will und stets das Gute schafft“. Sein groteskes Tun im sowjetischen Moskau ist auf geheimnisvolle Weise mit einer gänzlich anderen Handlungsebene verbunden: einer berührend erzählten Christus-Pilatus-Geschichte, die sich mehr und mehr ins Metaphysische ausweitet. Nimmt man seine Worte entsprechend ernst, könnten sie eine Denkmöglichkeit eröffnen: Es wächst eine Welt um uns und durch uns; wie diese Welt wird und wohin sich jedes darin enthaltene Individuum entwickelt, könnte abhängen von Samen und Erde, von der Pflegekunst des Gärtners, vom Individuum selbst, das bis zu einem uns nicht bekannten Grad Pflanze und Gärtner zugleich ist. Im Zusammenspiel von Innen- und Außenwelt könnten Engel heranwachsen – und Abfälle. „Verworfenheit“ bedeutet wörtlich nichts anderes als Abfall, etwas, worauf die Welt verzichtet – sei es durch ein Jüngstes Gericht, sei es durch eine Art von Immunsystem – oder auch etwas, das auf sich selbst und die Welt verzichtet. Das möchte ich nicht werten. Jemand schrieb über sich: „Oh Gott, wenn Du mich endlich vernichtest und als Kugel von Wasser und Erde in den Händen hältst, mach alles daraus, was Du willst, nur bitte

nicht noch einmal mich!“ Zwar verwirft sich damit jemand selbst, doch verdient dieser Leidende ebensolchen Respekt wie die gleichmütig gefasste Nathalie Sarraute. Vielleicht werden Sarraute und Pascal einander nie begegnen, weil Pascal im Himmel ist und Sarraute im Nichts – und vielleicht ist es beiden so recht?

Es könnte überheblich wirken, dem Menschen so viel Spielraum zuzutrauen, so viel Verantwortung für die eigene Zukunft. Doch sei festgehalten, dass Weltreligionen genau diese Ansicht vertreten, der Buddhismus durch die Idee der unterschiedlichen Möglichkeiten der Reinkarnation, das Christentum durch die Idee, durch Sünde oder Reue auf Erden die Zukunft für ewig zu bestimmen. Die abgründige Hypothese der Gnadenwahl reißt die Frage allerdings von Neuem auf: wie viel Hebelwirkung das Tun des Menschen tatsächlich habe. Als Beobachter können wir nicht auf die andere Seite sehen, da wir durch die Beobachtung das Beobachtete beeinflussen und selbst davon beeinflusst werden. Daher wissen wir auch nicht, ob diese Beeinflussungen marginal oder entscheidend sind.

Übrig bleibt, wie sich unsere Haltung im Hier und Jetzt auswirkt. Ich wüsste mich nicht für die eine oder andere Seite zu entscheiden, weil die besseren Gründe für sie sprechen. Ich kann nur sagen, dass ich mich weiter, lebendiger und tiefer fühle, wenn ich Alban Bergs und Bachs Choral mit allem Vertrauen darin spiele, dass sie Wahrheit ausdrücken und dass sich dieses Gefühl einer tragenden Wahrheit, obwohl über jedes andere Glück hinausgehend, grundsätzlich von jenen euphorischen Zuständen unterscheidet, die sich bislang als Täuschung erwiesen haben.

Literatur:

- J.S. Bach: Kantate „O Ewigkeit, du Donnerwort“ BWV 60, Partitur, Kassel 1968.
 Alban Berg: Violinkonzert. Studienpartitur, Wien o.J.
 Michail Bulgakow: Der Meister und Margarita. München 1978.
 Sören Kierkegaard: Gesammelte Werke. Hg. E. Hirsch u. a., Düsseldorf/Köln 1958ff.
 J.R. Oppenheimer: Science and the Common Understanding. London 1954.
 Nathalie Sarraute: Interview in „Die Zeit“ Nr. 44, 28.10.1999.
 Arno Schmidt: Werke. Bargfelder Ausgabe. Zürich 1986ff.

DIALOG ÜBER DIE MUSIK

AUTONOME KOMPONISTEN ODER PARTNER DER KIRCHENMUSIK?

Niko Firnkees (München)

Drei Varianten einer Beziehung von Musik und Religion sind im nicht-profanen Sektor denkbar: Zum einen können Kirchenmusiker in enger Partnerschaft mit den Religionen liturgische Inhalte in die Musik transferieren, zum Zweiten kann sich für den außerliturgischen Rahmen konzipierte Musik an kirchlichen Gehalten orientieren. Zum Dritten können Komponisten, die räumlich wie ideell außerhalb des Kirchenrahmens stehen, einen eigenen Zugang zu Religion und Transzendenz suchen. Im Folgenden sollen diese drei Typen an Hand theoretischer Überlegungen und mittels konkreter Beispiele charakterisiert werden.

Beginnen wir mit dem Genre von Ersteren: Kirchenmusik als Musik für die Kirche wird in allen Konfessionen innerhalb des Gottesdienstes eingesetzt. Sie steht in engem Zusammenhang mit dem Terminus „Liturgie“, wobei „Liturgische Musik“ durchaus eine eigene Kategorie bilden könnte. Historisch scheint eine Trennung von der Kirchenmusik sinnvoll, da sich der ursprünglich einstimmige, später mehrstimmige Gesang in Messen und Offizien substanziell vom Kirchenlied, aber auch von instrumentalen Musikstücken mit reinem Begleitcharakter unterscheidet. Auch die weitere Entwicklung liturgischer Kompositionen über die Niederländer und Palestrina hin zu den Messen der Klassik zeigt deutliche Unterschiede zum Volksgesang im Kirchenlied und zu instrumentalen Werken. Hierdurch sind an Komponisten beziehungsweise Bearbeiter höchst unterschiedliche Anforderungen gestellt.

Die Verwurzelung von Kirchenmusikern im ideellen Kirchenrahmen ist historisch bedingt: Luther sah Kirchenmusik als „laeta creatura“¹ mit göttlichem Ursprung und Nähe zum Glauben, Musik war für ihn wie für Augustinus ein Geschenk Gottes und hatte als Trägerin und Vermittlerin des göttlichen Wortes ihre Bedeutung vor allen anderen Künsten.² Diese hohe Wertschätzung resultierte aus einer Art Doppelfunktion der Musik: „Luthers Anschauungen über die liturgische Funktion der Musik entwickelten sich aus den Grundsätzen, dass musizierende Menschen einerseits per se Gotteslob und Gottesdienst, andererseits Erbauungshilfe und Frömmigkeitsübung für den frommen Christen und

¹ In „Encomion musices“; vgl. Blankenburg, in: Gurlitt Willibald (Hg.), Riemann Musiklexikon. Mainz 1967, S. 453f.

² Vgl. Klusen Ernst, Singen. Materialien zu einer Theorie. Regensburg 1989, S. 122.

schließlich Lehrhilfe für die Verbreitung des Evangeliums seien.“³ Alfred Dedo Müller erkannte darin „eine Art Naturform des Evangeliums“⁴.

Gegen eine Trennung von liturgischer und kirchlicher Musik spricht, dass die katholische Kirche im 20. Jahrhundert den öffentlichen Charakter der Kirchenmusik in den „actiones liturgicae“ und gleichzeitig in der „pia exercitia“ betont.⁵ Öffentlichen Charakters ist demzufolge sowohl die Musik, die als „pars integrans“⁶ die feierliche Liturgie im engeren Sinne ausgestaltet, als auch jene, die im kirchlichen Rahmen, aber nicht unbedingt als Bestandteil der Liturgie verwendet wird. Der Konnex von Musik und Liturgie ist historisch bedingt: „Ihre Zusammengehörigkeit ist in der Eigenart von Liturgie und Musik begründet und durch die Geschichte bestätigt, wie auch die sakralen Riten aller Völker aufs engste verbunden sind.“⁷ Der öffentliche Charakter hat Forderungen an die Beschaffenheit der Musik sowie eine Werteordnung zur Folge. Art. 112 der „Constitutio de sacra Liturgia“ betont deren unmittelbare Bindung an die Liturgie, da sie „ausgezeichnet unter den übrigen künstlerischen Ausdrucksformen [...] als der mit dem Wort verbundene gottesdienstliche Gesang einen notwendigen und integrierenden Bestandteil der feierlichen Liturgie ausmacht.“⁸ Bereits 1903 hatte Pius X. in „Tra le sollicitudine“ „Heiligkeit, Güte der Form und Allgemeinheit“ gefordert.⁹ 1958 wurden diese Anforderungen in der „Instructio de Musica sacra et sacra Liturgia“ präzisiert, sechs Kategorien von Kirchenmusik in wertender Abfolge definiert und deren Verwendungsmöglichkeiten eingegrenzt.¹⁰ Gleichzeitig wurde die Integration zeitgenössischer Musik angeregt: Sie „[...] findet das Lob der Kirche, wenn sie unter Wahrung der liturgischen

³ Blume Friedrich (Hg.), Geschichte der evangelischen Kirchenmusik. Kassel 1965, S. 9.

⁴ Vgl. Müller Alfred Dedo, Musik als Problem lutherischer Gottesdienstgestaltung. Berlin 1947, S. 5ff.

⁵ Vgl. „Instruktion über die Kirchenmusik und die heilige Liturgie im Geiste der Enzykliken Papst Pius' XII. ‚Musicae sacrae disciplina‘ und ‚Mediator Dei‘“ vom 3.9.1958, I 5-19 12.

⁶ Vgl. Motu proprio „Tra le sollicitudine“ 1903, I 1.

⁷ Overath, in: Höfer Josef/Rahner Karl (Hg.), Lexikon für Theologie und Kirche. Freiburg 1961ff., Bd. 6, Sp. 1103.

⁸ Frings Josef/Schäufele Hermann (Hg.), Das Zweite Vatikanische Konzil. Konstitutionen, Dekrete und Erläuterungen. Freiburg 1966, S. 95.

⁹ Vgl. Jachinski/Pacik, in: Musch Hans (Hg.), Musik im Gottesdienst. Bd. 1: Historische Grundlagen, Liturgik, Liturgiegesang. Regensburg 1993, S. 170.

¹⁰ Vgl. „Instruktion über die Kirchenmusik und die heilige Liturgie im Geiste der Enzykliken Papst Pius' XII. ‚Musicae sacrae disciplina‘ und ‚Mediator Dei‘“ vom 3.9.1958, S. 107: Cantus gregorius, Polyphonia sacra, Musica sacra moderna, Musica sacra pro organo, Cantus popularis religiosus und Musica religiosa.

Gesetze von begnadeten Künstlern gestaltet ist, und zwar in den Ausdrucksformen heutiger Mittel und neuzeitlicher Technik.“¹¹

Olivier Messiaen

Den liturgischen und kirchenmusikalischen Werken gegenüber steht eine sakrale Musik, die neben der Orientierung an kirchlichem Gedankengut die Akzeptanz in der profanen Kulturszene anstrebt. Dies können musikalische Komponenten, die Persönlichkeit des Komponisten oder die gewählte Thematik begründen. Diese Qualifikationen erfüllen in besonderem Maße Olivier Messiaens Werke, auch jene vor 1945 entstandenen. Hirsbrunner stellt dies dar:

Doch vor allem Uraufführungen von Orchesterwerken brachten Messiaen vor das große Publikum: zuerst „Les Offrandes oubliées“ am 19. Februar 1931 im Théâtre des Champs-Élysées unter der Leitung von Walther Straram, dem Entdecker junger Talente, 1932 folgte „Le tombeau resplendissant“ unter Pierre Monteux, 1933 „L'Hymne au Saint-Sacrament“ unter Marius Constant, 1935 „L'Ascension“ unter Robert Siohan, die der Komponist auch für Orgel umschrieb. Die Namen der Dirigenten verraten, daß sich bedeutende, noch heute bekannte Musiker Messiaens Werk annahmen, die Titel aber zeigen, daß es doch religiöse Stücke sind, die im Konzertsaal vor einem durchschnittlichen Publikum bestehen mußten, wie später die Oper über den heiligen Franz vor dem mondänsten Auditorium der Weltstadt Paris.¹²

Diese Oper kann als Spätwerk, Vollendung seines Schaffens und Vermächtnis gesehen werden: „Der heilige Franz wird in Messiaens Oper diese Reise durch die reale, bildhafte Welt vollziehen, um doch nie ganz zur letzten Wahrheit, die nur bei Gott ist, vorzudringen. Die Welt wird auf diesem Wege dankbar gesessen und in all ihren Aspekten gefeiert.“¹³ Hinzu kam der Aspekt der grenzübergreifenden Kultur: In „Saint Francois d'Assise“ wird die mit Spannung geladene Langsamkeit der Handlungsverläufe des No integriert.

Die dreiaktige Oper ist in acht Szenen unterteilt. Kürzester Akt mit den zwei Szenen „Les Stigmates“ und „La mort et la vie nouvelle“ ist der dritte. Er dauert nur eine Stunde. Franz erhält nach langem, inbrünstigem Beten die Wunden Christi, nimmt Abschied von seinen Brüdern und stirbt als ein Erleuchteter. Diese Kürze weist auf eine „negative“ Ausdeutung hin.

Der erste Akt mit achtzig Minuten Dauer ist in die drei Szenen Berufung, Lobgesang und Erlösung des Leprakranken unterteilt. Er beinhaltet im Gegen-

¹¹ Overath, in: Höfer Josef/Rahner Karl (Hg.) Lexikon für Theologie und Kirche. Freiburg 1961ff., Bd. 6, Sp. 1103.

¹² Hirsbrunner Theo, Olivier Messiaen. Leben und Werk. Laaber 1988, S. 35.

¹³ Ebd., S. 19.

satz zum zweiten, dem mit zwei Stunden Dauer längsten Akt der Oper, ausschließlich weltimmanente Aspekte und ist unterteilt in die Szenen „L'Ange voyageur“, „L'Ange musicien“ und „La Preche aux oiseaux“. Transzendente Momente greifen in das Geschehen ein: Franz predigt visionären und realen Vögeln, stirbt beinahe vom Hören überirdischer Musik und wird von Bruder Léon gerettet. Nicht umsonst steht dieser Akt mit seiner doppelten Sicht auf Irdisches und Überirdisches an zentraler Stelle der Oper.

Drei Aspekte aus dem Leben des Heiligen Franziskus wurden von Messiaen nicht in die Oper integriert. Die Beziehungen zwischen Franz und seiner Freundin, der heiligen Klara, sollten nicht unweigerlich den fatalen Eindruck eines Liebesduetts erwecken.¹⁴ Durch die Ignorierung des Vater-Sohn-Konflikts wollte der Komponist den Verdacht abwehren, öffentlich einen Ödipus-Komplex abzureagieren.¹⁵ Die Zähmung des Wolfes von Gubbio scheiterte an der praktischen Realisierbarkeit, da keine glaubwürdige Darstellung eines Tieres auf der Bühne möglich war.

Messiaen selbst charakterisiert sein Verhältnis zu Liturgie und Kirche: „Musicien théologique’: C’est là l’aspect essentiel, qui englobe et circonscrit tout les autres, bien plus, qui les rend possibles et qui les valide.“¹⁶ Der theologische Aspekt wirkt als Klammer über dem restlichen Werk, dem sich andere Komponenten unterordnen:

Schritt für Schritt durch die sinnlich erfahrbare Welt hindurch führt Messiaens Weg zu Gott. [...] Die natürliche Welt wird nicht verleugnet oder asketisch vermieden, doch zwischen ihr und Gott besteht für Messiaen doch noch ein wesentlicher Unterschied: Die Natur ist in der Zeit, Gott außerhalb der Zeit.¹⁷

Dies wirkt sich auf praktische Aspekte des Schaffens aus: „Deshalb sollte er ein vollkommen neues Zeitgefühl in die Musik einbringen, ein Zeitgefühl, hinter dem wir die Ewigkeit ahnen können.“¹⁸

Hierüber wird die andere Seite des innovativen und rational denkenden Komponisten, dessen Ideen zur Neugestaltung des Tonsystems sich sternförmig auf andere Komponisten verbreiteten, leicht vergessen. Messiaen selbst schreibt: „Obwohl ich eine ganze Anzahl religiöser Werke geschrieben habe – religiös im mystischen, christlichen, katholischen Sinne – werde ich auch diese Vorliebe beiseite lassen: wir sprechen von Technik und nicht von Gefühl.“¹⁹

¹⁴ Vgl. ebd., S. 197.

¹⁵ Vgl. ebd.

¹⁶ Halbreich Harry, Olivier Messiaen. Paris 1980, S. 17.

¹⁷ Hirsbrunner Theo, Olivier Messiaen. Leben und Werk. Laaber 1988, S. 19.

¹⁸ Ebd., S. 16.

¹⁹ Messiaen Olivier, Technique de mon langage musical. Paris 1966, S. 6.

Eines der Hauptwerke Messiaens ist das für das Kircheninnere konzipierte siebenteilige „Livre d’Orgue“. Zacher nennt es eine „Zu-Mutung“²⁰ im Sinne einer Herausforderung für Hörer und Interpreten.²¹

Als nicht gänzlich symmetrischen Aufbau führt zu Beginn, in der Mitte und am Ende je ein Stück als Titel statt eines Bibelzitats einen Strukturbegriff. Der vorgeblich für Zacher symmetrische Aufbau²² wird jedoch nicht durchexerziert, wie die Abfolge der Textquellen belegt, nämlich: ohne Textbezug – Neues Testament – Altes Testament – ohne Textbezug – Neues Testament – Altes Testament – ohne Textbezug.

Konsequente Punktsymmetrie erforderte in einem Falle den Austausch der Reihenfolge von alt- beziehungsweise neutestamentlichem Bezug. Diese – im Grunde genommen geringfügige – Veränderung ist ein Schlüssel für die Deutung des Werkes, dessen Quintessenz die dem zweiten Stück vorangestellten Paulus-Worte aus dem ersten Korintherbrief sind: „Jetzt schauen wir in einen Spiegel und sehen nur rätselhafte Umrisse...“²³

Der erste Satz mit dem Strukturbegriff „Reprises par intervention“ betitelt, permutiert drei indische Rhythmen in ihrer Abfolge und teilweise auch in ihrer Binnenstruktur. Während der „sarasa“-Rhythmus (Storch) stabil bleibt, wird der „gajajhampa“-Rhythmus (Elefantensprung) durch Permutationen vollständig seiner Form und seiner Identifizierbarkeit beraubt, mutiert gar zur „Karikatur seiner selbst“.²⁴ Ebenso wie zunächst die Rhythmen permutiert werden, entwickelt sich im insgesamt vierteiligen ersten Satz die Gesamtanlage der achtzehn Takte im verschränkten Krebs und in Krebspiegelungen weiter.

Den mittleren, vierten Satz „Chant d’oiseaux“ – Zacher bezeichnet ihn als „Collage, zäsuriert von einem Refrain über Permutationen des Rhythmus *mivra varna*“²⁵ – kennzeichnet ein klarer, einem Rondo angelehnter Aufbau. Dem jeweils in seiner Bewegungsrichtung veränderten Refrain werden einstimmige Vogelstimmen zwischengeschoben.

Ein kompositorisches Bekenntnis stellt der letzte Satz „Soixantequatre durées“ dar, indem die 64 Rhythmen verarbeitet werden, mit deren Hilfe Messiaen durch seine „Philosophie der Zeitwerte“ Zeitdauern künstlerisch gestalten und der kaum ausgeprägten Auffassungsfähigkeit des Menschen für sehr kurze und

²⁰ Zacher, in: Metzger Heinz-Klaus/Riehn Reiner (Hg.), Musik-Konzepte 28: Olivier Messiaen. München 1982, S. 92ff.

²¹ Ebd., S. 92.

²² Ebd., S. 93.

²³ Messiaen Olivier, Livre d’Orgue. Paris 1953, S.5.

²⁴ Zacher, in: Metzger Heinz-Klaus/Riehn Reiner (Hg.), Musik-Konzepte 28: Olivier Messiaen. München 1982, S. 94.

²⁵ Ebd., S. 101.

sehr lange Rhythmen entgegenkommen wollte. So sollten die in der Welt übereinander geschichteten Zeitwerte, die ungeheuer langen der Sterne, die langen der Berge, die mittleren der Menschen, die kurzen der Insekten und die ganz kurzen der Atome in ihrer jeweiligen normalen Lebensdauer für die schwach entwickelte Auffassungsfähigkeit des Menschen erfahrbar werden.

Diese Irrationalitäten in der Anlage trotz eines vermeintlich klaren Aufbaus zeigen Messiaen als Komponisten, der den Aspekt des Anfangs und des Endes, der wiederholten Zerlegung in musikalische, an Mandelbrot-Bäume erinnernde Mikrokosmen realisiert hat. Messiaen selbst bemerkt im Zusammenhang mit dem „Livre d’Orgue“: „Nous sommes à michemin entre le microcosme et le macrocosme.“²⁶ Was Messiaen von postmodernen, teilweise modebedingten Tendenzen abgrenzt, ist insbesondere die Integration im christlichen Glauben. Die indischen Rhythmen wiederum können als Referenz an den hinduistischen Glauben und dessen Mystik über den Kreislauf der Welt gewertet werden. Messiaen dokumentierte sie im Paulus-Zitat, das dem zweiten Satz vorangestellt ist:

Jetzt schauen wir in einen Spiegel und sehen nur rätselhafte Umrisse [hier endet Messiaens Zitat mit drei Punkten, die eine Fortsetzung andeuten, d.A.], dann aber schauen wir von Angesicht zu Angesicht. Jetzt erkenne ich unvollkommen, dann aber werde ich durch und durch erkennen, so wie ich auch durch und durch erkannt worden bin.²⁷

Dieses Bibelzitat verbindet die Mikro- und Makrokosmos verknüpfende Anlage mit fundamentalen christlichen Inhalten und kann als Motto des gesamten „Livre d’Orgue“ gesehen werden.

Der dritte Satz, „Les mains de l’abime“, verwendet das Zitat des Propheten Habakuk „Die Urflut brüllt auf und reckt ihre Hände empor“.²⁸ Die beiden Übersetzungen für das französische „abime“²⁹ ergeben einen Unterschied in der Auslegung. Einerseits erinnerte sich Messiaen bei diesem Bibelzitat an die Angst erweckenden Berge in der Dauphiné, nicht weit von Grenoble. Er stellt Extreme gegeneinander, verbindet den Schrei und die Vernichtung. Auf der anderen Seite kann die deutsche Übersetzung mit „Urflut“, die auch das Chaos symbolisiert, eine zusätzliche Verbindung zum zweiten Satz herstellen. Auf die Beständigkeit der Tiefe und des Abgrunds weist im Mittelteil „la profondeur“ eine passacaglienähnliche Pedalfigur hin.

²⁶ Samuel Claude, Olivier Messiaen: Musique et Couleurs. Nouveaux entretiens avec Claude Samuel. Paris 1986, Samuel 1967, S. 139.

²⁷ 1Kor 13.

²⁸ Hab 3,10.

²⁹ „Abgrund“, vgl. Zacher, in: Metzger Heinz-Klaus/Riehn Reiner (Hg.), Musik-Konzepte 28: Olivier Messiaen. München 1982, S.98; „Urflut“, vgl. Hab 3,10.

Klaus Huber

Mehr Entfernung zur Kirche als Messiaen pflegt der Schweizer Klaus Huber, dessen Werk dennoch der Domäne des Religiösen zugehört. Allerdings distanziert Huber das religiöse Moment noch mehr vom für ihn einengenden Geistlichen, konfessionell Verpflichtenden, Dogmentreuen oder gar Liturgischen. Pauli folgert:

Messiaen und Huber – die Gegenüberstellung mag befremdlich erscheinen. Und dennoch hat sie ihr Gutes. Denn beider Stücke sind ästhetische Objekte erst in zweiter Linie; beider Stücke weigern sich im letzten bloß ästhetischer Bewertung, wenn sie auch schärfste ästhetische Bewertung keineswegs zu scheuen brauchen. Beide Stücke sind gottbezogen, meinen zuvor Gott. Nur daß Messiaen die Begegnung mit Gott in Töne umzusetzen sucht, während Huber weniger will und gleichzeitig mehr: Seine Musik baut den Raum, in dem die Begegnung mit Gott statthaben kann – baut den Raum und stiftet die Stille.³⁰

Hubers „sacrum“ in seiner ursprünglichen lateinischen Bedeutung verwendet die Musik als „Baumaterial“.

Förderer und Bremser

Polemisch formuliert, unterscheiden sich in der Profanszene entwickelte sakrale und kirchenintern entwickelte Musik dadurch, dass die Kirchen bei ersterer die Komponisten nicht an die Kandare nehmen, nehmen können oder nehmen wollen. Einerseits wäre es einem Kardinal Roncalli nie eingefallen, Strawinsky Vorschriften für sein „Canticum Sacrum“ aufzuerlegen. Andererseits interessieren Vorschriften Komponisten nicht, die außerhalb des kirchlichen Raumes arbeiten. Innerkirchlich neigen alle Konfessionen eher zum Bremsen, um dem Gottesdienstbesucher nicht die Ruhe zu rauben und um seine Aufmerksamkeit alleinig auf das Wort und die Liturgie zu konzentrieren. Nicht alle Kirchenoberen pflegen eine progressive Denkhaltung wie der venezianische Erzbischof Roncalli und spätere Papst Johannes XXIII., der sich als großer Förderer Strawinskys erwies oder der im Mittelalter kirchenmusikalisch fortschrittliche Bischof Frankreichs, der gleichzeitig als Komponist seine eigenen Freigrenzen ausnutzte: Philippe de Vitry hatte aber in Johannes XXII. und dessen Beraterstab klerikale und in der Kirchenführung wie unter Musikern ästhetische Gegner.

Hinzu kommt, dass innerhalb des Kirchenrahmens in großer Zahl sogenannte „Gebrauchsmusik“ entsteht, die – vergleichbar mit der Literatur für Scholor-

³⁰ Pauli, in: Nyffeler Max (Hg.), Pro Helvetia Klaus Huber. Zürich 1989, S. 63.

chester – Aspekten der Aufführungspraktikabilität gegenüber ästhetischen Kriterien den Vorrang einräumt. Beides unter einen Hut zu bringen, ist eher wenigen Komponisten gegeben.

Eine gewisse Kleinlichkeit enthüllen oft Verlautbarungen in kirchlichen Publikationen. Ein anschauliches Beispiel ist das Orgelchoralbuch der evangelisch-lutherischen Kirche in Bayern von 1975. Dort ist nachzulesen:

Es hat seinen guten Grund, wenn jeder Organist sich an die Begleitsätze der amtlichen Orgelbücher zu halten hat. Auf keinen Fall darf dem einfachen Gemeindeglied durch Alterationen, d.h. durch chromatische Veränderungen von Akkordtönen, oder sonstige „interessante“ Wendungen die Lust am Mitsingen genommen werden. Es ist auch nicht gut, wenn die Aufmerksamkeit des Gemeindegliedes während des Singens auf die Orgel gelenkt wird, der bei der Begleitung des Gemeindegesangs eine dienende Rolle zukommt.³¹

Auf katholischer Seite ist in „Tra le sollicitudine“ von der Kirchenmusik als „schlichter Dienerin“³² die Rede. Ein Liturgieverständnis, das der Liturgie die Aufgabe zuweist, eine Verbindung zu Gott herzustellen, macht Musik zwar notwendig, jedoch auch gefährlich ablenkend.

Viele Befürchtungen der Kirchen mögen ernster Natur sein, etwa der für den Gewinn von Suchenden hohe Preis, wenn er mit dem Verlust von abgeschreckten Gläubigen bezahlt werden muss. Konservatismus ist die Folge. Bernd Alois Zimmermann beklagte bereits 1949, neue Harmonik bliebe vor den Kirchenportalen, obwohl es weder kirchenrechtliche noch praktische Hindernisse gebe.³³ Strawinsky „Mass“, von ihm selbst für den liturgischen Gebrauch konzipiert, musste in der Scala uraufgeführt werden, um eben diese Provokation von Gläubigen zu vermeiden. Die Situation von 1953 spiegelt eine Besprechung im Cäcilienvereinsorgan über ein „Zeitgenössisches Musikfest in Radio Bremen“ wider. Der Autor beklagte:

Wenn es nicht ein Zufall war, daß mit Flor Peters ein Katholik als Solist eines Orgelkonzertes im Programm vertreten war, dann dürfte sein Debüt als taktvoller Versuch des Senders zu werten sein, die katholische Kirchenmusik wenigstens nicht ganz übergehen zu müssen.³⁴

³¹ Entnommen aus: Orgelchoralbuch zum Evangelischen Kirchengesangbuch 1975, Vorwort, S. III.

³² Vgl. Hachinski/Pacik, in: Musch Hans (Hg.), Musik im Gottesdienst. Band 1: Historische Grundlagen, Liturgik, Liturgiegesang. Regensburg 1993, S. 171.

³³ Vgl. Zimmermann, „Neue Harmonik in der Kirchenmusik“, in: Cäcilienvereinsorgan 4/1949, S. 97ff.

³⁴ Cäcilienvereinsorgan 4,5 1953, S. 92f.

Er suchte die Schuld nicht bei anderen, sondern vermisste im ganzen norddeutschen Raum mit den Großstädten Lübeck, Kiel, Hamburg, Bremen, Hannover eine Gemeinde, einen Chor oder einen Organisten, der im Rahmen der Musikwoche hätte erscheinen können.³⁵ Der Autor ging hart mit den eigenen Reihen ins Gericht: „Hier hat das Bremer Musikfest symptomatischen Wert, es weist uns auf ein der Wahrheit Gewalt tuendes Mißverhältnis zwischen Kirche und kirchlicher Musik.“³⁶

Auf lange Frist schien diese Mahnung Früchte getragen zu haben. Die katholische Kirche engagierte sich zunehmend in der zeitgenössischen Musikszene, etwa in Form der Beteiligungen des Bistums Mainz an den Arbeitstagen des Darmstädter Instituts für Neue Musik und Musikerziehung.³⁷

Es sei darüber hinaus auf Strawinskys „Canticum Sacrum“ oder andere Ansätze, großen sakralen Werken den Zugang zu kirchlichen Veranstaltungen zu öffnen, verwiesen. Katholikentage etwa vergeben häufig Auftragskompositionen von kulturellem Rang.

Komponisten wiederum, die primär profane oder außerkirchliche sakrale Musik schreiben, finden selten zur Kirchenmusik oder werden nicht akzeptiert – auf Strawinskys gescheiterten Versuch, eine „Messe“ für die katholische Liturgie zu konzipieren, wurde bereits eingegangen.³⁸ Andere Komponisten nehmen zwar kirchliche Kompositionsaufträge, jedoch für rein konzertante Werke, an. Es muss in diesem Zusammenhang ein Mangel an geeigneten Wettbewerben und, sofern diese stattfinden, das Desinteresse vieler Komponisten an einer Teilnahme beklagt werden.

Arnold Schönberg: „A Survivor from Warsaw“

Drei weitere Komponisten zeigen einen unterschiedlichen Zugang zur Thematik des Religiösen. Beim protestantisch getauften und im Pariser Exil zum Judentum übergetretenen Arnold Schönberg bestimmte die Suche nach seinem Glauben bereits das auf alttestamentlichen Texten basierende frühe sakrale Werk. Diese Suche erfüllte sich 1938 im beinahe puritanisch konzipierten „Kol Nidre“, das, „über die spezifisch jüdische Religiosität hinaus, keinen Kompromiß“³⁹ kennt.

³⁵ Vgl. ebd., S. 93.

³⁶ Ebd., S. 93.

³⁷ Vgl. Institut für Neue Musik und Musikerziehung: Programmheft zur 48. Arbeitstagung. Darmstadt 1994, o. S.

³⁸ Vgl. Dahlhaus Carl (Hg.), Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 7: Danuser Hermann. Die Musik des 20. Jahrhunderts. Laaber 1992, S. 253.

³⁹ Lück, in: Österreichische Musikzeitschrift 3-4, 1993, S. 145ff.

Im Gegensatz zum allerdings vergeblich für den gottesdienstlichen Rahmen vorgesehenen „Kol Nidre“ ist der „Überlebende aus Warschau“ nicht für die Synagoge konzipiert. Wie nur bei wenigen anderen Werken verschmelzen hier kompositorisches Niveau und Persönliches:

Als Reinhold Brinkmann 1972 während der Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik Kompositionen Hanns Eislers, Luigi Nonos und Arnold Schönbergs einer ästhetischen und politischen Kompositionskritik unterzog, konnte einzig Arnold Schönbergs Kantate „A Survivor from Warsaw“ bestehen.⁴⁰

Danuser erkennt „ein Werk, das unter der politischen Protestmusik der Epoche herausragt, weil es Schönberg gelang, das einer Transformation zur Kunst sich sperrende Entsetzen angesichts des nationalsozialistischen Völkermords entsprechend seiner ‚Ästhetik der Wahrheit‘ als politisch-religiöse Eschatologie zu gestalten.“⁴¹

Die dreiteilige Kantate mit einem Vorspiel, dem Rezitativ des Erzählers und dem Chor der Juden beginnt mit einem an Programmmusik erinnernden Anfang: einem verfremdeten Weckruf durch Fanfaren. Dieser bewusst gesetzte Verfremdungseffekt als Stilmittel gemahnt an Liszts „Les Préludes“ und deren missbrauchtes Hauptmotiv taucht auch an späteren Stellen der Kantate stets wieder auf.

Gleichsam gedrängt und zu Zweiunddreißigstelnoten komprimiert, erscheint das Fanfarenmotiv, wenn ein Feldweibel seine sadistische Abzählaufforderung tätigt. Er tritt auf, nachdem der Erzähler das Glaubensbekenntnis angekündigt hat, und sein Text gipfelt in den Worten „In einer Minute will ich wissen, wieviele ich zur Gaskammer abliefern“. Schönberg steigert die Dramatik, indem er mit der Dynamik zum ‚ppp‘ zurückgeht. Anschließend vollzieht er den Text „so fast that it finally sounded like stampede of wild horses“ rhythmisch mit Triolen verdichtet nach und integriert das Fanfarenmotiv.

Das Stampfen verdichtet sich, nimmt infernalisische Züge an und erinnert wegen der Zählung bis zur Zahl vier an apokalyptische Reiter.⁴² Am Gipfelpunkt des Infernos bricht der gesprochene Abschnitt gleichsam zusammen, das Glaubensbekenntnis „Shema Yisroel“, das zu Beginn des Rezitativs angekündigt wurde, wird jetzt – nach dem Alptraum – vom Chor der Juden gesungen. Dan-

⁴⁰ Müßgens, in: Sonntag Brunhilde (Hg.), „Nach Frankreich zogen zwei Grenadier“ – Zeitgeschehen im Spiegel von Musik. Münster 1991, S. 123.

⁴¹ Vgl. Dahlhaus Carl (Hg.), Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 7: Danuser Hermann. Die Musik des 20. Jahrhunderts. Laaber 1992, S. 267.

⁴² Zur Zahl „vier“ als apokalyptische Zahl vgl. Dan 7,1-25 (Daniels Vision von den vier Tieren) Offb 8,6-12 (Vernichtung nach der vierten Posaune) oder Offb 9,14-15 (Das Losbinden der vier gefesselten Engel).

user geht auf die komplexe musikalische Ausarbeitung der Passage und die Notwendigkeit des Gesangs ein:

Das im schneller werdenden Abzählen der Opfer sich verdichtende Entsetzen wird musikalisch – mittels Agogik, Dynamik, Orchestration und einer sich in Großterzklingen chromatisch höherschraubenden Harmonik [...] – zu einer solch unüberbietbaren Intensität getrieben, dass der gemessene kraftvolle Chorgesang als zwingende, und zwar musikalisch zwingende, Lösung auf qualitativ anderer Ebene ausbricht.⁴³

Der Alptraum des Fanfarenmotivs mutiert zum Guten.

Der infernalischen Steigerung des Rezitativs folgt die Steigerung im Gebet, hin zum Schluss, der abrupt und nach einer groß angelegten Klimax eintritt. Danuser erkennt den für die Dramaturgie der Kantate entscheidenden Umschlag von der erinnerten Prosa des Grauens in die erhabene Utopie des Gebets, in der auch die Musik als eigene Sphäre zu sich selbst gelangt, als eine neuneinhalftaktige Steigerungspartie von überwältigender Ausdruckskraft.⁴⁴ „Politische und religiöse Momente können in dieser Komposition nicht getrennt werden, die Darstellung der Befreiung des Judentums von der äußeren Bedrohung wird zu einem Stück politischer Eschatologie.“⁴⁵

Josep Soler: „Passio Jesu Christi“

Ohne jeglichen christlichen, geschweige denn kirchlichen Bezug ist Josep Solers „Passio Jesu Christi“ für Sopran, Bariton, Cembalo, Orgel, Viola und Violoncello. Der Komponist schrieb 1968 im Vorwort:

: Es handelt sich hier [...] keineswegs um ein liturgisches Werk und am allerwenigsten um den Ausdruck religiöser Gefühle, die dem Komponisten fremd sind. Vielmehr beeindruckt ihn der Tod Christi (oder seine Ermordung oder sein erhabener Selbstmord), weil er das Symbol ist für alles Sterben, welches vorher und später als Folge menschlicher Intoleranz zu erklären ist.⁴⁶

Dieses Vorwort deutet an, warum der 1935 in Barcelona geborene Komponist, ein Schüler Tartabull Balaguers, als Atheist ein sakrales Werk schuf.

Die Komposition ist durch ein Minimum an Aufwand und Prunk gekennzeichnet. Wenige Mitwirkende und die zurückhaltende Verwendung auffälliger

⁴³ Dahlhaus Carl (Hg.), Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 7: Danuser Hermann. Die Musik des 20. Jahrhunderts. Laaber 1992, S. 267.

⁴⁴ Vgl. ebd., S. 267.

⁴⁵ Vgl. Brinkmann, Ästhetische und politische Kriterien der Kompositionskritik Korreferat in: Thomas Ernst (Hg.), Darmstädter Beiträge zur neuen Musik, Ferienkurse 72, Band XIII. Mainz 1973, S. 29f.

⁴⁶ Soler Josep, Passio Jesu Christi (Partitur). Moeck. Celle 1970, S. 3.

musikalischer Stilmittel, deren Einsatz als Selbstzweck Soler zuwider scheint, sind die Folge. Er verband aus den vier Evangelien in lateinischer Übersetzung jeweils die Abschnitte, die ihm besonders wichtig schienen. Lediglich der Mensch Jesus als Hauptfigur des Werks wird durch den Bariton stimmlich abgehoben. Alle anderen Personen einschließlich des Evangelisten übernimmt die Sopranstimme.

Die Vereinsamung wird zu Beginn und am Schluss am intensivsten dargestellt. Ersterer behandelt die Gartenszene, an deren Höhepunkt die Instrumente reduziert werden.

Das Ende bilden Jesu Leiden am Kreuz. „Mein Gott, warum hast du mich verlassen?“, sind die letzten gesungenen, durch die zurückhaltende Dynamik und die flirrende Orgelbegleitung gehaucht wirkenden Bibelworte im Werk. Danach intensiviert Soler das Gefühl bedrückender Einsamkeit, indem Jesus – und nach seinem Tod das Sopran-Solo – nur noch sprechen. Hoffnungslosigkeit macht sich breit; Soler will keine Antwort auf die zentrale christliche Frage geben, was Jesus ab dem Moment seines Todes widerfährt. Das Instrumentalensemble geht bis zum ‚ppp‘ zurück und wird zum Schluss gänzlich ausgeblendet.

Bianca Maria Furgeri: „Messa dei S.S. Apostoli Pietro e Paolo“

Mit Olivier Messiaen stellte der Beitrag einen Komponisten vor, der außerhalb wie innerhalb des Kirchenraumes einen Weg zur Liturgie suchte. Er kehrt mit Bianca Maria Furgeris „Messa dei S.S. Apostoli Pietro e Paolo“ für vierstimmigen gemischten Chor und Orgel zum Kirchenraum zurück. Die Komponistin wurde 1935 im norditalienischen Rovigo geboren (wo sie auch heute lebt), studierte in Mailand bei Ghedini und unterrichtet am Bologneser Konservatorium. Die „Messa“ gewann 1972 den Preis „Paolo Conti“ des italienischen Wettbewerbs für liturgische Musik im piemontesischen Varese, eine der wenigen Auszeichnungen, die geeignet erscheint, Komponisten profaner Werke für die Kirchenmusik zu gewinnen. Dank der relativ geringen Schwierigkeiten bietet diese Komposition Optionen einer Aufführung mit Laien.

Das Werk vertont aus dem Proprium Einzug („Canto d’ingresso“), Antwortpsalm („Salmo responsoriale“), Offertorium („Offertorio“), Kommuniongesang („Canto alla comunione“) und Schlussgesang („Finale“). Ein Beitrag zur Kirchenmusik nach dem Zweiten Vaticanum ist die italienische Übersetzung der lateinischen Propriumstexte.

Im „Canto d’ingresso“ korrespondieren Orgel und Gesang imitierend. Die Melodielinien vom Orgel- und Chorsatz gerieten durch milde, weitgehend konventionell aufgelöste Dissonanzen gemäßigt modern. Im „Salmo responsoriale“ kontrastieren die Orgel und der einstimmige Chor, der sich entfernt am Choral-

gesang orientiert. Im Mittelteil des dreistimmigen Werks löst ihn ein Alt-beziehungswise Mezzosopransolo ab, das das musikalische Material durch Verzierungen und Umspielungen erweitert. Dieses Konzept des Mittelteils bestimmt die Orgelstimme während des ganzen Satzes.

Im symmetrischen Offertorium rahmen aufsteigende Chromatik am Anfang und absteigende Chromatik am Ende den durch Tonwiederholungen und Sprechgesang in den Stimmen und durch instrumentale Cluster und Schichtungen statischen Mittelteil ein.

Der Kommuniongesang, den Kantilenen und Verzierungen kennzeichnen, geriet umfangreich und musikalisch am anspruchsvollsten. Angesichts einer Aufführung während der Kommunionausteilung geht Furgeri auf funktionale Bedürfnisse des zeitgenössischen Gottesdienstes ein.

Teilweise Rückgriffe auf den Einzug und eine textbezogene starke dynamische Steigerung kennzeichnen das „Finale“. Die Textpassage „scolto nel cielo“ wird im ‚ppp‘ wiedergegeben, „E le porte dell’inferno non preveranno contro di essa“ hingegen im ‚ff‘. Der Textbezug und die plakative Verwendung musikalischer Mittel zeigen als zweite Variante der Komposition deren Orientierung an Verdis spätem kirchenmusikalischen Schaffen, etwa am „Vater unser“ mit dem Dante-Text und damit wiederum an Werken, deren Akzeptanz auch außerhalb des liturgischen Rahmens unumstritten ist.

„KÖNIGLICHE KUNST“ UND RELIGION IST DER DIALOG ABGEBROCHEN?

Josef Sulz (Innsbruck)

Ich bin mir bewusst, dass ich hier einen Kunstbegriff in die Diskussion bringe, der nicht üblich ist. Und wenn sich eine Kunst „königlich“ nennt, dann ist sie erst recht offen für Spekulationen jeder Art. Natürlich ist es müßig, ja absurd, hier Kunst definieren zu wollen, aber schon Hans Georg Gadamer sagte, dass unser heutiger Kunstbegriff nicht viel älter sei als 200 Jahre¹, also – auf die Musik bezogen – etwa in die Zeit Haydns zurückreicht. Seither ist Kunst mit Begriffen wie Freiheit, Unabhängigkeit, Selbständigkeit usw. verbunden; Herder und Edward Young holten den Künstler aus der Sphäre des Handwerklichen im Sinne des *poiein* der alten Griechen ab und stellten ihn in die Nähe des allmächtigen Schöpfers. Kant pries das Genie als den „Günstling der Natur“; das 19. Jh. und besonders das Zeitalter der Kunstreligion tat das Übrige, um der Kunst jene Stellung zu verschaffen, die sie meines Erachtens heute noch großteils hat: Sie scheint abgehoben und abgekoppelt der Zeit zu sein und findet sich doch wieder in einem dialektischen Widerspruch, der in der Vorstellung besteht, einerseits Spiegel der Gesellschaft zu sein und andererseits gleichzeitig ihr Motor.² Ob die Kunst heute unser Leben noch beeinflusst? Ist sie noch selbstverständlich? Ich antworte mit Th. W. Adorno: „Zur Selbstverständlichkeit wurde, daß nichts, was die Kunst betrifft, mehr selbstverständlich ist... nicht einmal ihr Existenzrecht.“³ Aber: War sie je selbstverständlich?

Und die „königliche Kunst“? Der Begriff, der später mit dem Begriff „Freimaurerei“ gekoppelt wird, hat völlig andere, weit ältere Wurzeln. Die Begriffe *scientia* und *ars* wurden in der Spätantike und im Mittelalter vielfach synonym verwendet.

An den Universitäten waren – fast von Anfang an – die „Septem artes liberales“ das Lehrgerüst, NB *artes*! Und gerade dieser geschlossene Lehrkanon, der bekanntlich aus dem „Quadrivium“ und dem „Trivium“ besteht, gestattet u.a. eine Ableitung des Begriffs „königliche Kunst“; denn unter den „Studienrichtungen“ des Quadriviums, Arithmetik, Geometrie, Musik und Astronomie, ragt gerade die Geometrie schon in den mittelalterlichen Dombauhütten, und da wieder bei den Steinmetz-Zünften, besonders hervor und hat sich von der Gotik bis zum Barock, also bis zum Ende der sogenannten Werk- oder operativen

¹ Die Aktualität des Schönen. Stuttgart 1967, S. 15.

² Hauser, Arnold: Soziologie der Kunst. München 1983, S. 335.

³ Ästhetische Theorie. Frankfurt 1973, S. 9.

Maurerei um 1700 ihre Bedeutung bewahrt. Der Buchstabe G – im freimaurerischen Symbol des flammenden Sterns aufscheinend – deutet auch heute noch auf die Geometrie als eine der freien Künste hin; sie steht für planmäßige Ordnung, für Harmonie im Weltall und im Tempel sowie im menschlichen Handeln.⁴

Und was den Ausdruck „königliche Kunst“ betrifft, so kommt 1723 diese Wortverbindung von James Anderson in seinen *Constitutiones* wiederholt vor und scheint damals allgemein gebräuchlich gewesen zu sein. Jedenfalls schließt er die genannte Schrift mit dem Satz: „Die königliche Kunst wurde gründlich gepflegt und auf den Zusammenhalt der Bruderschaft wurde großer Wert gelegt, sodaß das Ganze wie ein gut gebauter Bogen zusammenhält“ („The Royal Art duly cultivated and the Cement of the Brotherhood preserv'd, so that the whole Body resembles a well built Arch.“).⁵ Die Bezeichnung „königlich“ ist historisch nicht geklärt. Wahrscheinlich dürfte sie auf König Salomon hinweisen, dem in der sogen. „Hiram-Sage“ im Rahmen eines freimaurerischen Rituals ein Denkmal gesetzt wurde.⁶ Symbolisch gesehen betrachtet sich die Freimaurerei nachdrücklich als „königliche Kunst“, d.h. als eine „Kunst“ im Sinne von Lebenskunst; denn mit Hilfe von Symbolen will die Freimaurerei ihre Mitglieder zu ihren Wertvorstellungen hin erziehen, vor allem zur Humanität; die KK soll vom einzelnen Freimaurer als „Kunst ernster Selbsterkenntnis, strenger Selbsterziehung und harmonischer Lebensführung verstanden werden, deren höchstes Gebot Bruder- und Menschenliebe sind“⁷.

Idealistisch sieht Lessing – selbst Freimaurer – die königliche Kunst; in seinen *Gesprächen für Freimaurer* (1778) lässt er Falk auf die Frage von Ernst, ob man auch freimaurerisches Wissen haben könne, ohne in eine Loge aufgenommen worden zu sein, sagen: „Warum nicht? Die Freimaurerei ist nichts Willkürliches, nichts Entbehrliches, sondern etwas Notwendiges, das in dem Wesen des Menschen und der bürgerlichen Gesellschaft gegründet ist...“ Und als Ernst fragt, ob nicht die Worte, Zeichen und Gebräuche, deren sich die Freimaurer bedienen, doch etwas Willkürliches seien, antwortet Falk, diese seien nicht das Wesen der Freimaurerei; aber sie wäre doch entbehrlich, meint Ernst; denn „wie machten es ... die Menschen, als die Freimaurerei noch nicht war?“ Da antwortet Falk mit dem gewichtigen Satz: „Die Freimaurerei war immer.“⁸

Demnach wäre Freimaurerei eine bestimmte menschliche Verhaltensweise, ohne jede Verbindlichkeit, neigend zu allseits geschätzten Tugenden wie Hu-

⁴ Lennhoff-Posner: Internat. Freimaurer, Lexikon, Art. Geometrie. Wien 1952, Sp. 590.

⁵ Lennhoff-Posner, a.a.O., Sp. 890.

⁶ Ebd., Sp. 699.

⁷ Ebd., Sp. 891.

⁸ Lessings Werke, Bd. 6, Kleinere vermischte Schriften. Berlin o. J., S. 88.

manität, mitmenschlichem Verständnis, Ausgeglichenheit usw. Wenn Freimaurerei nur das wäre, wäre sie die harmloseste Sache der Welt, auf keinen Fall wert, im Laufe der letzten drei Jahrhunderte verfolgt worden zu sein, angefangen von der katholischen Kirche im 18. Jh. bis hin zum Faschismus und zum Nationalsozialismus und zu den heute noch existierenden kommunistisch orientierten Staaten oder sonstigen totalitären Systemen. Man vermutet in der Freimaurerei jedoch mehr Verbindlichkeiten, mehr weltanschauliches Profil als nur allgemein ethische Verhaltensweisen.

Was mag der Grund für das Misstrauen sein? Warum ist sie noch heute gesellschaftlich diffamiert, dass man sofort in ein schiefes Licht gerät, wenn man über sie spricht oder ihr gar positive Seiten abgewinnt? Was hat denn diese „Kunst“, die sich sogar „die königliche“ nennt, Ehrenrühriges? Ist sie wirklich so staatsgefährdend, dass man manche Vertreter ins KZ schicken musste, so kirchenfeindlich, dass man sie „Synagoge des Satans“ nennen und elfmal mit dem Kirchenbann belegen musste? Wie steht es heute mit der Vereinbarkeit oder Unvereinbarkeit von katholischer Religion und Freimaurerei? Und schließlich: Wie ist der Stand des Dialogs zwischen der katholischen Kirche und der Freimaurerei, der in den 70er Jahren begonnen hat?

Gründe des Ärgernisses

Durch Erbschaft zufällig in den Besitz einer kleinen freimaurerischen Bibliothek gekommen, konnte ich mich in die Thematik soweit einlesen und einarbeiten, dass ich glaube, die oben angeführten Fragen einigermaßen kompetent zu beantworten.

Zuvor scheint es mir wichtig, einige Informationen zur Geschichte der Freimaurerei vorzuschicken. Die Ursprünge der Freimaurerei liegen im Dunkeln. Von allen Geschichtstheorien findet die sogenannte Bauhüttentheorie bei weitem die stärkste Anerkennung in der Geschichtsforschung. Demnach lässt sich das auch für die heutige Freimaurerei typisch gebliebene Logenwesen auf die alten Bauhütten der Kirchen bauenden Bruderschaften, die zunächst geistliche, später weltliche waren, zurückführen. Diese Periode, die vom Hochmittelalter (um 1000) bis zum Ende der Gotik dauert, wird Werkfreimaurerei genannt, und es gilt als sicher, schreibt Alec Mellor, dass die Werkmaurererei, der die großen Dombauten des Mittelalters zu verdanken sind, ihre eigenen Handwerksgeheimnisse hatte; nicht sicher ist hingegen, ob diese Maurer- und vor allem Steinmetzgruppen nicht auch noch weitere, etwa esoterische Geheimnisse hatten,

„die unter Symbolen verhüllt und nur den Eingeweihten vorbehalten waren“⁹. Schon aus der Überlegung, dass geistliche Bruderschaften höchstwahrscheinlich am Beginn dieser Periode der Werkmaurerei standen, geht hervor, dass ihre Wurzeln christlichen Ursprungs sind. Diese Gilden und Zünfte von Maurern, Steinmetzen, Architekten, Baumeistern usw. hat mit der heute noch üblichen hierarchischen Ordnung von Lehrling, Geselle und Meister ihre „Werksgeheimnisse“ und – wie gesagt – darüber hinaus vielleicht auch noch weitere Geheimnisse. Dies ist ein Indiz dafür, dass das maurerische Geheimnis... von Anbeginn an vorhanden war. Aber darüber später. Die zweite Phase der königlichen Kunst war der Übergang von der „operativen“ zur „spekulativen“ Maurerei, das ist die Zeit etwa vom Ende des 16. Jh.s bis 1717. „Im Sprachgebrauch der freimaurerischen Geschichtsschreiber bedeutet... operativ die Werkloge, spekulativ dagegen die Freimaurerloge.“¹⁰ In dieser Zeit wurde es üblich, nach und nach auch „Nicht-Werkmaurer“ als „angenommene Maurer“ in die Logen aufzunehmen.¹¹

Ich habe eben ein präzises Jahresdatum, nämlich 1717, genannt. Am Tag des hl. Johannes des Täufers, also am 24. Juni, haben sich vier Londoner Logen zu einer „Großloge“ zusammengeschlossen. Seit dieser Zeit – die Werkmaurerei war zu Ende gegangen; Baumeister Christopher Wren, der Erbauer der St. Pauls-Kathedrale, ist vielleicht einer der letzten „Werkmaurer“ gewesen,¹² – seit 1717 also war es möglich, dass „Menschen jeden Standes“ oder wie es auch hieß: „freie Männer von gutem Ruf“ als „free and accepted masons“ in freimaurerischen Vereinigungen aufgenommen werden konnten. D.h. mit anderen Worten: Das Logenleben – bestehend aus sogenannten „Arbeiten“ mit Ritualen, Symbolen usw. – ging weiter, nur, dass ab jetzt mit den immer zahlreicher werdenden „accepted masons“ auch der Geist der Aufklärung einkehrte und damit eine für damalige Zeiten geradezu extreme Toleranz anderen Religionen gegenüber. In James Andersons *Alten Pflichten* von 1723 wird nur mehr der Glaube an einen „Allmächtigen Baumeister aller Welten“ verlangt, und in den Logen darf weder über Religion noch über Politik diskutiert werden. Es handelt sich hier also um eine sehr reduzierte „Religion“, eher um ein Prinzip ganz im Sinne des sich damals sehr verbreitenden Deismus. Es sei sinnvoller, die Brüder „bloß zu der Religion zu verpflichten, in welcher alle Menschen übereinstimmen“, heißt es im ersten Hauptstück der *Alten Pflichten*, das über Gott und Religion handelt. In diesem Zusammenhang fällt auf, dass am Beginn dieses Kapitels auch von der (königlichen) Kunst die Rede ist; es heißt da: „Der Maurer ist durch seine innere Haltung verpflichtet, das Moralgesetz zu befolgen; und wenn

⁹ Mellor, Alec: Unsere getrennten Brüder, die Freimaurer. Graz 1964, S. 17.

¹⁰ Lennhoff-Posner: Art. Spekulative Freimaurerei, Sp. 1488.

¹¹ Lennhoff-Posner: Art. Accepted, Sp. 10.

¹² Lennhoff-Posner: Art. Wren, Sir Christopher, Sp. 1724/25.

er die Kunst recht versteht, wird er niemals ein einfältiger Atheist („stupid atheist“), noch ein irreligiöser Freigeist („irreligious libertine“) sein.“

Diese *Alten Pflichten* von 1723, sanktioniert von der Großloge von England – sie gilt als eine Art Mutterloge für die ganze Welt – sind das freimaurerische Sittengesetz, eine Art Dekalog, und haben bis heute Geltung.

Moderne Freimaurerei

1717 beginnt die 3. Phase der königlichen Kunst, also die „moderne Freimaurerei“; sie breitete sich von London in ganz Europa rasch aus. Vor 1738 – es war das Jahr der ersten päpstlichen Bannbulle – gab es Logen in Rom und Florenz: Dese Logen waren um 1730 eine Drehscheibe internationaler Diplomatie. Nach dem heutigen Stand der historischen Forschung gilt als sicher, dass nicht religiös-dogmatische Gründe zu der bekannten Bulle „In eminenti“ führten, sondern politische. Ging es doch Papst Clemens XII. um die Erhaltung des Katholizismus in England und die hing mit dem Hause Stuart zusammen. Der Regierungsantritt der (protestantischen) Dynastie Hannover bedeutete die Unmöglichkeit für die Katholiken in England, ein Statut zu erhalten, sodass für die Kirche eine Restauration des Hauses Stuart die *spes unica* blieb...¹³ Aber in den Logen in Rom und Florenz traf sich der diplomatische Dienst beider Parteien; denn viele der Diplomaten waren Freimaurer. Dem Papst lag daran, diese Beziehungen zu unterbinden. Der damals wohl einzige Ausweg war die Bannbulle, denn mit politischen Motiven kann keine Exkommunikation ausgesprochen werden, es bedarf einer theologischen Begründung; und dazu diente der Verdacht auf Häresie. Dadurch dass die Freimaurer eine geheime Gesellschaft sind und nicht nur hinter verschlossenen Türen „arbeiten“, sondern auch nach ihren Aussagen ein „Geheimnis“ wahren, war ein Indiz für Häresie gegeben. Auch gehörte eine große Zahl von sogenannten Häretikern, namentlich Protestanten (!), der Gesellschaft an. Und Alec Mellor bemerkt: „Ohne also, theologisch gesprochen, häretisch zu sein, war sie (die Freimaurerei) doch der Häresie dringend verdächtig, was laut kanonischem Recht eine Exkommunizierung zuließ.“¹⁴

So kam es also 1738 zu jener ersten folgenschweren Entscheidung des Hl. Stuhles, die besonders im 19. Jh. zu harten Konfrontationen zwischen Kirche und Freimaurerei geführt hat; im 18. Jh. wurde die Bulle des Papstes Clemens

¹³ Mellor, S. 101.

¹⁴ Mellor, S. 178.

XII. in manchen Ländern, wie z. B. in den österreichischen Erblanden, amtlich gar nicht veröffentlicht.¹⁵

Mozart

So ist auch zu verstehen, dass W.A. Mozart, der wohl prominenteste Freimaurer unter den Musikern, in seiner uns erhaltenen Korrespondenz kein einziges Wort über einen Widerspruch zwischen der Kirche und seiner Logenzugehörigkeit fallen ließ. „Wenn irgendein großer Musiker, so war Mozart ein katholischer Komponist“, schreibt Alfred Einstein in seiner Mozart-Biographie, speziell im Kapitel „Katholizismus und Freimaurertum“¹⁶. „Was Mozart in die Loge getrieben hat“, so Einstein, „war vielleicht auch das Gefühl einer tiefen Vereinsamung als Künstler und das Bedürfnis nach rückhaltloser Freundschaft. In der Loge war er, der vom Grafen Arco mit einem Fußtritt Bedachte, vom Erzbischof Colloredo als Bedienter Behandelte, als Mensch von Genius dem Adel ebenbürtig und gleichberechtigt.“¹⁷ Die Demütigung durch den Salzburger Erzbischof traf ihn tief, aber er wurde deshalb nicht zum Kirchenfeind. Schon gar nicht sein frommer Vater Leopold, der noch gegen Ende seines Lebens anlässlich eines Besuches bei seinem Sohn in Wien in eine Loge aufgenommen worden war. Man sah also keinen Widerspruch zwischen Kirche und Freimaurerei, allerdings setzte man wohl voraus, ein „aufgeklärter“ Katholik zu sein ... Ein Gegensatz zwischen Kirche und Freimaurerei schien Mozart jedenfalls nicht bewusst gewesen zu sein. Oder hat er ihn überspielt? In seinem Todesjahr hat er zur gleichen Zeit an der maurerischen *Zauberflöte* gearbeitet und an seinem *Requiem* KV 629, seinem letzten Werk, das er bekanntlich nicht mehr abschließen konnte (sein letztes vollendetes Werk *Eine kleine Freimaurerkantate: Laut verkünde unsre Freude*, KV 623, hat Mozart nur drei Wochen vor seinem Tod noch fertig gestellt).

Der Kampf im 19. Jahrhundert

Aber der Lockerheit, mit der man im 18. Jh. das Problem „königliche Kunst“ und katholische Religion handhabte, war im 19. Jh. ein erbitterter Kampf gefolgt, und dieser wurde mit einer Radikalität geführt, die für beide Seiten be-

¹⁵ Lennhoff-Posner: Art. Bulle. Sp. 235.

¹⁶ W.A. Mozart: Sein Charakter – Sein Werk. Frankfurt 1978, S. 85ff.

¹⁷ Ebd., S. 92.

schämend ist. Die Päpste warfen den Freimaurern Staatsgefährdung, Häresie, Sektierertum vor und Pius IX. nannte die Freimaurerei sogar „Synagoge des Teufels“; Papst Leo XIII. beschwor alle katholischen Bischöfe, „inpuram hanc luem“ „diese unreine Seuche“ auszurotten.¹⁸ Auf freimaurerischer Seite blieb man nichts schuldig; die Angriffe kamen von Einzelpersonen, weil niemand für alle Logen hätte sprechen können, die „Mutterloge“, die Großloge von England, lag im protestantischen Bereich und war daher für den Hl. Stuhl kein Gesprächspartner – den man allerdings auch nicht suchte.

Das Klima, das in dieser Zeit entstanden ist, wurde so sehr belastet, dass man auch heute noch, natürlich vor allem in katholischen Ländern, über Freimaurer meist mit vorgehaltener Hand spricht. Die Freimaurerei war zum Feindbild geworden und umgekehrt. Jede Bulle bewirkte neue Wellen des Antiklerikalismus in der Freimaurerei und auch im öffentlichen Leben. Ausgerechnet in Italien tobte ein fürchterlicher Kirchenkampf, der vor dem Rundschreiben von Papst Leo XIII. *Humanum genus* 1884 in der 2. Hälfte des 11. Jh.s einen Höhepunkt erlebte.¹⁹ Es leuchtet ein, dass dies keine Ausgangsposition für eine Verständigung sein konnte; darauf musste man bis in die siebziger Jahre unseres Jahrhunderts warten ...

Wichtige Argumente

Was waren die Reibepunkte zwischen katholischer Kirche und Freimaurerei? Sie seien hier nur schlagwortartig angeführt:

1) Das Geheimnis

- im Mittelalter Werksgeheimnis
- eine Loge, die hinter sich die Türen schließt, stört und ärgert viele Profane und erst recht die Kirche. „Würden sie (die Freimaurer) nichts Böses tun, würden sie nicht so sehr das Licht hassen,“ steht in der 1. Bannbulle von Clemens XII. (1738).
- Lessing: „Das Geheimnis der Freimaurerei ... ist das, was der Freimaurer nicht über seine Lippen bringen kann, wenn es auch möglich wäre, daß er es wollte.“
- heute wird das Geheimnis gleichsam reduziert auf die subjektive Erlebnisebene gerückt

¹⁸ Lennhoff-Posner, Art. Bulle, Sp. 236.

¹⁹ Mellor, S. 326.

2) Toleranz

- eine Säule der Freimaurerei
- die Toleranz ist durch die Aufklärung bzw. durch den Deismus in die Logen gekommen
- die Grundidee ist, jedem seine geistige und religiöse Freiheit zu belassen
- den Papst (Clemens XII.) störte, dass in den Logen sich Menschen jeder Religion verbinden
- die heutige Ökumene hat bisher hier nichts bewirkt

3) Religion

- immer wieder kommt der Vorwurf, die Freimaurerei sei eine Pseudo- oder Ersatz-Religion
- der Jesuit Michel Dierikx: „Die Freimaurerei ist keine Religion, sondern ein Lebensstil, sie hat kein Dogma, sondern nur Lebensregeln“, der GBMAW (= Große Baumeister aller Welten) könne von Christen in der Loge als „Dreieiniger Gott“, von den Moslems als Allah, von den Juden als Jehova usw. gedeutet werden.²⁰

Aus der ganzen Entwicklung geht allgemein gültig hervor:

1. Die Freimaurerei ist keine Religion,
2. sie ist nicht religionsfeindlich,
3. sie ist nicht atheistisch eingestellt,
4. sie ist ein religionsneutraler Boden für alle Glaubensbekenntnisse.

Das II. Vaticanum

Die Kernfrage ist nun: Ist eine Versöhnung zwischen der „königlichen Kunst“ und der katholischen Kirche, dogmatisch gesehen, möglich? Wer ist daran interessiert? Die Freimaurer? Sie haben sich trotz jahrhundertlanger Verfolgung (nicht nur durch die Kirche) immer wieder erholt und bis heute gehalten; soweit ich die Literatur überblicke, ist man der Auffassung, dass die Initiative von der Kirche ausgehen müsse, denn nicht die Freimaurerei hat die Kirche verurteilt – von ihr wird ja die Unvereinbarkeit beider Institutionen nicht beanstandet –, sondern umgekehrt: Die Kirche bzw. die Päpste haben in vielen Bullen die Exkommunikation über sie verhängt.

²⁰ Freimaurerei – die große Unbekannte. Ein Versuch zu Einsicht und Würdigung. Frankfurt/Hamburg 1968, S. 150.

Also sollte eigentlich die Kirche aktiv werden. Dann müsste sie wohl Fehler eingestehen. Aber päpstliche Verurteilungen zurücknehmen? Ich fürchte, dass der Fall Galilei eine Ausnahme bleibt. Hier hatte man an Reputation nicht viel zu verlieren. Aber im Falle der Freimaurerei? Von den 6 Millionen Freimaurern auf der ganzen Welt ist ein beträchtlicher Teil katholisch, und dieser Teil ist – glaube ich – sehr wohl interessiert an einer friedlichen Koexistenz von Kirche und Freimaurerei, weil sie diese als wertvolle Ergänzung ihres christlichen Glaubens betrachten und nicht als unvereinbaren Gegensatz. Man könnte fast der Meinung sein, dass diese – ich sage es so – „Katholikengruppe“ der Kirche gleichgültig ist. Oder doch nicht?

Man hat erwartet, dass das II. Vatikanische Konzil endlich eine Lösung des seit Jahrhunderten schwelenden Problems bringt; aber dieses hat trotz mehrerer Anträge des Bischofs Arco aus Mexico nicht reagiert.²¹ Der Dialog beginnt...

Bald nach diesem Konzil, 1968, kam es dann doch überraschenderweise zu einer Wendung. Der Wiener Kardinal Franz König war von Papst Johannes Paul XXIII. zum Präsidenten des neugegründeten 3. Sekretariates für die Nichtglaubenden ernannt worden; es hatte die Aufgabe, mit „den Nichtgläubigen ins Gespräch zu kommen, gegenseitigen Haß abzubauen, Verstehen und Verständnis füreinander aufbringen zu lernen.“²²

(NB es war eigentlich nicht korrekt, die Freimaurer zu den Nichtglaubenden zu rechnen). Der Präfekt der Glaubenskongregation, Kardinal Seper, hatte die Vorsitzenden der Bischofskonferenzen aller Länder gebeten, ihm über die Vereinigungen, die unter den Namen Freimaurer fallen, Mitteilung zu machen; er wollte lt. Kardinal König „die Einstellung der katholischen Kirche diesbezüglich ev. einer Revision ... unterziehen“²³.

Es war das erste Mal seit 230 Jahren, dass ein so hoher Würdenträger sich bemüht zeigte, „ev. etwas zu revidieren“. Und was Kardinal König anlangt, so scheint er der treibende Motor im Hinblick auf das Bemühen um eine Aussöhnung zwischen Kirche und Freimaurerei gewesen zu sein.

Kurt Baresch hat in seinem Buch *Katholische Kirche und Freimaurerei*, über Kardinal König außerordentlich lobende Worte gewählt: „Seine [Königs] Haltung, seine profunde Kenntnis und seine hohe kirchliche Stellung prädestinierten Kardinal König von Anfang an für dieses Gespräch und ließen ihn... Hauptperson des Dialogs der katholischen Kirche mit den Freimaurern werden und

²¹ Baresch: Kurt: *Katholische Kirche und Freimaurer. Ein brüderlicher Dialog 1968 und 1983.* Wien 1983, S. 32.

²² Ebd., S. 34.

²³ Ebd., S. 37.

bleiben.“²⁴ Baresch, praktischer Psychologe von Beruf, in Linz lebend und Ehrenmeister der Großloge von Österreich, hat im oben genannten Buch die gesamte Korrespondenz zwischen ihm, Kardinal König und den anderen Mitgliedern der von Rom und den Großlogen von Deutschland, Österreich und der Schweiz eingesetzten Dialogkommission veröffentlicht; ebenso sind die Protokolle der vielen vertraulich geführten Sitzungen der Dialogkommission in Innsbruck, Augsburg, Einsiedeln und Nürnberg enthalten, deren wichtigstes die sogenannte Lichtenauer Erklärung vom 5. Juli 1970 ist.²⁵

Die von 12 Kommissionsmitgliedern unterzeichnete Erklärung besteht aus einer Präambel und 9 Punkten. Drei seien genannt:

- „Die Freimaurer haben keine gemeinsame Gottesvorstellung. Denn die Freimaurerei ist keine Religion und lehrt keine Religion
- Freimaurerei verlangt dogmenlos eine ethische Lebenshaltung und erzieht dazu durch Symbole und Rituale
- Die Freimaurer huldigen dem Grundsatz der Gewissens-, Glaubens- und Geistesfreiheit und verwerfen jeden Zwang, der diese Freiheit bedroht. Sie achten jedes aufrichtige Bekenntnis und jede ehrliche Überzeugung. Sie verwerfen jede Diskriminierung Andersdenkender“.

Nachdem in weiteren Punkten von beiden Seiten zugegeben wurde, Fehler gemacht zu haben, zielte man im Punkt IX auf den Kern aller Bemühungen; es heißt hier:

Wir sind der Auffassung, daß die päpstlichen Bullen, die sich mit der Freimaurerei befassen, nur noch eine *geschichtliche Bedeutung* (Hervorheb. d. Verf.) haben und nicht mehr in unserer Zeit stehen. Wir meinen dies auch von den Verurteilungen des Kirchenrechtes, weil sie sich nach dem Vorhergesagten gegenüber der Freimaurerei einfach nicht rechtfertigen lassen von einer Kirche, die nach Gottes Gebot lehrt, den Bruder zu lieben.

Die Wirkung dieser „Lichtenauer Erklärung“ (Lichtenau ist ein Schloss in der Nähe von Linz) war für die weitere Entwicklung des Dialogs „von allergrößter Bedeutung“ und sei – laut Baresch – als ein Höhe- und Wendepunkt im Verhältnis Kirche und Freimaurerei zu werten,²⁶ denn nun sei – zumindest von Seiten der Freimaurer – der Weg frei für weitere Schritte, die von der Kirche gemacht werden müssen. Das Ziel war: Die Aufhebung aller sogenannten Freimaurer-Paragrafen im CIC (Codex Iuris Canonici), der gerade überarbeitet wurde.

²⁴ Ebd., S. 36.

²⁵ Ebd., S. 71-73.

²⁶ Ebd., S. 75.

Die Gespräche in der Dialogkommission wurden in den ersten Jahren, also 1968 bis 1970, unter strengster Geheimhaltung geführt, weil – so Papst Paul VI. – „ein übereiltes Vorgehen im Volk Verwirrung stiften könnte“²⁷.

Zwei Gesprächsebenen

Aber die deutschen „Stürmer und Dränger“ durchbrachen das von den Kardinälen König und Seper dringend erbetene Schweigen, bildeten eine unabhängige neue „deutsche Verhandlungskommission“ mit der Begründung, man lasse sich in der Aktivität von den österreichischen und schweizerischen Kommissionsmitgliedern nicht behindern,²⁸ und begannen bald einen innerdeutschen Dialog mit der Deutschen Bischofskonferenz (DBK). Es kam zur Veröffentlichung der nur für den Papst Paul VI. bestimmt gewesenen „Lichtenauer Erklärung“ in dem Buch *Kirche und Freimaurer im Dialog* von Rudolf Appel und Herbert Vorgrimler. Diese Publikation stellte einen „unfaßbare(n) Vertrauensbruch“ dar, diese „Indiskretion“ – so die enttäuschten Österreicher und Schweizer sowie Kardinal König – sei „durch nichts entschuldbar.“²⁹

Und so kam es, wie es nicht hätte kommen müssen: Man verhandelte seit 1974 auf zwei Ebenen: Einerseits gab es den „universellen Dialog“ der Gruppe um Kardinal König in Österreich, andererseits den innerdeutschen Dialog der Großloge von Deutschland mit der DBK. Während die Diskussionen in Österreich sehr harmonisch verliefen, und man das Ziel nicht aus den Augen verlieren wollte, nämlich die Aufhebung der Exkommunikation durch Rom, endeten die über sechs Jahre sich hinziehenden Verhandlungen in Deutschland mit einer Riesenüberraschung: Die DBK lehnte in einer einseitigen „Presseerklärung“ die gleichzeitige Zugehörigkeit zur katholischen Kirche und zur Freimaurerei ab.³⁰ Diese Nachricht schlug wie eine Bombe ein, zumal die deutschen Vertreter der Freimaurer – wie sie berichten – lange genug in bestem Einvernehmen verhandelt und mit einem völlig anderen Dialogausgang gerechnet haben.³¹

Es liegt die Annahme nahe, dass die DBK, allen voran der Bischof von Augsburg, Josef Stimpfle, eine Gegenoffensive gegen die ausgleichende „Lichtenauer Erklärung“ auslösen wollte; denn in der oben genannten Presseerklärung wurden als Gründe der Unvereinbarkeit so ziemlich alle den Freimaurern „heiligen“ Begriffe negativ analysiert und ihnen Relativismus, Adogmatik, ein verwa-

²⁷ Ebd., S. 70.

²⁸ Ebd., S. 85.

²⁹ Ebd., S. 93.

³⁰ Ebd., S. 107.

³¹ Ebd., S. 109.

schener Gottesbegriff (der GBAW sei nur ein neutrales „Es“), Indifferentismus, ein falsch verstandener Wahrheitsbegriff usw. vorgeworfen.³²

Die Reaktionen ließen nicht auf sich warten. Der Großmeister der Großloge von Deutschland, Jürgen Holtorf, dazu: „Die in der Erklärung der DBK aufgestellte Behauptung, die Zugehörigkeit zum Freimaurerbund stelle die Grundlagen des Christentums in Frage, muß als Anmaßung zurückgewiesen werden. Der weitaus größte Teil der 6 Millionen Freimaurer bekennt sich zum Christentum...“³³

P. Dr. Alois Kehl SVD (Univ. Bonn) widerlegt Punkt für Punkt die „Erklärung“ und schreibt gegen Schluss als „Ergebnis“ seiner Arbeit u.a.: „Von den angeführten zwölf ‚Gründen‘ für die... behauptete Unvereinbarkeit von Freimaurerei und katholischen Glaubensinhalten entsprechen elf nicht der Wahrheit“; und weiter: „Die ganze ‚Erklärung‘ erweckt den Eindruck, als würde man die Freimaurerei nur dann als für einen Katholiken akzeptabel erklären, wenn sie zu einem katholischen Verein wird.“³⁴

„Durch die „Erklärung“ der DBK hat der Dialog einen großen Rückschlag erlitten; aber die DBK ist nicht „Rom“. Kardinal König dachte nicht daran, eine ähnliche Erklärung von Seiten der Österreichischen Bischofskonferenz herauszugeben.“³⁵ Im Übrigen war seine Haltung in der Freimaurerfrage die gleiche geblieben: Ihm geht es, wie seit Beginn des Dialogs, um die Neufassung des Canons 2335 im kommenden CIC (Codex invis canonici), in welchem die Freimaurerei nicht mehr aufscheinen soll. Die Jahre von 1978 – dem Todesjahr von Paul VI. und von Kurzzeit-Papst Johannes Paul I. sowie dem Amtsantritt von Papst Johannes Paul II. – bis 1983 glichen einem Wettrennen. Die Frage war, ob der neue Papst in das in Arbeit befindliche Kirchenrecht eingreifen werde oder nicht. Einen weiteren Rückschlag löste ein neues unerwartetes Dekret der Glaubenskongregation im Jahre 1981 aus, in dem verkündet wird, dass ein Beitritt in Freimaurer-Logen weiterhin verboten bleibt; „weder die Exkommunikation noch die anderen vorgesehenen Strafen sind aufgehoben.“³⁶

Auf der Reformseite fragte man sich, ob da für den kommenden Codex noch eine Chance besteht, die Freimaurer-Paragrafen zu annullieren.

Um es kurz zu machen: „Papst Johannes Paul II. verifizerte am 25. Jänner 1983 feierlich den neuen Codex. Die Freimaurer werden darin nicht mehr er-

³² Stimpfle, Josef: Die Freimaurerei und die DBK. In: Stimmen der Zeit, Bd. 199, Freiburg 1981, S. 409ff.

³³ Zit. in Baresch, S. 136.

³⁴ Zur Erklärung der DBK zum Verhältnis katholische Kirche und Freimaurerei in Deutschland, vom April 1980. Zit. in: Baresch, S. 109ff; Ergebnis, S. 121-122.

³⁵ Ebd., S. 124.

³⁶ Zit. in Baresch, S. 136.

wähnt. Damit wird u.a. im neuen Kirchenrecht auf jegliche Exkommunikation der Freimaurer aller Obödienzen verzichtet.³⁷

Ist Rom gespalten?

Man würde nun glauben, dass die lang angestrebte Lösung erreicht worden sei. Aber dem ist nicht so.

Nun geschah etwas, das zumindest mein kirchliches Rechtsverständnis ins Wanken bringt. Am selben Tag, als der Papst den neuen Codex der Öffentlichkeit vorstellte, gab auch die Glaubenskongregation ein Dekret heraus, das „das in der Erklärung der DBK ausgesprochene (moral.) Verbot eine Mitgliedschaft in der Freimaurerei seine Gültigkeit“ behält und dieses Verbot auf die ganze Welt ausgedehnt wird.³⁸

Was ist da passiert? Gibt es in Rom „Flügelkämpfe“? Wo bleibt da die *sancta catholica ecclesia*? Wird in der Kirche auf verschiedenen Orgeln gespielt? Welches der beiden kirchlichen Dekrete hat mehr Gewicht bzw. letzten Endes Gültigkeit: der CIC oder die Erklärung der DBK? In den Journalen vom November 1983 und später wurde von beiden Dekreten berichtet; in der Wochenzeitschrift „*Präsent*“ vom 1. Dezember 1983 war z.B. zu lesen:³⁹

Auch wenn die Exkommunikation für die Angehörigen von Freimaurerlogen im neuen Kirchenrecht nicht mehr ausdrücklich festgeschrieben sei, bleiben diese von der Eucharistie ausgeschlossen, weil sie sich in einem Zustand schwerer Sünde befinden. Das geht aus einer am 26. November veröffentlichten Erklärung der Glaubenskongregation hervor, die vom Präfekten dieser Kongregation, Kardinal Josef Ratzinger, unterzeichnet ist. Das negative Urteil der Kirche gegenüber den Freimaurerlogen bleibe unverändert, weil deren Prinzipien immer als unvereinbar mit der Lehre der Kirche angesehen worden seien. Die Einschreibung in die Freimaurerlogen sei weiterhin verboten.

Die Konfusion ist perfekt. Meine Frage: Ist der Dialog abgebrochen? Scheint ein neuer Dialog nicht wieder notwendig? Der Jesuit Reinhold Sebott hält neue offizielle Verhandlungen – zumindest was die Probleme in Deutschland betrifft – für unnützlich.⁴⁰

³⁷ Ebd., S. 145.

³⁸ Lexikon für Theologie und Kirche, Art. Freimaurerei (Sebott). Freiburg 1995, Sp. 116-118.

³⁹ Wochenzeitschrift *Präsent*, Rubrik *Im Blickfeld*. Innsbruck, 1. Dez. 1983, S. 6.

⁴⁰ Der Kirchenbann gegen die Freimaurer ist aufgehoben. In: *Stimmen der Zeit*, 201. Band, Freiburg 1983, S. 418.

Man hat den Eindruck, dass man auf der Seite der Kirche geradezu bemüht war, das Trennende zu finden, dabei gibt es so viel Verbindendes und man hat bisher doch einiges erreicht, z. B

1. gemeinsame humanitäre Anliegen (Kampf um Menschenrechte, Freiheit des Menschen);
2. eine gemeinsame caritative Gesinnung (Hilfsaktionen, Erhaltung von Spitälern etc.);
3. Symbolverständnis (dies ist gerade in unserer nüchternen Zeit ein Bedürfnis vieler Menschen);
4. Freimaurer und Kirchen haben oft gegen plumpen Materialismus gekämpft;
5. Atmosphärische Verbesserungen im Umgangston gegenüber Beschimpfungen früher.⁴¹

Eine Recherche

Ich selbst habe mich bemüht, mit einem Mitglied der damaligen Dialogkommission ins Gespräch zu kommen.

Hier meine Notizen über ein Telefonat mit Dr. Kurt Baresch am 11.02.1997:

Seit dem Inkrafttreten des neuen CIC am 26.11.1983 sei ein Dialog eigentlich nicht mehr notwendig. Die Freimaurer würden in diesem kirchlichen Gesetzbuch nicht mehr erwähnt. Dass noch am selben Tag der Leiter der Glaubenskongregation, Kardinal Ratzinger (sicherlich in Absprache mit dem Papst) den „Nachtrag“ herausgab, die Mitgliedschaft von Katholiken in Freimaurer-Logen trotzdem verboten bleibe, habe ihm und Kardinal König „weh getan“. König wollte, dass Ratzinger diesen „Erlass“ wieder zurücknimmt.

Baresch wollte deshalb den Dialog mit „Rom“ (auch für Kardinal König) selbst fortsetzen; es sei aber bis jetzt zu keiner Besprechung gekommen.

Baresch habe mit Kirchenrechtlern über dieses Problem gesprochen; diese seien gespalten: die einen sind der Auffassung, eine solche Erklärung stehe dem Chef der Glaubenskongregation zu, die anderen meinen, diese sei Ratzingers „private Meinung“. Es sei möglich, dass der römische Kardinal durch seine Erklärung „die ganze Sache wieder aufheizen“ wollte, die durch den neuen CIC schon beruhigt bzw. aus dem Weg geräumt schien. Der Dialog sei eigentlich beendet. Es gebe nur mehr ein „Problem Ratzinger“: Dieser habe die Erklärung zwar 1983 herausgegeben, seither aber nirgendwo wiederholt, allerdings auch nicht verändert.

⁴¹ Sebott, a.a.O., S. 417.

Baresch sei dabei, eine neue Publikation vorzubereiten; darin wolle er auch auf die Ratzinger-Erklärung Bezug nehmen und zwei Möglichkeiten aufzeigen:

- (1) die „Sache“ werde mit Kardinal Ratzinger nochmals besprochen; oder
- (2) der Status werde so belassen wie er ist, nämlich eine „Unanständigkeit“.

Eine künstlerische Dimension

Um den Bogen zum Beginn meiner Ausführungen zu schließen: Was blieb noch übrig von der „königlichen Kunst“? Von der einstigen mittelalterlichen Handwerkskunst mit stark religiösem Bezug wurde in der Aufklärung ein Freundschaftsbund – immer noch und bis heute mit religiösen Bezügen. Und heute? Ein zwar weltweiter Männerbund, aber von der Kirche anscheinend immer noch ausgestoßen, in der Gesellschaft diffamiert und von allen totalitär regierten Staatsformen verboten und verfolgt, wie die Juden und zeitweise auch die Jesuiten. Es muss etwas „Eckiges“ sein an diesem Bund, und was hat das mit „Kunst“ zu tun? Wie heißt es in den „Old Charges“ von 1723: „und wenn einer seine Kunst recht versteht, dann wird er kein dummer Atheist und kein unreligiöser Freigeist sein.“ – Kunst ist hier gemeint im Sinn von Erziehung des Selbst, des eigenen Charakters im Sinn von „Arbeit am rauhen Stein“ (wie es in der Freimaurerei heißt). Und das ist eine Dimension, die man nicht mit Wissenschaft und auch nicht mit dem Skalpell des „theologischen Analytikers“ erklären kann, weil diese Dimension – eine künstlerische ist...

**RELIGIÖSE AKTUALISIERUNG IN CLAUDIO MONTEVERDIS
DRAMATISCHER KANTATE
*IL COMBATTIMENTO DI TANCREDI E CLORINDA***

Nils Holger Petersen (Kopenhagen)

1. Einleitung

Für sein Werk *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* (Venezia 1624) hat Monteverdi (1567-1643) die Strophen 52-62 und 64-68 im Canto XII von *Gerusalemme Liberata*, dem 1575 geschriebenen, erstmals 1581 gedruckten Kreuzzugs-Epos des berühmten Renaissance-Dichters Torquato Tasso (1544-1595) benutzt.¹ Das Werk gehört nicht eindeutig einem wohldefinierten musikgeschichtlichen Genre an, sondern ist vielmehr aus einem Experimentieren im Grenzgebiet zwischen dem neu geschaffenen Opern-Genre und dem – während dieser Zeit – sich allmählich entwickelnden Oratorium hervorgegangen. Robert Donington schreibt:

But for the miming, it might be possible to describe this extremely powerful and unusual work as a secular oratorio. But for the narrator, it might be possible to describe it as a miniature opera. It is in fact neither, but just one particularly impressive example of early baroque fluidity and inventiveness, related to without being opera.²

Obwohl auch John Whenham *Il Combattimento* als ein Werk sui generis beschreibt, unterstreicht er gleichzeitig die Nähe dieses Werkes zu den Vorläufern des späteren Oratorien-Genres. „Dialogo“ war in der ersten Hälfte des 17. Jahr-

¹ Ich verweise auf die Universaledition des ersten Teils von Monteverdis 8. Madrigalenbuch, *Canti guerrieri*, ursprünglich in Venezia 1638 gedruckt: G. Francesco Malipiero (Hg.), *Madrigali guerri et amorosi, libro ottavo, la parte: Madrigali guerrieri*. Universal-edition no 9588a, Wien 1967, *Il Combattimento*, 132-56, mit dem berühmten Vorwort zu diesem Werk von Monteverdi selbst (132-33). Die Edition enthält auch Monteverdis Vorrede zur ganzen Sammlung als Faksimile als Einleitung (ohne Seitenangabe). Zum originalen Text im *Gerusalemme Liberata* siehe Fredi Chiappelli (Hg.), *Torquato Tasso: Gerusalemme Liberata*. Milano 1982, 503-12. – Monteverdi hat diesen Text nicht unberührt gelassen, sondern hat kleinere Änderungen am Anfang seines Stückes gemacht und an einigen Stellen auch spätere Revisionen des *Gerusalemme conquistado* einbezogen, so wie er auch Vers 63 ausgelassen hat. Siehe Marianne Kesting, *Tasso und Monteverdi: Il Combattimento di Tancredi e Clorinda*, in: Walter Bernhart (Hg.), *Die Semantik der Musiko-Literarischen Gattungen. Methodik und Analyse. Eine Festgabe für Ulrich Weisstein zum 65. Geburtstag*. Tübingen 1994, 21-33, besonders 29, n. 16.

² Robert Donington, *The Rise of Opera*. London 1981, 199. Vgl. auch Silke Leopold, *Claudio Monteverdi und seine Zeit*. Laaber 1982, 248, und Kesting, *Tasso und Monteverdi...*, 1994, 23f.

hunderts eine häufige Bezeichnung der erbaulich-erzählerischen, geistlichen Werke der römischen Oratorianer. Zur Zeit der Komposition des *Combattimento* war das Repertoire der römischen Oratorien, der Betsäle der religiösen Bruderschaften, noch in Entwicklung.³ Einige der frühen geistlichen Dialoge schienen dazu noch szenisch realisiert.⁴

Besonders wird von Whenham Monteverdis Gebrauch des Wortes *testo* als Bezeichnung des Erzählers (vgl. Beispiel 1) hervorgehoben: ein Wort, das gewöhnlicherweise mit dem Erzählen der biblischen Texte in den genannten Dialogen und Oratorien des 17. Jahrhunderts verbunden ist.⁵

Marianne Kesting versteht die Anwendung des *Testos* im *Combattimento* im Lichte der Aufforderung Tassos an Komponisten einen ernsten Stil nicht nur in den geistlichen Werken, sondern auch in der weltlichen Musik anzuwenden.⁶ Indem sie die Renaissance-Idee des *homo secundus deus* – eine Parallele zwischen der künstlerischen Schöpfung und der Schöpfung Gottes aufstellend – einbezieht, gibt sie die folgende Zusammenfassung der Rolle des Erzählers oder des *Testos* (den Dichter repräsentierend) im *Combattimento*:

Im *Combattimento* ist in jeder Hinsicht der *Testo* die führende Figur. Eben das hat Monteverdi in aller Direktheit aus Tassos Epos übernommen. Der *Testo* vertritt den Dichter auf der Szene und schlüpft wie er in eine Parallele zu Gottes Sicht: Er überschaut wie Gott das Ganze, er sieht, trotz anbrechender Nacht, jedes Detail, er versenkt sich in die innerste Empfindung der Kämpfenden. Da er wie der Erzähler des „epi-

³ John Whenham, *Duet and Dialogue in the Age of Monteverdi*. I-II. Ann Arbor, Michigan 1982, I, 203-4. Die Bezeichnung *Oratorio* für dramatisch-erzählende erbauliche Werke der Betsäle wird erst um die Mitte des 17. Jahrhunderts in Italien etabliert. Die Publikation (1619) des *Teatro armonico spirituali di madrigali...* von Giovanni Francesco Anerio (1567-1630), aus geistlichen Dialogen für die römischen Oratorien bestehend, kann als ein bedeutungsvoller Vorläufer einer Festlegung des *Oratorio*-Genre angesehen werden. Siehe Howard E. Smither, *A History of the Oratorio*, vol. I, Chapel Hill 1977, 3-9, 118-42 und 145. Zu den römischen Oratorien zu den geistlich-musikalischen Übungen – von dem norditalienischen mittelalterlichen *Lauda*-Gesang inspiriert – und Filippo Nero (1515-95), dem berühmten Gründer der Bruderschaft *Congregazione dell'Oratorio* (mit der katholischen Reformbewegung im 16. Jahrhundert verbunden), siehe ebd. 19-74.

⁴ Ein bekanntes – und das früheste – Beispiel könnte vielleicht auch als eine der ersten Opern gelten, *Rappresentazione di Anima et di Corpo*, manchmal auch als *Dialogo di Anima et di Corpo* erwähnt), siehe Smither, *A History...*, I, 1977, 79-91, besonders 89, wo auch ein anderes – verlorenes – Beispiel einer *Oratorio*-*rappresentazione* angeführt wird. Im Ganzen war das *Barockoratorium* aber ein nicht-szenisches Genre.

⁵ Whenham, *Duet and Dialogue...*, 1982, I, 203f.

⁶ Siehe Kesting, *Tasso und Monteverdi...*, 1994, 25.

schen Theaters“ zugleich über die Handlung verfügt, kann er sie mit vier längeren Reflexionen unterbrechen. Gerade die Reflexionen zeigen den allwissenden Erzähler.⁷

Tatsächlich, während der größere Teil des kurzen Werkes vom Testo gesungen wird, haben die zwei eigentlichen Rollen des Dramas, Tancredi und Clorinda, nur wenige und kurze Zeilen. Im genannten Vorwort zum *Combattimento* von 1638 beschreibt Monteverdi selbst die szenische Erstaufführung im Palast seines Gönners, Signor Girolamo Mozzenigo. Bei einer Aufführung in genere rappresentativo (offensichtlich ist dies nicht eine Notwendigkeit) soll Clorinda von der Seite des Saales hineinkommen, wo die Musiker platziert sind, gefolgt von Tancredi zu Pferde. Beide müssen in Übereinstimmung mit der Erzählung mimen.⁸

Die Textwahl zeugt anscheinend von einem klaren Unterschied zwischen dem *Combattimento* und den Vorläufern des Oratoriums. Während diese immer explizit erbauliche Texte – oft auf biblischen Erzählungen basierend – benutzen⁹, ist Tassos italienischer Text rein narrativ. Monteverdis Werk war schließlich nicht für einen geistlichen Zusammenhang, sondern für eine Abendunterhaltung zur Faschingszeit bestimmt: „In tempo però di Carnevale per passatempo di veglia“, wie im Vorwort angeführt.¹⁰

Tassos Text hat aber auch einen erbaulichen Aspekt (deutlicher findet man diesen Aspekt in der späteren Revision des Epos, dem *Gerusalemme conquistada*, und noch stärker hervorgehoben in Tassos letztem Gedicht – über die Schöpfung – *Il Mondo Creato* von 1594), der dem gegenreformatorischen Geist des späten 16. Jahrhunderts zugehörig ist.¹¹

Deshalb mag der Abstand zu einer erbaulichen Aufführungssituation für die Interpretation des Werkes weniger bedeutsam sein, als man unmittelbar annehmen würde. Davon zeugt vielleicht auch Monteverdis Bericht im Vorwort über die Reaktionen der an der genannten Aufführung Anwesenden, die anscheinend tief beeindruckt waren.¹²

In der Forschung hat man sich meistens auf die dramatischen Neuerungen Monteverdis konzentriert, wie zum Beispiel den neuen *stile concitato*.¹³ Im

⁷ Ebd. 28, siehe 27f mit weiteren Hinweisen.

⁸ Malipiero (Hg.), *Madrigali...*, libro ottavo, la parte, 1967, 132f.

⁹ Smither, *A History...*, I, 1977, 93-109.

¹⁰ Malipiero (Hg.), *Madrigali...*, libro ottavo, la parte, 1967, 132f.

¹¹ Zum geistlichen Zwecke der Epen Tassos siehe Ulrich Leo, *Ritterepos – Gottesepos. Torquato Tassos Weg als Dichter*. Köln 1958, 31-50.

¹² Vorwort, Malipiero (Hg.), *Madrigali...*, libro ottavo, la parte, 1967, 133.

¹³ Für eine vorwiegend technische Diskussion dieses Stiles, der als eine Verschärfung des *stile rappresentativo* für besondere Zwecke angesehen werden kann, siehe Whenham, *Duet and Dialogue...*, I, 1982, 204–6. Vgl. auch Donington, *The Rise...*, 1981, 91f und 97f.

Folgenden werde ich andere Aspekte des *Combattimento* diskutieren, um hervorzuheben, dass sowohl in dramatischer als auch in religiöser Hinsicht eine Steigerung in Monteverdis Textredaktion und Vertonung Tassos Text gegenüber beobachtet werden kann.

II. Eine theologische Lektüre des „*Combattimento di Tancredi e Clorinda*“

Im zwölften Gesang des *Gerusalemme Liberata* wird die Geschichte von Clorinda, einer moslemischen Frau, berichtet. Clorinda nimmt, als Ritter verkleidet, teil an der Verteidigung Jerusalems gegen die Kreuzfahrer. Der Kreuzritter Tancredi und Clorinda hatten einander im dritten Gesang flüchtig gesehen und waren voneinander entzückt. In der Episode im zwölften Gesang jagt Tancredi einen Ritter, ohne zu wissen, dass es Clorinda ist. Sie kämpfen ritterlich miteinander und mit großer Heftigkeit. Am Ende gewinnt Tancredi und Clorinda stirbt, nachdem sie von Tancredi die Taufe erbeten und empfangen hat.

Marianne Kesting schreibt: „Monteverdis Wahl dieses Textes galt nicht nur der Erfindung des ‚*genere concitato*‘ und der Schilderung kontrastierender Affekte; der *Combattimento* ist zugleich eine Allegorie der Liebe als Krieg.“¹⁴ Kesting liest den *Combattimento* im Lichte des aristotelischen Tragödienverständnisses als fünfgeteilt.¹⁵ Die *anagnorisis* – die Entdeckung¹⁶ – geschieht am Ende, wo die tödlich verwundete Clorinda Tancredi um die Taufe bittet. Erst als er das Wasser geholt und ihr Angesicht enthüllt hat, erkennt er sie wieder. Hier folgen die letzten Linien der monteverdischen Textwahl:

Tremar senti la man, mentre la fronte
non conosciuta ancor sciolse e scoprio.
La vide, la conobbe, e restò senza
e voce e moto. Ahi vista! ahi conoscenza!

Non morì gla, ché sue virtuti accolse
tutte in quel punto e in guardia al cor le mise,
e premendo il suo affanno a dar sì volse
vita con l'acqua a chi co'l ferro uccise.
Mentre egli il suon de' sacri detti sciolse

¹⁴ Kesting, Tasso und Monteverdi..., 1994, 26.

¹⁵ Kesting, Tasso und Monteverdi..., 1994, 29-31, unter Hinweis auf einen Artikel von K. Stierle (1986), siehe Anm. 17. Siehe auch Aristoteles: *Pero poietikes*, in: W. Hamilton Fyfe (ed), *Aristotle XXIII; The Poetics*. Cambridge, Mass. 1932/1982.

¹⁶ Fyfe (ed), *Aristotle; The Poetics*. 1932/1982, 41.

colei di gioia trasmutossi, e rise,
 e in atto di morir lieto e vivace,
 dir pareo: „S'apre il cielo; io vado in pace.“

(Er spürt, wie die Hand ihm zittert,
 als er das noch unerkannte Antlitz bloßlegt.
 Er erblickt's, er erkennt es – und erstarrt
 stumm, sprachlos. O welch ein Anblick! Welch Erkennen!

Doch er starb nicht: all seine Kräfte sammelte
 er in diesem Augenblick, stellte sie wie Wächter um sein Herz;
 und, seine Angst bezwingend, mühte er sich,
 ihr, die sein Schwert schlug, mit dem Wasser wieder Leben zu schenken.
 Während er die heiligen Worte spricht,
 lächelt sie, von Freude verwandelt;
 und im Augenblick des Todes, heiter und gelassen,
 ist's als ob sie spräche: „der Himmel öffnet sich, ich gehe in Frieden.“¹⁷

Die Wiedererkennung ist schockartig dargestellt von Monteverdi durch die Wiederholung der Worte „La vide“, „er sah sie,“ zusammen mit einem *Accelerando* von den Halb-, Viertel- und Achtelnoten im Rezitativ der vorigen Takte zu den Achtel- und Sechzehntelnoten in der aufsteigenden Melodielinie der Worte „La vide, la vide e la conobbe“. Dann wird die Bewegung mit einem abwärtsgehenden Oktavensprung gebremst in einer Passage auf nur einem Ton und ausschließlich in Viertel- und Halbnoten („e restò senza e voce e moto“), die die Erstarrung im Text in ausdrucksvoller Weise hörbar macht vor den zwei klagenden Ausrufen, die die musikalische (und dichterische) Phrase abschließen.¹⁸

Bei Tasso wird nach dem oben zitierten Text Clorindas Tod weiter beschrieben (Strophe 69) wie auch Tancredis Verzweiflung, bis er in einem Traum getröstet wird. Hier erzählt Clorinda von ihrem herrlichen Leben im Jenseits, wo sie ihn erwarte (Strophen 91-93).

Monteverdi hat nicht nur seine Musikalisierung – wahrscheinlich aus dramatischen Gründen – schroff abgeschlossen, sondern er hat auch die letzten Worte seines Textes von Clorinda singen lassen, obwohl sie von Seiten Tassos nur

¹⁷ Chiappelli (Hg.) *Gerusalemme Liberata*, 1982, 511f. Siehe auch Malipiero (Hg.), *Madrigali...*, libro ottavo, la parte, 1967, 155f. Die deutsche Übersetzung von René Specht ist aus dem Textheft der Teldec Aufnahme (LC 3706) des *Combattimento* – von Nikolaus Harnoncourt dirigiert – zitiert.

¹⁸ Malipiero (Hg.), *Madrigali...*, libro ottavo, la parte, 1967, 155, Takte 404-20.

scheinbar Clorinda zugeordnet sind: „dir pareo“, „es ist, als ob sie spräche“, also mit der Distanz, dass diese Worte eine Interpretation von Seiten Tancredis oder des Dichters (und das hieße bei Monteverdi: des Testos) sind.

Monteverdi hat aber diese Aussage zu einem hymnischen Ausklang seines Werkes benutzt. Clorinda singt die Worte „S'apre il ciel io vado in pace“ (Beispiel 2) wie eine Hymne in einer ruhigen, von Halbnoten dominierten Bewegung – ein Bremsen im Verhältnis zu dem vorangehenden Rezitativ des Testos – in einem rhythmischen Unisono mit den Instrumenten (von Marianne Kesting als die Erfindung der so genannten Streicherglorie beschrieben). Obwohl die Passage zweifellos zum modernen stile recitativo gehört, gibt sie mit ihrem sakralen Ernst Assoziationen zur alten polyphonen *prima prattica*.¹⁹

Zweimal war schon die Rede davon, dass die narrative fließende Bewegung durch eine kontemplative Passage gebremst wurde. Marianne Kesting hat eine entsprechende Observation bezüglich Passagen der Reflexion des Testos gemacht und notiert, dass Monteverdi an solchen Stellen immer in genauer Übereinstimmung mit Tassos Text arbeitet. Sie beschreibt vier solche Reflexionen, die die Handlung unterbrechen (Clorindas abschließende Worte sind hier natürlich nicht mitzurechnen) und die den Betrachtungen des antiken Chores vergleichbar sind.²⁰ Es sind die vorgreifenden Reflexionen über die Erhellung des nächtlichen Ereignisses durch den poetischen Bericht, über den schmerzvollen Preis des Sieges, über den Tod Clorindas und schließlich die hier schon besprochene Reflexion über die Wiedererkennung bei der Taufe.²¹

Solche Einbrüche in den Fluss der Erzählung sind nicht auf diese Reflexionen des Testos begrenzt. Wie bei dem oben besprochenen Ausklang des Werkes findet man auch in der Passage, wo Clorinda tödlich verwundet Tancredi vergibt und ihn wiederum um Vergebung und – als Höhepunkt – auch um die Taufe bittet, eine entsprechende musikalische Aufbremsung – und wie immer ganz dem Ton der dichterischen Sprache entsprechend.²²

Es besteht also eine Struktur im *Combattimento*, nach der eine fortschreitende Handlung wiederholt unterbrochen wird. Die Unterbrechungen können oft als

¹⁹ Ebd., Takte 439-45. Whenham, Duet and Dialogue..., I, 1982, 204, schreibt: „The simple change of harmony from C major to B flat (bars 441-2), a cliché of late Renaissance music, here provides a mystical other-worldliness.“ Vgl. Kesting, Tasso und Monteverdi..., 1994, 32f, besonders Anm. 20, wo von einer Reminiszenz der älteren Polyphonie geredet wird. Zur Distinktion zwischen *prima* und *seconda prattica* siehe z.B. Leopold, Claudio Monteverdi..., 1982, 58-68 und Donington, The Rise..., 1981, 91-97.

²⁰ Kesting, Tasso und Monteverdi..., 1994, 29.

²¹ Zu den drei ersten Reflexionen: Strophe 54 (etwas geändert, vgl. Anm. 1), Strophe 58f, Strophe 64 in Tassos Gedicht. Siehe Malipiero (Hg.), Madrigali..., libro ottavo, la parte, 1967, 155, Takte 88-132; 146; 235-50; 151; 317-23. Zur vierten Reflexion siehe Anm. 18.

²² Strophe 67. Malipiero (Hg.), Madrigali..., libro ottavo, la parte, 1967, 153f, Takte 365-83.

affektive Kommentare verstanden werden, die sich im Lichte der Vorstellung des allwissenden Dichters, des homo secundus deus, verstehen lassen. Doch gibt es auch Einbrüche, wo ein solches Verständnis nicht ausreicht. Die zwei hier genannten Beispiele, wo Clorindas Rolle selbst ein Bremsen des Verlaufs hervorruft, sind ja keine Kommentare, sondern Teile der Handlung. Charakteristisch für diese Episoden ist aber, dass sie eine gewisse Zweideutigkeit haben in dem Sinne, dass sie deutlich – obwohl innerhalb des Handlungsverlaufes – eine religiöse Verkündigung vertreten.

Mit anderen Worten, das dramatische Werk verkörpert auf zwei Ebenen eine Interpretation der eigenen Handlung – teils durch die genannten Reflexionen des Erzählers und teils dadurch, dass die religiösen Hauptpunkte der Handlung hervortreten und sich als solche mitteilen.

Die frühe Musikdramatik – zu der Monteverdi bekanntlich bereits 1607 einen Hauptbeitrag geleistet hatte, *L'Orfeo, favola in musica* mit Libretto von Alessandro Striggio (ca. 1573-1630) – entstand in einer Gesellschaft, die noch von den mittelalterlichen dramatischen Traditionen stark geprägt war.

Hier möchte ich zuerst darauf verweisen, dass Jacopo Corsi (1560-1602) – der Florentiner Mäzen, der seinen Namen in die Geschichte der Oper eingeschrieben hat wegen des musikalisch-literarischen Kreises, den er in den letzten Jahren des 16. Jahrhunderts um sich sammelte, und der seit ungefähr 1585 die kreative Werkstatt für das neue musikdramatische Genre, die Oper, wurde – in der selben Periode (wenigstens seit 1583) in einer religiösen Bruderschaft, *Compagnia dell'Arcangelo Raffaello*, Mitglied war, und mit ihm auch viele andere Musiker und Komponisten.²³ Diese Bruderschaft hat u.a. geistliche Musikdramen aufgeführt.²⁴

²³ Edmond Strainchamps, *Music in a Florentine Confraternity: The Memorial Madrigals of Jacopo Corsi in the Company of the Archangel Raphael*, in: Konrad Eisenbichler (Hg.), *Crossing the Boundaries. Christian Piety and the Arts on Italian Medieval and Renaissance Confraternities*. Kalamazoo, 1991, 161-78, siehe besonders 162f. Hier wird u.a. angeführt, wie auch Corsi die Bruderschaft großzügig unterstützt hat. Am 21. Februar 1603, kurz nach seinem Tod (am 29. Dezember 1602), wurde in der Kapelle von Arcangelo Raffaello eine Gedenkfeier für Corsi gehalten. Eine Beschreibung dieser Feier und ihrer Musik von einem Anwesenden kam später ins Archiv der Bruderschaft und wurde von Professor Tim Carter gefunden. Zur Rolle Jacopo Corsis und seines Kreises bei der Entstehung der Oper siehe Donington, *The Rise...*, 1981, 78-80 und Robert Donington, *Opera & its Symbols. The Unity of Words, Music, & Staging*. New Haven & London 1990, 26.

²⁴ „It was not remarkable that fairly extensive music for voices and instruments was heard in the rooms of the Archangel Raphael on that day. From at least the midsixteenth century on, the company's records show that there were, in addition to the morning service, evening assemblies for older members that took place on Sundays and many feast days after sunset. These included both sermons and some special music. This music, which ranged from simple *laude* through polyphonic madrigals (not infrequently accompanied by instruments) to monodic songs and,

1613 wurde Monteverdi *maestro di capella* an der San Marco Basilika, der Kirche der Venezianischen Doge. In Venezia wurden noch im sechzehnten und bis ins achtzehnte Jahrhundert im Laufe des Jahres mehrmals große geistliche und bürgerliche Prozessionen abgehalten, die auch manchmal mit dramatischen Ritualen verbunden waren, die häufig zum Kirchenjahr eine Beziehung hatten. Unter ihnen findet man zu dieser Zeit auch eine besondere Version der liturgischen Oster-Zeremonie, die den Besuch der Frauen am Grabe Jesu am Ostermorgen darstellt. Diese sogenannte *Quem quaeritis*-Zeremonie, die im mittelalterlichen Europa seit dem 10. Jahrhundert eine Art Wiedergeburt des Dramatischen innerhalb der lateinischen Liturgie bezeichnet, wurde in Venedig mit der mythischen Dogen-Rolle verbunden.²⁵

Es ist daher nicht überraschend, wenn in individuellen Opern und auch im *Combattimento* gewisse Züge zu finden sind, die sich als eine natürliche Kontinuität mit den mittelalterlichen rituellen Gattungen verstehen lassen.

Die liturgisch-dramatischen Zeremonien waren in einen größeren (rituellen) Zusammenhang eingebunden. Daher musste eine solche Zeremonie sich aus einem im gewissen Sinne zeitlosen Ritus entfalten, dem sie andererseits selbst angehörte. Deshalb gibt es von der Frühzeit in sowohl einfachen als auch komplizierteren Zeremonien ein Spiel mit Linien, die sowohl rituelle Teile des Gottesdienstes als auch sinnvolle Linien in einer Repräsentation der dramatischen Handlung sein können.

Es ist meine Auffassung, dass die liturgisch-dramatischen Zeremonien des Mittelalters aus solch einem Spielen mit verschiedenen Gebräuchen der Liturgie leben und dass dieses Spielen auch in den späteren mehr oder weniger weltlichen musikdramatischen Gattungen weitergeführt wurde.²⁶

significantly, dramas on sacred themes that were enacted with costumes, *apparati* of various sorts, and several kinds of music – including the *stile rappresentivo* – became a regular part of the activities of the Arcangelo Raffaello, as the *Ricordi* make clear. In fact, the music is very much praised in the *Ricordi*, not unexpectedly, since the preeminent composers and performers in Florence were nearly all members of the Company.“ Strainchamps, Music in a Florentine Confraternity, 1991, 166. Vgl. auch Konrad Eisenbichler, Introduction, in: Eisenbichler (Hg.), Crossing the Boundaries..., 1991, 1-9, 3f, mit mehreren Informationen über die musikalische und musikdramatische Bedeutung der norditalienischen Bruderschaften.

²⁵ Zu den venezianischen Ritualen siehe Edward Muir, Civic Ritual in Renaissance Venice. Princeton 1981, und Iain Fenlon, Venice, Teatro of the World, in: Ian Fenlon (Hg.), Man and Music, II: The Renaissance. London 1989, 102-32. Zu den Osterzeremonien in Venedig: Nils Holger Petersen, *Il Doge and the Liturgical Drama in Late Medieval Venice. The Early Drama, Art, and Music Review*, von. 18, no. 1, Kalamazoo, Michigan 1995, 8-24. Liturgische Passionszeremonien in Venezia werden in Nils Holger Petersen, Liturgical Representation and Late Medieval Piety, in: Louise Lillie and Nils Holger Petersen (eds): Liturgy and the Arts. Essays in memory of C. Clifford Flanigan. Copenhagen: Museum Tusulanum 1996, 179-202, diskutiert.

²⁶ Zur Charakteristik der liturgischen Musikdramatik siehe meine noch ungedruckte Doktorarbeit,

III. Nachschrift

In den zwei oben angeführten Episoden, wo Clorinda einen – letzten Endes – religiös begründeten Einbruch in den Handlungsfluss vornimmt – und zu einem gewissen, aber doch geringeren Grade gilt das auch für die besprochenen Reflexionen des Testos –, kann man von einem fast liturgischen Gebrauch des dramatischen Textes reden. In dem dramatischen Kontext, wo der Zuhörer oder Zuschauer sich mit den Personen zum Teil identifiziert, sprechen diese Einbrüche das Publikum direkter an als die allgemeine Handlungsrepräsentation. Es geht zum Beispiel um eine Warnung gegen Übermut, um Vergebung der Sünden, um eine Hervorhebung der Taufe und um den Weg ins Himmelreich, den die Taufe eröffnet. Es ist alles schon in dem Text von Tasso vorhanden, aber die musikdramatische Heraushebung aus der linearen Handlungsrepräsentation verleiht solchen Episoden eine intensive Ausdrucksfülle. Diese Episoden scheinen ihre besonderen Themen nicht nur zu erzählen, sondern zu feiern.

Besonders gilt dies für die zwei Episoden mit Clorinda, wo die Person aus dem Bericht heraustritt und (fast als eine heilige Person) den Zuschauern die Mysterien der Vergebung, Liebe und Verlösung präsentiert.

Es hat wahrscheinlich auch etwas damit zu tun, dass Monteverdi anscheinend kein Interesse für das Historische im Rahmen des Berichts hatte. Tasso ging es im Gegenteil auch darum, ein historisches Gefühl durch sein Gedicht zu etablieren.²⁷

Von diesem Interesse ist im kurzen Auszug der Handlung bei Monteverdi nichts zurückgeblieben. Nicht einmal, dass es sich um eine Kreuzzugs-Episode in Jerusalem handelt, ist der kurzen Handlung zu entnehmen. Es ist nicht mög-

Det middelalderlige latinske musikdramas genre og liturgiske oprindelse. Institut für Kirchengeschichte. Kopenhagen 1994. Eine englische Ausgabe ist in Vorbereitung. Kurze Publikationen, in denen ich die genannte Charakteristik diskutiere, sind: A Newly Discovered Fragment of a *Visitatio Sepulchri* in Stockholm. *Comparative Drama*, vol. 30, no. 1, Kalamazoo, Michigan, 1996, 32-40. The Musical and Liturgical Composition of *Visitatio Sepulchri* Offices. in: Laszlo Dobszay and David Hiley (Hg.): *Cantus Planus. Papers Read at the 7th Meeting in Sopron*, Hungary, Sept. 1995. In Druck. Les textes polyvalents du *Quem quaeritis* à Winchester au dixième siècle. in: Marie-Noël Colette (Hg.), *Le Drama Liturgique Médiéval*. In Druck. Zu dem selben Thema in der Oper: Biblisch-mythische, mittelalterliche liturgisch-musikalische und literarische Traditionen in der Oper *The Martyrdom of Saint Magnus* (1976) von Peter Maxwell Davies, in: Peter Tschuggnall (Hg.), *Religion – Literatur – Künste. Aspekte eines Vergleichs*. Im Kontext 4. Anif / Salzburg 1998.

²⁷ Tassos Gedicht erzählt bekanntlich vom ersten Kreuzzug (1096-1099). Es basierte zu einem gewissen Grade auf mittelalterlichen Chroniken, zum Beispiel *Historia rerum in partibus transmarinis gestarum* (Geschichte der Taten jenseits des Meeres) von Gulielmus Tyrensis, ca. 1130-86, Erzbischof von Tyrus ab 1175. Zu Tassos Gebrauch von Gulielmus Tyrensis, siehe Leo, *Ritterepos-Gotesepos...*, 1958, 16.

lich, Tancredi – außer durch den Namen – als historische Person zu identifizieren.²⁸

Natürlich könnte schon das Unternehmen, einen kurzen in sich abgeschlossenen Teil des Gedichtes zu musikalisieren, dies erklären. Aber immerhin spielte ein historisches Interesse für Monteverdis Intentionen bei der Tonsetzung von Tassos Text keine Rolle. In diesem Sinne gibt es keine Mittelalterrezeption im *Combattimento*.

Einen klaren Unterschied zwischen weltlicher und sakraler Musik gibt es zur Zeit Monteverdis nicht. Aber die Anspielung am Ende des Werkes auf die etwas altmodische *prima prattica* wird doch – mit dem religiösen Ernst der Situation kombiniert – Assoziationen zu einer zeitgenössischen sakralen Musik gegeben haben. Es gibt im musikalischen Bereich eine natürliche Kontinuität zwischen Monteverdis Zeit und dem Mittelalter, wie sie sich auch für die Ritterschaft feststellen lässt.²⁹

Es scheint, dass der Bericht Tassos von Tancredi und Clorinda für Monteverdi keine Alterität besaß. Es war für Monteverdi daher keine Mittelalterrezeption notwendig, nur die – ohne Zweifel – unbewusste Übernahme der mittelalterlichen dramaturgisch-liturgischen Struktur, die als fundamentale Struktur in der Musikdramatik durch viele Jahrhunderte nachher immer noch beobachtet werden kann.³⁰

²⁸ Chiappelli (Hg.), *Gerusalemme Liberata*, 1982, 47 (Canto I, Strophe 9). Tankred, einer der berühmtesten Kreuzritter, war ein süditalienischer Normannenfürst (1076-1112), der dem ersten Kreuzzug und die Eroberung von Jerusalem mitmachte. Siehe Jonathan Riley-Smith, *The Crusades. A Short History*. London 1987, besonders 20-22 und 40-42, und Jonathan Riley-Smith, *The First Crusade and the idea of crusading*, London 1986, besonders 36.

²⁹ Zur Ritterschaft, s. Kesting, *Tasso und Monteverdi...*, 1994, 22.

³⁰ Ich danke Professor Steffen Kjeldgaard-Pedersen sehr herzlich für seine Verbesserungsvorschläge zu diesem Manuskript.

Anhang:

Beispiel 1:

TESTO

escopri o.la vi.de la vi.de e la conobbe e restò sen.za

414 TESTO *forte piano* *for: pia:*

e vo.ce amo.to Ahi vit.ta ahi co.no.scen.za Non mori

Beispiel 2:

439

questa ultima nota 1/2 in arcata morendo

CLORINDA *lunga voce in piano*

S'a . . pre il ciel io vo do in pa . . ev.

(Lento, in due)

Il fine del Tancredi

**EIN MUSIKALISCHES OPFER WIDER DIE RESIGNATION
ZU EINER THEOLOGIE DER TRÄNE IM ANSCHLUSS AN J. S. BACH**

Peter Tschuggnall (Innsbruck)

Leipzig, am Karfreitag im April 1727 oder 1729 – erstmals die Anfangsdramatik der *Matthäus-Passion*: „Kommt, ihr Töchter, / helft mir klagen, / Sehet“, trauert der erste Chor. „Wen?“, antwortet fragend der zweite. Und die große Stimme des Choralis kommentiert: „Am Stamme des Kreuzes unschuldig geschlachtet.“¹

„Paris, am siebenten Mai 1960“, erneut ein Klagen:

Nelly Sachs! Von diesem Gedicht her kenne ich Sie. Vom Chor der Steine her kenne ich Sie und vom Chor der Waisen her. [...]

Wir Waisen

Wir klagen der Welt:

Herabgehauen hat man unseren Ast

Und ins Feuer geworfen – [...]

Steine sind unser Spielzeug geworden,

Steine haben Gesichter, Vater- und Muttergesichter [...]

Welt warum hast du uns die weichen Mütter genommen

Und die Väter, die sagen: Mein Kind, du gleichst mir!

Wir Waisen gleichen niemand mehr auf der Welt!

O Welt

Wir klagen dich an!

Wenige Wochen zuvor, am 24. März 1960, schreibt Nelly Sachs von Stockholm aus: „Paul Celan, lieber Freund – Sie haben die Wurzel der Sprache gefasst wie Abraham die Wurzel des Glaubens.“²

Abraham wird von seinem Gott immer wieder auf seinen persönlichen Glauben hin geprüft und gar befohlen, den Menschen, den er am meisten liebt, als ein „Opfer“ darzubringen (Gen 22,1-19): „Nimm deinen Sohn, deinen einzigen, den du liebst, Isaak, geh in das Land Morija, und bring ihn dort auf einem der Berge, den ich dir nenne, als Brandopfer dar.“ Abraham geht auf die ungeheuer-

¹ Grundlage für die Texte aus Bachs Matthäus-Passion bildet die folgende Ausgabe: J. S. Bach, Matthäus-Passion. Johannes-Passion. Weihnachts-Oratorium. H-Moll-Messe. Hg. J. Müller-Blattau. Stuttgart 1992.

² P. Celan – N. Sachs. Briefwechsel. Hg. B. Wiedemann. Frankfurt a. M. 1996.

liche und mehr als befremdend anmutende Forderung ein – die Erzählung berichtet von keinem Zaudern, keinem Klagen, keinen Tränen.³

In einem anderen literaturgeschichtlich wirkungsvollen Abschnitt dieses Alten Testaments, der wie die Abraham-Isaak-Erzählungen gleichfalls nicht unbedingt eine historische Vorlage als Ausgangspunkt seiner literarischen Umsetzung aufweist, wird die Hauptgestalt Ijob unaufhörlich mit Leiden erdrückt.⁴ Im Unterschied zu Abraham zeigt der literarisch-religiöse Held diesmal Gefühle, er klagt: „Mein Gesicht ist vom Weinen rot, und Dunkel liegt auf meinen Wimpern.“ (Ijob 16,16) „Mein Geist ist verwirrt, meine Tage sind ausgelöscht, nur Gräber bleiben mir.“ (17,1) Und er wird von Gott befragt: „Wo warst du, als ich die Erde gründete? Sag es denn, wenn du Bescheid weißt.“ (Ijob 38,4) „Aus wessen Schoß ging das Eis hervor, des Himmels Reif, wer hat ihn geboren?“ (Ijob 38,29)

Im Banne Abrahams und Hiobs stehen viele Dichterinnen und Dichter. Der dänische religiöse Schriftsteller Sören Kierkegaard formuliert unter dem Pseudonym Constantin Constantius in dem Buch *Die Wiederholung* eine persönliche Hiob-Klage, im Jahr 1843: „Mein Leben ist zum Äußersten gebracht, ich ekle mich am Dasein, es ist geschmacklos, ohne Salz und Sinn.“⁵

Und wie später Friedrich Nietzsche in dem berühmten Paragraph 125 seiner Schrift *Die Fröhliche Wissenschaft*, worin er im Tasten nach Fragen und Antworten des Glaubens in nihilistischer Sackgasse endet – „Wie vermochten wir das Meer auszutrinken?“ –, so schreibt auch Kierkegaard seine Klagen in Fragen nach einem absoluten Gegenüber:

Wo bin ich? Was will das sagen: die Welt? Was bedeutet dieses Wort? Wer hat mich in dieses Ganze hineingenarrt und lässt mich nun da stehen? Wer bin ich? Wie kam ich in die Welt hinein, warum wurde ich nicht befragt? [...] Wieso wurde ich Teilhaber in der großen Unternehmung, die man Wirklichkeit nennt? [...] Wo ist der Dirigent, ich habe eine Bemerkung zu machen? Wo soll ich mich mit meiner Klage hinwenden?

Dem biblischen Ijob sterben seine Kinder, ihm entgleitet sein Besitz, seine Gesundheit schwindet – er sitzt in der Asche des Elends. Aber trotz seiner Tränen war für Hiob bzw. seinen Dichter noch außer Zweifel, dass in diesem Fall von

³ Vgl. in Hinblick auf eine ein- und weiterführende theologische Sichtweise: Ch. Benke, *Die Gabe der Tränen. Zur Tradition und Theologie eines vergessenen Kapitels der Glaubensgeschichte*. Würzburg 2002.

⁴ Vgl. G. Langenhorst, *Ijob – Vorbild in Demut und Religion*. In: H. Schmidinger (Hg.), *Die Bibel in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Bd. 2: *Personen und Figuren*. Mainz 1999, S. 259-280.

⁵ S. Kierkegaard, *Die Wiederholung. Die Krise und eine Krise im Leben einer Schauspielerin*. Hg. L. Richter. Frankfurt a. M. 1984, S. 62f.

„Prozess“, in dieser „Rebellion“ gegen Gott (vgl. die entsprechenden Romane von Franz Kafka und Joseph Roth) dieser Gott ebenso Richter, Anwalt und Zeuge wie Verteidiger in einem ist, dass Zorn und Prüfung, Gerechtigkeit und Begnadigung ein und dieselbe Quelle haben.

In großem Unterschied dazu existiert der Mensch von heute: Er weiß im Gegensatz zu seinen Urbildern seine Leiden nicht mehr durch das Motiv der Versuchung, der Strafe und Züchtigung bewirkt, und er stellt deshalb – wenn überhaupt noch – die Frage nach dem Dasein Gottes. Der jüdische Theologe und Schriftsteller Schalom Ben-Chorin vermutet dem wirklichen Hiob unserer Tage zusätzlich Grauensvolles geschehen: In Auschwitz sei ihm sein Gott gestorben.⁶

Das ist die Verschärfung der Hiob-Position unserer Zeit. Der moderne Hiob empfängt die Leiden, ohne im mindesten ihren Sinn verstehen zu können. Dem alten Hiob konnten die von Gott geschickten Leiden seinen Gott nicht zermalmen. Noch in seiner Krankheit zum Tode macht er sich Mut und bekennt: „Ich weiß: mein Erlöser lebt.“

Von diesem Glaubenszeugnis führt ein Weg direkt zur Ästhetik Johann Sebastian Bachs. Den eben zitierten Vers 25 aus dem 19. Kapitel des Ijob-Buches hat Bach aufgegriffen. Er benennt die Kantate für Tenor, Violine und Continuo BWV 160 *Ich weiß, dass mein Erlöser lebt*. Interessanterweise hat Bach diesen vor-österlichen Text für den ersten Osterfesttag bestimmt. In Folge lautet das darauf folgende Rezitativ: „Er lebt und ist von Toten auferstanden [...] zur Hoffnung meiner Seligkeit.“

Verse, die Bach vertont, haben nicht selten das Motiv des Opfers, der Klage und des Trauerns als Ausgangspunkt, durchtränkt und schließlich überwunden durch die Hoffnung. So etwa im *Actus tragicus* (BWV 106) und in der Trauerode im Andenken an die Herzogin Christiane Eberhardine *Lass, Fürstin, noch einen Strahl* (BWV 198): „Und sieh, mit wie viel Tränengüssen / Umringen wir dein Ehrenmal. [...] Das Auge trânt, die Zunge ruft: / Mein Schmerz kann unbeschreiblich heißen!“

Auch und v. a. in den beiden erhaltenen Passionen nach Johannes und Matthäus ist eine Intention wie diese vorhanden.⁷

Meinrad Walter bezeichnet Bachs geistliche Kompositionen als „Musik-Sprache des Glaubens“, die *Matthäus-Passion* als „noch konzertante Liturgie

⁶ Vgl. Sh. Ben-Chorin – M. Langer – H.-G. Kaufmann, *Die Tränen des Hiob*. Innsbruck 1994, S. 58-83.

⁷ Vgl. zum Folgenden: P. Tschuggnall, *Religiöse Einstellung in J. S. Bachs Matthäus-Passion*. Nachwort zu K. van Houten, „Ich kenne des Menschen nicht“. *Die Kreuzform in der Matthäus-Passion*. Anif / Salzburg 2000, S. 97-104 (dort auch weitere Literatur).

und zugleich schon geistliches Konzert“.⁸ Thrasymbulos Georgiades kennzeichnet ähnlich:

So zeigt auch die Bachsche Passion den epischen Zug. Schon inhaltlich. Es gibt keine Überraschungen. Man weiß das Ende, es wird vorausgesagt, und Christus weiß es. Wir finden die Haltung des Sehers. Durch die Musik wird dies in objektive Gestalt gebannt. [...] So erinnert manchmal die Bachsche Musik an schlichte Prosa wie die des Evangeliums, des Vaterunsers; sie erinnert an Bekenntnis oder Gebet. Bachs Musik ermöglicht, als einzige, eine Gebetshaltung.⁹

Die *Matthäus-Passion* (BWV 244), als deren literarische Vorlage die Predigtsammlung des Rostocker Superintendenten und Universitätsprofessors Heinrich Müller aus dem 17. Jahrhundert gilt, ist eine Kompilation verschiedener Textgattungen (epischer, lyrischer, dramatischer). Eine herausragende Rolle spielt der *Bibeltext*, der das „Wort Gottes“ symbolisiert und vorwiegend in Rezitativen und Ariosi sich widerspiegelt; eine weitere Gruppe bildet die *freie Dichtung*, welche die individuelle Stimme des Einzelnen bzw. der Gruppe wiedergibt und in den Arien präsentiert wird; schließlich sind die *Chöre* und *Choralsätze* zu nennen, die zum einen das „Lied der Kirche“ bilden und die emotionale Verfasstheit des Volkes dramatisieren und zum andern dessen innere Stimmung veranschaulichen. (Für seine berühmten Choräle verwendete Bach Lieder, die für den Volksgesang bestimmt und deshalb bestens bekannt waren, z. B. das „O Lamm Gottes, unschuldig“ des Eröffnungschores von Nikolaus Decius, 1531, und das „O Haupt voll Blut und Wunden“ von Paul Gerhardt, 1656, als Nachdichtung des „Salve caput cruentatum“ des Arnulf von Löwen).

Nach der „Renaissance“ der Passion ergaben sich schon bald Diskussionen um die Frage, was der geeignete Rahmen der Aufführung sei: die Liturgie selbst oder eine Aufführung in der Kirche außerhalb der Liturgie bzw. im Konzertsaal. Auch entsprechend neue Formen der Interpretation wurden immer wieder in Erwägung gezogen; dies bezeugt u.a. die Debatte um die von John Neumeier in den 80er Jahren in Hamburg als „sakrales Theater“ inszenierte Aufführung. Wie die jeweilige Form und Art der Aufführung so ist auch die Art und Weise der musikalischen Interpretation sehr unterschiedlich (Fassungen, Aufführungsdauer, Ort der Aufführung bzw. Einspielung). Die eigentliche religiöse Intention von Bachs Komposition wird indes sowohl in der musikalischen Tradition als auch in theoretischen Erörterungen kaum in Frage gestellt.

⁸ M. Walter, *Erschallet, ihr Lieder, erklinget, ihr Saiten! J. S. Bachs Musik im Jahreskreis*. Zürich 1999, S. 103.

⁹ Th. Georgiades, *Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik*. Berlin 1984, S. 114f.

Eine diesbezüglich allerdings ungewöhnliche und eigenwillige Sichtweise der Auslegung der Passion Bachs vertritt der auch für die katholische Theologie bedeutsame evangelische Theologe Karl Barth, ein bekennender Mozart-Enthusiast, in seiner „Kirchlichen Dogmatik“, wenn er in Band IV schreibt, sie könne „ihre Hörer *nur* irreführen“; denn sie sei „ein einziges in fast ununterbrochenem Moll gewiss wunderbar wogendes Wolkenmeer von Seufzern, Klagen und Anklagen, von Ausrufen des Entsetzens, des Bedauerns, des Mitleidens: eine Trauerode, die in einem regelrechten Grabgesang („Ruhe sanft!“) ihren Ausklang findet, die durch die Osterbotschaft weder bestimmt, noch auch nur begrenzt ist, in der Christus der Sieger völlig stumm bleibt. Wann wird die Kirche sich darüber klar werden, und dann auch die Tausende und Tausende, die die evangelische Leidensgeschichte ausgerechnet nur in dieser Version kennen mögen, darauf aufmerksam machen, dass es sich in ihr um eine Abstraktion handelt, dass das bestimmt *nicht* die Passion *Jesu Christi* ist?“¹⁰

Der Schlusschor „Wir setzen uns mit Tränen nieder“ ist ohne Zweifel ein leidenschaftlicher Klageruf, Ausdruck abgründiger Trauer; diese Trauer wird allerdings mit Blickrichtung auf die Auferstehung der Glaubenden in eine Gelassenheit vor dem Sterben überhöht:

Ruhe sanfte, sanfte ruh'! [...]

Euer Grab und Leichenstein
Soll dem ängstlichen Gewissen
Ein bequemes Ruhekissen
Und der Seelen Ruhstatt sein.

Höchst vergnügt schlummern da die Augen ein.

Dass also, wie Barth meint, „Christus der Sieger völlig stumm bleibt“, kann angesichts dieser Stelle nicht behauptet werden. Und das (vermeintlich) „fast ununterbrochene Moll“, von dem Barth spricht, wendet sich gerade an entscheidender Stelle, in dem „Höchst vergnügt“ des zweimaligen Chorjubels, in die strahlende Tonart G-Dur: Die Tränen münden in die Erlösung (vgl. Lk 6,21: „Selig, die ihr jetzt weint, denn ihr werdet lachen“). Schon die Arie Nr. 60 mit Chorus II lässt die Auferstehung erahnen, gibt einen Hinweis auf den „Oster-sonntag“:

¹⁰ K. Barth, *Kirchliche Dogmatik*. Bd. IV/2. Zürich 1990, S. 280. Eine Anthologie zu Bach bietet die folgende Ausgabe: *Über Bach*. Von Musikern, Dichtern und Liebhabern. Hg. E. Kleßmann. Stuttgart 1992.

Sehet Jesus hat die Hand,
 Uns zu fassen ausgespannt;
 Kommt!
 Wohin?

In Jesu Armen
 Sucht Erlösung, nehmt Erbarmen,
 Suchet!
 Wo?

In Jesu Armen. Lebet, sterbet, ruhet hier,
 Ihr verlassnen Kühlein ihr,
 Bleibet!
 Wo?

In Jesu Armen.

In der *Matthäus-Passion* finden sich Momente, die Bestandteile des alltäglichen Lebens sind: Schuld und Reue, Verrat und Buße, Liebe und Hass, Mut und Feigheit, Gelassenheit und Unüberlegtheit sind Verfasstheiten, die in der Passion ständig wiederkehren. Bach und sein Textdichter machen anhand der Leidensgeschichte Jesu auf diese Probleme aufmerksam. Sie tun dies in erster Linie mit Bezug auf den Evangelistenbericht und andere Bibelstellen. So können wir in der Arie Nr. 42 eine Anspielung auf die lukanische Parabel vom „Verlorenen Sohn“ erkennen, und zwar sowohl in Richtung auf die erhoffte Erlösung – „Gebt mir meinen Jesum wieder“ – als auch in ihrer Verkehrung mit Blick auf Judas und seinen Verrat:

Seht das Geld, den Mörderlohn,
 Wirft euch der verlorne Sohn
 Zu den Füßen nieder.

Probleme, die Bach aufwirft und unter Bezugnahme auf die Bibel musikalisch illustriert, scheinen für die Kirche, die Politik und die Gesellschaft im Allgemeinen bleibend aktuell.

Bach baut, um seine Intention zu verdeutlichen, auch Texte aus dem Alten Testament in sein Kompositionsgebäude ein. Dies wird z.B. sichtbar, wenn wir den Eröffnungsschor und die Arie Nr. 27a (Duett mit Chorus II) vergleichen. Der Text, der diese beiden Stellen verbindet, ist dem Alten Testament entnommen, er findet sich in Gen 22; es ist das Opfer des Abraham oder, wie die jüdische Tradition die Stelle benennt und es der Absicht Bachs, der Jesus und seine „Bindung“ herausstellt, adäquater scheint, die „Bindung Isaaks“. Die Klage des Eingangschores weiß vom „Bräutigam“ als einem „Lamm“, und zwar als

„Lamm Gottes unschuldig / Am Stamm des Kreuzes geschlachtet“, das zuvor „Holz zum Kreuze selber tragen“ musste. In Reminiszenz daran erzählt der Evangelist in Nr. 26 die Gefangennahme Jesu; die darauf folgende Arie kommentiert: „So ist mein Jesus nun gefangen.“ Der Chor aber wirft in dramatischer Einschaltung ein leidenschaftliches Veto ein: „Lasst ihn, haltet, bindet nicht!“ Das bestätigt die Klage des Eröffnungschores und erinnert an Gen 22,12 und den „Engel des Herrn“, der Abraham zuruft, den „gebundenen“ Isaak doch nicht zu opfern. Beide Stellen der Passion – sowohl Nr. 1 als auch Nr. 27 – sind geprägt von der düsteren e-Moll-Tonart, die sich jedoch im Schlusschor in die Helligkeit der erlösenden Dur-Stimmung auflöst.

(Eine „Fortschreibung“ findet diese Stimmung in Bachs Oster-Oratorium *Kommt, eilet und laufet*, BWV 249, das – nach „Sinfonia“ und „Adagio“ – mit dem folgenden Text des Chores beginnt: „Kommt, eilet und laufet, ihr flüchtigen Füße, / Erreicht die Höhle, die Jesum bedeckt! / Lachen und Scherzen / Begleitet die Herzen, / Denn unser Heil ist auferweckt“.)

Jesus selbst knechtete die sich selbst absolut setzende Macht einer nebulösen politischen Obrigkeit. (Der jüdische Religionsphilosoph Martin Buber spricht in einem ähnlichen Zusammenhang von „falschen Absoluta“.) Moderne politische Selbstgefälligkeit steht historischen Fehlhaltungen nicht nach und gibt darüber hinaus vor, der biblischen Botschaft entsprechend zu handeln. Fjodor M. Dostojewskij in seiner dem Roman *Die Brüder Karamassov* eingebundenen Erzählung vom „Großinquisitor“, Jakow Golossowker in seinem Roman *Jesus verlässt Moskau* und Bohuslav Martinu in seiner Oper *Die griechische Passion* nach dem Roman von Nikos Kazantzakis *Christus wird wieder gekreuzigt* haben in je unterschiedlichen ästhetischen Variationen das Schicksal eines zu späteren Zeiten wiederkehrenden, in einem christlich geprägten Umfeld jedoch abermals zum Scheitern verurteilten Jesus geschildert.

Ihr Anliegen, nämlich Jesu Botschaft, sein Kreuz und seine Auferstehung, als Teil des alltäglichen Lebens zu schildern, dringt in Bachs Vertonung besonders durch, auch als Erinnerung zur Umkehr – „Metanoia“: „Kehrt um, und glaubt an das Evangelium!“, mahnt der Evangelist Markus ein (Mk 1,15). Texte mit entsprechender Intention vertont Bach in seiner *Matthäus-Passion* als Nr. 10 – „Ich bin's, ich sollte büßen“ (Choral) – bzw. Nr. 65 – „Mache dich, mein Herze, rein“ (Bass-Arie).

Für die *Matthäus-Passion* fügt der Textdichter Picander außer passenden Kirchenliedern madrigalische Dichtungen hinzu, die Bach als Rezitative, Ariosi, Arien und Chöre vertont. Für den Musikwissenschaftler Martin Geck ist diese Schöpfung in ihrer Synthese vielleicht der erste Fall in der Musikgeschichte, „in dem ein Musiker [...] ein umfassendes Werk als eine ästhetische Größe sui gene-

ris – eben wie ein Stück Architektur – vorstellt“¹¹. Der ästhetische Rang zeige sich auf mehreren Ebenen: „der sinfonischen Wucht der Eingangssätze, der fast realistischen Dramatik vieler Chöre („Kreuzige!“), dem gestischen Reichtum des Evangelisten-Berichtes und der Erlesenheit der Ariosi und Arien, in denen sich intensive Affektendarstellung, prägnante Bildhaftigkeit und tiefsinnige Emblematisierung mischen.“¹²

Zunächst war die *Matthäus-Passion* in Vergessenheit geraten. Es war der 20jährige Felix Mendelssohn Bartholdy, der am 11. März 1829 eine Aufführung leitete, welche die öffentliche Aufmerksamkeit auf die Komposition lenkte und den Weg für die Rezeption Bachs auch in der philosophischen Ästhetik ebnete. Mendelssohn besuchte während der Zeit der Proben die Ästhetik-Vorlesungen über Musik des Philosophen Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Hegel seinerseits hörte am 21. März die zweite Aufführung der *Passion*.

Motive, die in der *Passion* von 1727 beständig wiederkehren, sind neben den schon erwähnten der Klage, des Opfers und des Trauerns im Besonderen das Spannungsgewinde von weltlich und göttlich. Und an mehreren Stellen ist von Tränen die Rede. So im Rezitativ Nr. 9 des ersten Teiles:

Du lieber Heiland du,
 Wenn deine Jünger töricht streiten,
 Dass dieses fromme Weib
 Mit Salben deinen Leib
 Zum Grabe will bereiten,
 So lasse mir inzwischen zu,
 Von meiner Augen Tränenflüssen
 Ein Wasser auf dein Haupt zu gießen.

Die folgende Alt-Arie Nr. 10 beginnt mit den Versen „Buß' und Reu' / Knirscht das Sünderherz entzwei“. Dieses Spannungsgewinde von „Träne“ und „Herz“ scheint alles andere als ein zufälliges. Sie kehrt nämlich wieder in Nr. 18 des ersten Teils, dem Sopran-Rezitativ „Wiewohl mein Herz in Tränen schwimmt, / dass Jesus von mir Abschied nimmt,“ und in Nr. 61 im zweiten Teil der *Passion*, einer Alt-Arie:

Können Tränen meiner Wangen
 Nichts erlangen,
 Oh, so nehmt mein Herz hinein!

¹¹ M. Geck, J. S. Bach. Reinbek 1993, S. 92.

¹² Ebd., S. 93.

Aber lasst es bei den Fluten,
 Wenn die Wunden milde bluten,
 Auch die Opferschale sein.

Bach und sein Textdichter wenden den Schmerz in eine jenseitige Hoffnungsgewissheit, und zwar in einer Analogie zu biblischen Aussagen, wie Ps 126 des Alten Testaments: „Die mit Tränen säen, werden mit Jubel ernten;“ und Lk 6 aus dem Neuen Testament: „Selig, die ihr jetzt weint, denn ihr werdet lachen.“

Im Folgenden darf ich zur Konkretisierung zwei Stellen der *Matthäus-Passion* anführen und sie mit literarischen bzw. ergänzenden musikalischen und filmischen Beispielen des 20. Jahrhunderts kommentieren und orchestrieren. Die Beispiele haben mit den Motiven jener biblischen Gestalten zu tun, die ich eingangs angeführt habe: Abraham und Hiob.

Im Duett Nr. 33 für Sopran und Alt fällt der Chor in die Soli „So ist mein Jesus nun gefangen“ in kaum zu überbietender Dramatik drastisch mit einer Aufforderung ein: „Lasst ihn, haltet, bindet nicht!“

Die biblische Dramatik, die Bach und sein Textdichter als „Bindung Jesu“ einführen, scheint eine offenkundige Replik auf die Isaak-Opferung; die jüdische Tradition spricht von der „Bindung Isaaks“. Der Engel als Bote Gottes verhindert durch den plötzlichen Zwischenruf „Halt!“ die Opferung des schon gebundenen Sohnes durch den Vater.

Bach und Picander greifen – in möglicher Rezeption von Schriften der Kirchenväter – dieses „Halt!“ auf und weben sie in die Jesus-Passion ein.

In Anlehnung an Bachs pädagogischen Einwurf „Lasst ihn, haltet, bindet nicht!“ scheint eine Variante von Interesse, die in ihrer künstlerischen Entwicklung, gesellschaftliche Relevanz abbildend, das 20. Jahrhundert von Anfang an durchzieht.¹³

Während des Ersten Weltkrieges schrieb der junge englische Schriftsteller Wilfried Owen *The Parable of the Old Man and the Young*, um die Sinnwidrigkeit des Krieges anzuprangern, als eine verantwortungslose Opferung der jüngeren Generation durch die ältere. (Owen fiel noch im Ersten Weltkrieg.)

1962 wurde das *War Requiem* des britischen Komponisten Benjamin Britten aufgeführt; symbolisch: in der Kathedrale von Coventry, die bei einem Bombenangriff 1941 zerstört worden war. Britten vertonte in der Offertorium-Sequenz die Verse von Owen.

Die über die Jahrzehnte sich durchziehende Botschaft des Dichters, die in der musikalischen Realisierung noch eindringlicher vor Augen tritt, findet dann in den 80er Jahren eine Fortsetzung, die noch bedrohlicher wirkt und ein unauf-

¹³ Vgl. P. Tschuggnall, Abraham-Isaak-Opferung. In: H. Schmidinger (Hg.), Die Bibel in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts (s. Anm. 4), S. 92-107.

haltsames Einmünden in die Vereinsamung, ja Isolation vor Augen führt. In der filmischen Version des an AIDS verstorbenen Regisseurs Derek Jarman, der seinerseits wiederum die von Britten noch selbst dirigierte Platteneinspielung sowie Filmmaterial aus dem Ersten Weltkrieg verwendete, zeigt sich nicht nur Trostlosigkeit und Resignation, sondern eine völlige Hoffnungslosigkeit, ein Ab-Leben, dem jegliche Zukunft verweigert ist. In einem Gewirr von Realitäten und Alpträumbildern sind und bleiben diejenigen, die an den Hebeln der Macht sitzen, mit ihren strukturerhaltenden Befehlen und zumindest für die unmittelbare Gegenwart die je augenblicklichen, gesellschaftsbedrohend-egoistischen Sieger. Der junge Mensch bleibt auf der Strecke, der Isaak des 20. Jahrhunderts mit seinen Tränen allein:

But the old man would not so,
but slew his son, –
And half the seed of Europe, one by one.

Der Text von Owen wie seine Fortschreibungen treffen Einstellungen und konkrete Situationen von 1918 ebenso wie von 1941, 1962 und der Gegenwart. Der jüdische Religionsphilosoph Martin Buber, der bei seinem ersten öffentlichen Auftreten in Deutschland nach 1945 dieser modernen Transformationen Prätext, eben die Opferung Isaaks las, kritisiert ein gesellschaftliches Fehlverhalten wie das von Jarman, Britten und Owen vorgeführte, indem er mahnt, das Absolute, Gott, nicht mit den, wie er sagt, „Afften des Absoluten“ zu verwechseln. In *Gottesfinsternis* schreibt er: „Verfinsterung des Himmelslichts, Gottesfinsternis ist in der Tat der Charakter der Weltstunde, in der wir leben.“¹⁴

Auch die Psychologin Alice Miller übt scharfe Kritik an der Doppelbödigkeit der Gesellschaft, auch in ihrer Verbindung zur Kirche, und meint, Politiker könnten ohne weiteres die Notwendigkeit einer absurden Rüstung vertreten, weil sie längst gelernt hätten, nichts zu fühlen, Tränen zu verweigern. In einem solchen System sei es, so Miller, „möglich, mehrfache Hiroshima-Katastrophen zu planen und jeden Sonntag in der Kirche zu beten und darüber hinaus zu meinen, man hätte das Recht, die Verantwortung für das Schicksal der Welt zu tragen, weil man [...] mit Kriegen Erfahrung hat“; Miller richtet die Hoffnung nicht auf den alten Abraham, sondern auf den jungen Isaak:

Wenn Isaak imstande ist, sich über das ungeheuerliche Vorhaben seines Vaters zu entsetzen und die Empörung zu fühlen, ohne dieses Gefühl abzuwehren oder auszuagieren, dann wird diese Erfahrung ihn zu Erkenntnissen bringen, die seinem Vater während seines ganzen langen Lebens verwehrt geblieben sind. Es ist die Erfahrung des

¹⁴ M. Buber, *Gottesfinsternis*. Betrachtungen zur Beziehung zwischen Religion und Philosophie. Zürich 1953, S. 31.

Fühlens, die uns ermöglicht, die richtigen Verknüpfungen herzustellen. [...] Erst diese schmerzhaft erfahrene Erfahrung ist es, die Isaak vom Opfer zum Handelnden macht, nachdem sie ihm die Augen geöffnet hat.¹⁵

Von dieser oftmals als ausweglos erfahrenen Isolation des modernen Menschen ist bei Bach noch nichts zu spüren. Auch wo er die Schmerzen der Welt darstellt, ist Glaube vorherrschend: So endet der Choral Nr. 31 mit den Versen „Wer Gott vertraut, / Fest auf ihn baut / Den will er nicht verlassen.“ Und auch das Ende der Passion strahlt Zuversicht aus. Nach dem Golgotha-Akt ist von „Erlösung“ und von „Erbarmen“ die Rede. Wie in dem Film von Jarman die Wirklichkeit gewordene Isolation in nach innen gekehrten Tränen ausgedrückt ist, so ist dies bei Bach die Zuversicht: „Ruhe sanfte, sanfte ruh’!“ Dieses Ur-Vertrauen in ein Absolutes spiegelt sich in der Literatur des 20. Jahrhunderts mit einer möglichen Replik auf Bach wieder: „Paul Celan, lieber Paul Celan –“, schreibt die spätere Nobelpreisträgerin Nelly Sachs von Stockholm aus im Oktober 1959, „gesegnet von Bach und Hölderlin – gesegnet von den Chassiden“. Beheimatet auf dem scheinbar fruchtlosen Boden äußerster Ausweglosigkeit schreibt die Dichterin (die Hans Magnus Enzensberger die letzte Dichterin des Judentums in deutscher Sprache nannte) ihre Abraham- und Hiob-Gedichte in dem Lyrik-Band *Sternverdunkelung* von 1949. Eine Brise Hoffnung schimmert – trotz aller Tragik und spürbaren Todessehnsucht – durch, wenn sie in der Du-Form mit Abraham ins Gespräch tritt:

O du
 der du aus dem weinenden Sternbild Babylons
 den Äon des lebenden Lebens hobst –
 das Samenkorn des himmlischen Landmannes warfst
 bis in den feurigen Abend des Heute darin die Ähre brennt.¹⁶

Hiob wiederum ist ihr der Fragende, als ein Sinnbild für den „Nabel der Schmerzen“:

Deine Stimme ist stumm geworden,
 denn sie hat zuviel *Warum* gefragt.¹⁷

Schon in dem Gedichtband von 1947 *In den Wohnungen des Todes* werden ähnliche Empfindungen laut. Schließt Bach seine große Passion mit dem Chor „Wir setzen uns mit Tränen nieder“, so lässt Nelly Sachs ihren Gedichtband mit

¹⁵ A. Miller, *Der gemiedene Schlüssel*. Frankfurt a. M. 1996, S. 178f.

¹⁶ N. Sachs, *Fahrt ins Staublose*. Gedichte. Frankfurt a. M. 1988, S. 88.

¹⁷ Ebd., S. 95.

einer offenkundigen musikalischen Analogie ausklingen, den „Chören nach Mitternacht“: der Chor z.B. der verlassenen Dinge, der Geretteten und der Wandernden, der Waisen, der Toten und der Schatten, der Steine und der Sterne, der Ungeborenen:

Ihr Liebenden,
Ihr Schnstüchtigen,
Hört, ihr Abschiedskranken:
Wir sind es, die in euren Blicken zu leben beginnen. [...]
Wir kommenden Lichter für eure Traurigkeit.¹⁸

Nelly Sachs schließt mit der „Stimme des Heiligen Landes“ – wiederum mit einem Blick auf biblische Analogien. Wie bei Bach drücken auch hier Tränen einen Schmerz aus, der nicht Ende bedeutet:

Das Kind im Schläfe gemordet
Steht auf; biegt den Baum der Jahrtausende hinab
Und heftet den weißen, atmenden Stern
Der einmal Israel hieß
An seine Krone.
Schnelle zurück, spricht es
Dorthin, wo Tränen Ewigkeit bedeuten.¹⁹

¹⁸ Ebd., S. 67.

¹⁹ Ebd., S. 68.

JOSEPH HAYDNS GOTTESLOB IN GEBET UND VERKÜNDIGUNG

Ute Jung-Kaiser (Frankfurt)

Und gibt es etwas Größeres für den Menschen, als seine individuelle Kultur so erhöht zu haben, daß sie allgemein gesetzgebend wird? Dies hat Haydn errungen. Denn wie Haydn fühlte und sang, wird jedes tiefere menschliche Herz fühlen und sich ergießen.

Wie stark Haydn den Zeitgeist verkörperte, wie sehr er dem Menschenbild Voltaires und Kants verpflichtet schien, spiegelt dieser Lexikonartikel des frühen 19. Jahrhunderts.¹ Haydns „individuelle Kultur“ war de facto geprägt von den Idealen der Aufklärung und der Freimaurer; er glaubte an eine neue Humanität und blieb dennoch – trotz aller Liberalität und „natürlichen Verehrung Gottes“² – ein zutiefst gläubiger Katholik. Der Zeitgenosse Georg August Griesinger bestätigte Haydns geistliche Demut und Gottvertrauen als eine seiner hervorstechendsten Charakterzüge: „Wenn es mit dem Komponiren nicht so recht fort will, hörte ich ihn sagen, so gehe ich im Zimmer auf und ab, den Rosenkranz in der Hand, bete einige Ave, und dann kommen mir die Ideen wieder.“³

Seine völkerverbindende Humanität gründete in einem eher heiteren Ausgesöhntsein mit Gott. Er konnte ein offenes Ja sprechen zu „einer neuen Welt“, in der Freiheit, Humanität und Vernunft regieren, in der die dunklen Gegenkräfte der alten Welt (Aberglaube, Sündenfalldogma) „zur ewigen Nacht“ verbannt sind. Haydn hat sein Gotteslob auch in seinen weltlichen Werken ästhetisch-klassisch formuliert; wie sehr es ihm um Gebet und Verkündigung zu tun war, zeigen das kleine Lied „Gott! erhalte“ (1797) und das nahezu zeitgleich entstandene Oratorium *Die Schöpfung* (1798).

¹ Joseph Fröhlich: Art. Haydn. In: Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste, hrsg. v. J. S. Ersch und J. G. Gruber, II. Sektion, 3. Teil, Leipzig 1828, S. 244.

² Paula Baumgärtner: Gottfried van Swieten als Textdichter von Haydns Oratorien. Diss. Wien 1930 (Mikrofilm im Joseph-Haydn-Institut Köln), S. 63.

³ Georg August Griesinger: Biographische Notizen über Haydn (1810). Hrsg. von Franz Grasberger, Wien 1954, S. 99.

a) *Das Volkslied „Gott, erhalte“ – klassische Synthese aus mittelalterlicher Tradition und modernem ästhetischen Bewusstsein?*⁴

Wie sehr Haydn selber gerade dieses Lied geschätzt hat, zeigt ein Bericht des Schauspielers August Wilhelm Iffland über seinen „Besuch bei Joseph Haydn am 8. September 1808“:⁵

[... Haydn:] „Ich sollte Ihnen doch etwas vorspielen! Wollen Sie etwas von mir hören?“ Es war unser lebhafter Wunsch, aber wir wagten nicht, ihn auszusprechen. – Er sah sich nach dem Instrument um. – „Ich kann freilich wenig mehr. – Sie sollten meine letzte Komposition hören. Ich habe sie gesetzt, eben als die französische Armee vor drei Jahren auf Wien vordrang.“⁶ Er stand auf, reichte dem Bedienten den Arm. Wir geleiteten ihn alle drei in unseren Armen zum Pianoforte. – Er setzte sich daran nieder und sagte: „Das Lied heißt *Gott erhalte Franz den Kaiser!*“ – Er spielte hierauf die Melodie ganz durch, und zwar mit unerklärbarem Ausdruck, mit innigen Halten – welche sein schimmerndes Auge ausfüllte. – Nach Endigung des Liedes blieb er noch eine Weile vor dem Instrument stehen, legte beide Hände darauf und sagte mit dem Tone eines ehrwürdigen Patriarchen: „Ich spiele dieses Lied an jedem Morgen, und oft habe ich Trost und Erhebung daraus genommen in den Tagen der Unruhe. – Ich kann auch nicht anders, ich muß es alle Tage einmal spielen. – Mir ist herzlich wohl, wenn ich es spiele und auch noch eine Weile nachher.“[...]

Dies bestätigen andere Zeitzeugen: Haydn habe es gern als sein „Meisterstück“ bezeichnet oder sogar mit „mein Gebet“ apostrophiert.⁷ Es erscheint in diesem Zusammenhang von Bedeutung, dass er noch im Entstehungsjahr des Liedes – also 1797 – das sogen. „Kaiserquartett“ mit den atemberaubenden Cantus-firmus-Variationen über das geliebte Thema komponiert hat. Schon die Art der Variationen garantiert „die Unversehrtheit der Hauptstimme [...], so als wolle der Komponist seine Melodie nicht durch Manipulationen verdunkelt wissen.“⁸ Deutlichkeit der Melodie fordert auch Haydns Spielanleitung in den Skizzen:

⁴ Dieser Abschnitt basiert auf einer didaktischen Analyse des Kaiserliedes und der Cantus-Firmus-Variationen im sog. „Kaiserquartett“ op. 76, Nr. 3. Vgl. Ute Jung-Kaiser: „Gott! erhalte Franz den Kaiser“. Haydns „Volkslied“ – klassische Synthese dreier Welten (Religion, Nationalpolitik und Kunst). In: Musik in der Schule, 3/1994, S. 120-125 und S. 133.

⁵ Zit. nach Joseph Haydn. Chronik seines Lebens in Selbstzeugnissen. Hrsg. v. Willi Reich, Zürich 1962, S. 308-321, hier S. 318f.

⁶ Der greise Haydn vergisst in diesem Moment, dass bereits 11 Jahre seit der Komposition vergangen sind.

⁷ Griesinger, op. cit. S. 50 und 57; vgl. auch die Erinnerungen des Landschaftsmalers Albert Christoph Dies (vom 19. 2. 1806) und des jungen Haydn-Schülers Sigismund Neukomm (vom 15. 11. 1808). Zit. nach Franz Grasberger: Die Hymnen Österreichs. Tutzing 1968, S. 34ff.

⁸ A. Riethmüller, op. cit. S. 264.

„Die Stimme[,] so den Hauptgesang führt, muß durchaus stärker vorgetragen werden als die übrige.“⁹ Ebenso aussagekräftig ist die Tatsache, dass er es für seine „vornehmste Gattung“, das Streichquartett, „arrangiert“ (Riethmüller). Gerade mit dieser Gattung hatte Haydn „auf eine Ganz neue Besondere Art“¹⁰ die klassische Epoche eingeleitet; dank des (neu definierten) Prinzips der thematischen Arbeit ermöglichte er ein wahres Dialogisieren aller beteiligten Stimmen.¹¹ Und wenn wir den Worten Franz Eibners folgen wollen, so ist nicht zuletzt das Werk als Ganzes „eine einzige Botschaft lichterfüllter Harmonie“.¹² Cecil Gray sogar schwärmte:

It inhabits all three worlds; the world of religion, the world of national politics, and the world of pure art. It is perhaps true to say it is the greatest tune ever written, from whatever point of view one chooses to look at it. [...] The movement ends with some of the loveliest polyphonic writing for strings.¹³

Zu diesem Gesamteindruck trägt vor allem das himmlische Aufblühen der Schlussvariation bei: „Variation IV is perhaps the first time in music that a composer set out to write this kind of apotheosis“, wie H. Robbins Landon bestätigt.¹⁴

Zur Entstehung des „Kaiserliedes“

Die Entstehung fällt in die Zeit größter Bedrängnis der österreichischen Monarchie: Seit der Kriegserklärung im Jahre 1792 bedrohten die französischen Heere, besonders in Italien unter General Bonaparte, den Vielvölkerstaat Österreich; die außenpolitische Misere wurde innenpolitisch dadurch erschwert, dass Kaiser Franz II. beim Volk nur wenig beliebt war. Aufgrund seines zwiespältigen,

⁹ Konvolut der Hss; vgl. Faksimile-Ausgabe von Günter Brosche. Hrsg. von *Musica manuscripta*, Bd. III, „Gott! erhalte Franz den Kaiser und Streichquartett op. 76, Nr. 3: Variationssatz. Vollst. Faksimile-Ausgabe im Originalformat der Sammelhandschrift aus dem Besitz der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek (Mus. Hs. 16.501)“, Graz 1982.

¹⁰ Haydn in seinem Brief vom 3. 12. 1781 an den Fürsten von Ottingen-Wallerstein, den er seinen „russischen Quartetten“ beilegt. Zit. nach Adolf Sandberger: *Zur Geschichte des Haydn'schen Streichquartetts*. In: ders.: *Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte* (1921), Hildesheim/New York 1973, Bd. I, S. 224.

¹¹ Vgl. Sandberger, op. cit.

¹² Franz Eibner, *Die authentische Klavierfassung von Haydn's Variationen über das „Gott erhalte“*. In: *The Haydn Yearbook VII* (1970), S. 298.

¹³ Cecil Gray: *The Haydn string quartet society*. Vol. IV, London 1935, S. 15. Zit. nach H. C. Robbins Landon: *Haydn. Chronicle and works*. Bd. IV: *The Years of „The creation“*. 1796-1800, London 1977, S. 296.

¹⁴ Robbins Landon, ebenda.

pessimistischen und unnahbaren Wesens, seiner Verslossenheit gegenüber den Idealen der Französischen Revolution, die Europa seit 1789 in Aufruhr versetzten, fehlten ihm jene integrativen Kräfte eines Landesvaters, derer es in den Zeiten der Not bedurft hätte. Die Überlegung, dass vielleicht ein patriotisches Lied der Österreicher, das es bis dato noch nicht gab, als Bindeglied zwischen Volk und Kaiser fungieren könne, war umso nahe liegender, als Franzosen und Engländer über Nationalgesänge in repräsentativer Form bereits verfügten.

Die (1792 vom französischen Pionieroffizier Rouget de Lisle gedichtete und in Musik gesetzte) Nationalhymne *La Marseillaise* signalisierte Zusammengehörigkeits- und Nationalgefühl, Kampfbereitschaft und Todesmut. Nun ist bezeichnend, dass sich Haydn nicht an diesem Hymnentypus orientiert – Paul Nettl definiert ihn als „Expansionshymne“, als „exaltes, revolutionäres und aggressives“ Nationallied –, sondern an einer „Kategorie von Hymnen, die im Gefühl von Devotion und Religion wurzeln.“¹⁵ Zum Vorbild wird ihm das Gebet¹⁶ „God save the King“ für König Georg II.,¹⁷ das anlässlich der militärischen Niederlage von Prestonpans 1745 erstmalig gesungen wurde und seither größte Verbreitung in aller Welt gefunden hat.¹⁸

Zur Entstehungsgeschichte sind zwei Versionen überliefert:¹⁹

Erste Version: Als ehemaliger Gesellschafter des kaiserlichen Prinzen spielte Franz Josef Graf von Saurau, Regierungspräsident von Niederösterreich, innenpolitisch eine bedeutende Rolle. Es erscheint glaubwürdig, dass er der Anreger des Kaiserliedes gewesen sei, wie er später in seinem Schreiben vom 28. 2. 1820 gegenüber dem Hofmusikgrafen Moritz Dietrichstein erklärt:

Oft habe ich bedauert, daß wir nicht gleich den Engländern ein Nazionallied hatten, das geeignet wäre[,] die treue Anhänglichkeit des Volkes an seinen guten und gerech-

¹⁵ Paul Nettl: Art. Nationalhymnen. MGG, Bd. 9, Sp. 1276. Vgl. ders.: National Anthems. New York 1952.

¹⁶ Albrecht Riethmüller erinnert in seinem Beitrag „Joseph Haydn und das Deutschlandlied“ (in: AfMw 4/1987, S. 241-267, hier S. 264) an die Doppelbedeutung des italienischen „inno“ (er schreibt irrtümlich „immo“): Es stehe synonym für Hymne und Gebet.

¹⁷ Gleich dem österreichischen Kaiser Franz II. fehlte auch Georg II. die Anerkennung des Volkes. Weil er in England als Volksfremder galt, hielt er sich, sooft als möglich, in seinem Stammland Hannover auf (vgl. Nettl, op. cit.)

¹⁸ Ob Henry Purcell, John Bull oder Henry Carey die Autorschaft für die Melodie gebührt, ist strittig. Zur Qualität des Liedes schrieb bereits Beethoven: „Ich muß den Engländern zeigen, welch Segen sie in ihrem ‚God save the King‘ haben“, und verwendete die Hymne in den Volksliedern WoO 157, den Klaviervariationen WoO 78 und in der Schlachtensymphonie op. 91 (Tagebuch-Notiz; zit. nach Paul Nettls Art. „Nationalhymnen“, op. cit. Sp. 1278).

¹⁹ Zit. nach Brosche, op. cit. – Der Einführungstext folgt nahezu wörtlich der grundlegenden Studie von Franz Grasberger: Die Hymnen..., op. cit.

ten Landesvater vor aller Welt kund zu thun, und in den Herzen aller guten Österreicher jenen edlen Nazionalstolz zu wecken[,] der zur energischen Ausführung jeder von dem Landesfürsten als nützlich erkannten Maßregel unentbehrlich ist. Dieß schien mir besonders in dem Zeitpunkte nothwendig[,] wo die Revoluzion in Frankreich am heftigsten wüthete und wo die Jakobiner sich mit der vergeblichen Hoffnung schmeichelten, unter den guten Wienern Anhänger und Theilnehmer ihrer verbrecherischen Anschläge zu finden. Ich habe von dem verdienstvollen Dichter Haschka den Text machen lassen, und um es in Musik zu setzen, mich an unseren unsterblichen Landsmann Haydn gewendet, den ich allein fähig hielt, etwas zu machen, das dem englischen *God save the King* gleichkäme; so entstand unser Volkslied.²⁰

Zweite Version: Für den Wiener Hofbibliothekar Anton Schmid war Haydn selber der Initiator; Freiherr van Swieten, jener große Mäzen Haydns, Mozarts und Beethovens, habe die Vermittlerrolle übernommen. Schmid berichtete 1842 bzw. 1847:

[...] Haydn hatte in England den lieblichen brittischen Nationalgesang ‚*God save the king*‘ kennen gelernt, und das brittische Reich um ein Lied beneidet, wodurch es seinem Herrscher in festlichen Zeiten öffentlich seine Verehrung, Liebe und Anhänglichkeit zu zollen Gelegenheit fand. Als der Vater der Tonkunst wieder nach seiner geliebten Kaiserstadt zurückgekehrt war, theilte er dem echten Freunde, Kenner, Unterstützer und Anreger so manches Guten und Grossen in Kunst und Wissenschaft, Freiherr van Swieten [...] mit, Oesterreich möge doch auch einen ähnlichen Nationalgesang besitzen, womit es seinem geliebten Landesvater gleiche Verehrung und Liebe zu zollen im Stande wäre [...].²¹

Wer letztendlich als Initiator fungierte, dürfte jedoch weniger wichtig sein als die Tatsache, dass beide Entstehungsversionen das „*God save*“ als Vorlage ausweisen. Auch wird dies durch Text- und Melodievergleich bestätigt. Schon die Gegenüberstellung der jeweils ersten Strophe (1. „*God save*“, 2. dt. Überset-

²⁰ Mit diesem Schreiben überließ Graf Saurau die bis dato in seinem Besitz befindlichen Originalhandschriften des Liedes, welche insgesamt in dieser Faksimile-Ausgabe wiedergegeben sind, der Wiener Hofbibliothek, das sind: das Lied, das Klavierlied (Reinschrift), die erste Niederschrift im Klaviersatz, die komplette Orchesterpartitur, das Streichquartett 2. Satz, der Erstdruck des Kaiserliedes in der Klavierfassung.

²¹ Art. „Etwas über die österreichische Volkshymne von Joseph Haydn.“ In: Allgemeine Wiener Musik-Zeitung, 1842/Jg. 2, S. 510f. Ders.: Joseph Haydn und Niccolò Zingarelli. Wien 1847 (zit. nach Franz Grasberger: Die Hymnen..., op. cit. S. 13ff).

zung, 3. „Gott! erhalte“) zeigt die „sklavische“ Abhängigkeit von der Vorlage, die den Textdichter zu einer veralteten, schwülstigen Metaphorik zwingt:²²

1.

God save our gracious King, long live our noble King,
 God save the King!
 Send him victorious, happy and glorious,
 long to reign over us,
 God save the King!

2.

Gott erhalte unsern gnadenreichen König,
 Lang lebe unser edler König,
 Gott erhalte den König!
 Schicke ihm Sieg, Glück und Ruhm,
 Laß ihn lange über uns regieren.
 Gott erhalte den König!

3.

Gott! erhalte Franz den Kaiser,
 Unsern guten Kaiser Franz!
 Lange lebe Franz der Kaiser
 In des Glückes hellstem Glanz!
 Ihm erblühen Lorbeer-Reiser,
 Wo Er geht, zum Ehren-Kranz!
 Gott! erhalte Franz den Kaiser,
 Unsern guten Kaiser Franz!

Zur Melodie des „God save“

Die synoptische Zuordnung von Vorder- und Nachsatz zeigt, dass die Takte 1-4 dieselbe rhythmische Faktur und die gleiche motivische Substanz aufweisen wie die Takte 7-10 (siehe Abb. 1): Der Zweitakter 1-2 wird eine Terz höher sequenziert, anfänglich genau, im 4. Takt jedoch in Gegenbewegung. Diese variierte Sequenz eröffnet dann den Nachsatz (T. 7); die nunmehr zweimalige Tonwiederholung auf dem Dominantton d'' verändert die Physiognomie des tonikalen

²² Dieses Faktum kann die vielen Neutextierungen im 19. Jahrhundert mit ausgelöst haben. Vgl. Otto Biba, Gott erhalte! Joseph Haydns Kaiserhymne. Faksimile des Erstdrucks 1797, Wien/München 1982, S. 9ff.

Anfangsmotivs der Takte 1-2 wesentlich; das schlichte Vorwärtsschreiten erhält emphatischen Aufforderungscharakter, der durch die nachfolgenden Sequenzierungen verstärkt wird: Die Phrase wird in Takt 9 einen Ton tiefer wiederholt. Die Abwärtstendenz der Zweitakter – beginnend auf d'', dann auf c'', dann auf h' – setzt sich in Takt 11 logisch fort; die „Korrespondenzmelodik“ wird durch das Melisma verschleiert, verrät sich nur bei Auslassung der Umspielungsnoten (siehe Abb. 2). Erst dank dieser Reduktion offenbart sich Takt 11 als Umkehrung von Takt 3; gleich ihm führt er zum schließenden Zweitakter mit Schlusskadenz. Nivelliert man auch hier die triolische Überhöhung des Schlussbogens, der den (archaischen) Hexachord, also den Sechstonumfang, um den Gipfelton e'' erweitert (siehe Abb. 3), zeigt sich der gleiche, nur um eine Terz versetzte Melodieverlauf. Einfach und schlicht sind der gleichmäßige Rhythmus, die vorrangige Verwendung benachbarter Tonstufen, das Sich-Bescheiden auf nur ein Melodiemodell; feierlich und erhebend der vornehme Schreitcharakter des Dreiertaktes, die formale Erweiterung des Refrains durch latente Sequenzierung, die melodisch-harmonische Spannung durch den fallenden „Quintzug der Urlinie“ (s. u.) und die melismatisch-pathetische Schlussgeste.

Haydns „imitation“ des „God save“

Inwiefern wird die englische Hymne zum Vorbild des „Gott! erhalte“? Ist es tatsächlich eine „imitation“ der Vorlage, wie der englische Musikhistoriker Charles Burney in seinem Brief vom 19. 8. 1799 an den befreundeten Komponisten behauptete?

I had the great pleasure of hearing your new quartetti (opera 76) well performed before I went out of town, and never received more pleasure from instrumental music: they are full of invention, fire, good taste, and new effects, and seem the production, not of a sublime genius, who has written so much and so well already, but of one of highly-cultivated talents, who had expended none of his fire before. The Divine Hymne, written for your imperial master, in imitation of our loyal song, „*God save great George our King*“, and set so admirably to music by yourself, I have translated and adapted to your melody, which is simple, grave, applicating, and pleasing. La cadenza particolarmente mi pare nuova e squisitissima. [= Besonders die Kadenz erscheint mir neu und äußerst exquisit. Diesen Satz schreibt Burney gesperrt.]²³

²³ Joseph Haydn. Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen. Hrsg. von Dénes Bartha, Kassel, Basel, Paris, London, New York 1965, S. 335. – Riethmüller (op. cit. S. 254) kommentiert diese Briefstelle wie folgt: Der Text Haschkas sei „imitation“, „nuova“ sei die „cadenza“ bzw. „die Adäquanz von Sprachduktus und Melodieführung“.

Während der Ästhetikprofessor Haschka eine bloße literarisch korrekte Kopie der Textvorlage erstellte, beflügelte den Tondichter Haydn die melodische und formale Qualität der britischen (Gebets-)Hymne: Er adaptierte und verinnerlichte ihre ästhetische und funktionale Typik, verlieh ihr eine neue Sprache und eine neue Aura. Das „Wie“ dieser Um- und Anverwandlung ist leicht zu erkennen:

Wenngleich Haydn den langsamen Dreiertakt aufgibt und ihn durch geraden Allabreve-Takt mit einschwingendem Auftakt ersetzt, bewahrt er doch dessen bewegt schreitenden Charakter. Gleich der Vorlage gibt er einfachen Sekund- und wenigen Terzfortschreitungen den Vorzug vor größeren Intervallen, die bei ihm nur singular auftreten. Auch tendiert er zur zweiteiligen Form, obgleich sie kaschiert wird durch liedperiodische Ausformulierung in Vorder-, Mittel- und Nachsatz (siehe Abb. 4). Scheint die erste Liedzeile auch dominantisch zu enden, fällt doch – Heinrich Schenkers Analyse zufolge – ihre „Urlinie“ zur Tonika zurück; erst nach der aufwendigen (zwischen dominantischen) Kadenzierung der zweiten Liedzeile wird dieser Formteil dominantisch bestätigt.²⁴ Die „Urlinie“ zeigt den fallenden Quintzug d''-g' der dritten Liedzeile (siehe Abb. 5), wie er bereits im Refrain des „God save“ vorgebildet war. Parallelen zeigen auch die Schlusszeile mit ihren fallenden Sequenzketten (siehe Abb. 6)²⁵ und der pathetische Melodieaufschwung in der Schlussphrase. Schenker bestätigt: „Der österreichischen Volkshymne, die ‚gleich der englischen‘ ein tiefgefühltes und aufrichtiges Bekenntnis zur politischen Synthese ablegt, huldigt Haydn mit einer künstlerischen Synthese ohnegleichen.“²⁶

Zur Melodie des „Gott! erhalte“

Bei synoptischer Anordnung wird deutlich, dass alle drei Liedzeilen gleich lang sind, alle durch einen halbtaktigen Auftakt eröffnet werden und alle mit einer halben Note enden. Alle ermöglichen ein Atemholen – eine Zäsur – in der Mitte der Zeile. Diese Binnengliederung in jeweils 2+2 Takte wird durch rhythmische Identität der Phrasenschlüsse bestätigt (siehe Abb. 7). Während sich die ersten beiden Zeilen zum Dominantton öffnen (Frage), der Mittelsatz den Fragecharak-

²⁴ Heinrich Schenker: Haydn: Oesterreichische Volkshymne. In: Der Tonwille, IV. Jg., 4. Heft, Okt. 1924, S. 11-13.

²⁵ Joseph Reindl: Zur Entstehung des Refrains der Kaiserhymne Joseph Haydns. In: Studien zur Musikwissenschaft. Beiheft der DTÖ XXV, Graz/Wien/Köln 1962, S. 428.

²⁶ Schenker, op. cit. S. 11. – G. Brosche bestätigt in seinem einleitenden Kommentar der Faksimile-Ausgabe, op. cit. S. 7: Dass dieses Lied „als reinstes Kristallisationsprodukt der Wiener Klassik bezeichnet werden kann“, gründe in seiner „edlen Einfachheit und stillen Größe“, der Widerspiegelung jener „Kernbegriffe des klassischen Lebens- und Seinsgefühls, die Johann Joachim Winkelmann irrig aus den Kunstwerken der Antike ableiten zu können glaubte“.

ter durch das Chroma „cis“ sogar schärft, quasi zu einer Art Doppelpunkt verdichtet (so Schenkers Deutung), führt die letzte als „Antwort“ zum Anfangs- bzw. Grundton zurück. Während die mittlere Zeile auf dem Quintton der Dominante, rhythmisch in gleichmäßigen Vierteln, anhebt, beginnen die Rahmenteile jeweils mit längerer Dauer des Grundtons (als punktierte Note).

Motivisch gesehen, greift das Melodiemodell der ersten beiden Takte auf einen musikalischen Archetypus zurück. Er basiert auf dem ionischen Tetrachord, mit dem auch das „Pater noster“ anhebt. Robbins Landon vertrat die These, dass „Haydn was clearly trying to create a classical melody of great simplicity which would sound like a synthesis of church and secular“²⁷.

Wenngleich auch andere wie Albrecht Riethmüller die Vorlage des religiösen Modells bestreiten,²⁸ so liefern doch der intendierte „Gebets“-Charakter und der Nachweis analoger Melodieanfänge geistlicher Gesänge überzeugende Gegenargumente (siehe Abb. 8). Warum auch sollte Haydn die „Regentschaft aus Gottes Gnaden“ musikalisch nicht angesprochen haben?

Schlägt man den Bogen von g' zu g' (siehe Abb. 9), um seine großräumige Variante von g'' zu g' in der Schlusszeile wiederzufinden, ahnt man bereits den kompositorischen Willen zur synthetischen Ausformulierung des Refrains. Auch präsentiert der ionische Tetrachord der Eingangssphrase die beiden (einigen) Motive des Liedes. Auf Motiv b folgt unmittelbar eine abgewandelte Sequenz (T. 3 mit Auftakt). Der Mittelsatz lebt von der dreimaligen Präsentation des b-Motivs; die Modulation zur Zwischendominante folgt über das konventionelle „Transportmittel“ der Sequenzierung. Das a-Motiv, das seit seinem erstmaligen Erklingen in Takt 1 pausiert hat, eröffnet den Refrain, – anfänglich in entgegengesetzter, abschließend in gleicher Bewegungsrichtung. Dass Haydn mit der letzten Sequenzierung zur Urgestalt der ersten beiden Liedtakte zurückfindet (ist nicht bereits ein ähnlicher Ansatz im „God save“ vorgebildet?), zeugt von ideeller Rückbindung an den Eingangstopos und (ästhetisch legitimierter) schlussbildender Logik.

So wird schon in diesem kleinen Lied evident, dass trotz Aufklärung und Säkularisation der christliche Kultgesang des 1. Jahrtausends als unterschwellige Schicht in der klassisch-romantischen Kunst gegenwärtig bleibt. Georgiades sprach vom „Wirken eines historischen, Generationen verbindenden Gedächtnisses“, das vor allem große Künstler auszeichne.²⁹ Joseph Haydn gelang mit

²⁷ Dieser archaische Melodietopos veranlasste Robbins Landon zu umfangreichen melodietypologischen Synopsen. Ders., op. cit., S. 271ff. Vgl. auch F. Grasberger: Die Hymnen..., op. cit.; Wilhelm Tappert: Wandernde Melodien, Berlin 1889; Otto Daube: Vom Singen zum Hören, Dortmund 1957.

²⁸ Vgl. Riethmüller, op. cit. S. 252.

²⁹ Thrasylbulos Georgiades: *Das Wirtshaus* von Schubert und das Kyrie aus dem gregorianischen

der Komposition des meisterlichen Liedes „Gott, erhalte“ nicht nur eine „imitation“ des englischen „God save“, nicht nur eine semantische und topologische Anbindung an das gregorianische „Gebet des Herrn“, das „Pater noster“, sondern auch eine stilistische Umwandlung der gregorianischen Prosamelodik in klassische (liedperiodische) Korrespondenzmelodik. Haydns Hymne, erstmals „abgesungen“ zum Geburtstag des Kaisers am 12. 2. 1797, machte bald einen Siegeszug durch ganz Europa.³⁰

b) Die „Verkündigung gottebenbildlicher Humanität“ in der Schöpfung³¹

Schon während der Komposition war er von tiefem Sendungsbewusstsein³² und religiöser Andacht erfüllt gewesen:

Erst als ich zur Hälfte in meiner Komposition vorgerückt war, merkte ich, daß sie gerathen wäre; ich war auch nie so fromm, als während der Zeit, da ich an der Schöpfung arbeitete; täglich fiel ich auf meine Knie nieder, und bat Gott, daß er mir Kraft zur glücklichen Ausführung dieses Werkes verleihen möchte.³³

Bei der letzten Aufführung (1808), die im Beisein des greisen Haydn stattfand, brachen die Zuhörer „wie gewöhnlich [bei der Stelle: und ‚*es ward Licht!*‘] in den lautesten Beifall aus.“ Haydn machte „eine Bewegung mit den Händen gen Himmel und sagte: ‚es kommt von dort‘“³⁴. Die meisten Zeitgenossen Haydns verstanden spontan den „Kern der Botschaft des Oratoriums, auf die alles vorbereitet und der alles dient“: Das ist „die Verkündigung gottebenbildlicher Humanität“. Schon der zusätzliche (bis dato ungewöhnliche) dritte Teil zeigte die eigentliche Intention des Werkes: Schilderten die beiden ersten Teile das Werden der Welt, verkündete der letzte „ihr seliges Sein, aber vollkommen ausgerichtet auf die Existenz des Menschen“. Im Schlussduett von Adam und Eva, im Gleichklang ihrer Gefühle „Mit Dir ist Seligkeit das Leben...“ (III/30), ist ein weltliches Paradies gelebte Wirklichkeit geworden, dem die Liebe als einzige Lebensmacht das Gesetz gibt. Das erotische Element empfängt eine sakrale

Requiem. In: Gegenwart im Geiste. Festschrift für Richard Benz. Hamburg 1954, S. 126-135, hier S. 133.

³⁰ O. Biba (op. cit.) erwähnt eine Vielzahl von Umtextierungen und Bearbeitungen.

³¹ Dieser Abschnitt basiert auf einer didaktischen Analyse von Ute Jung-Kaiser: Haydns *Schöpfung*... und ihre bildnerische Interpretation durch Moritz von Schwind. In: Musik und Bildung. 6/96, S. 40-45.

³² Im gleichen Brief spricht er von einem „geheimen Gefühl“ als „mächtigem Beweggrund“ seines Schaffens.

³³ Zit. nach Griesinger, S. 101.

³⁴ Griesinger, op. cit. S. 89.

Weihe und erfährt seine Verklärung in Gesang und Musik, ein Vorgang, zu dessen Nachvollzug wohl keine Epoche früher und später je so bereit war wie die Goethezeit. Van Swietens *Schöpfung* ist aber wohl die einzige große Idylle, die aus dem ungebrochenen Glauben an die Heiligkeit der irdischen Liebe lebte und sich dabei noch im Einklang mit der göttlichen, ja, was Haydn betraf, mit der kirchlichen Ordnung fühlte.³⁵

Text und Musik der *Schöpfung* verkündeten „eine neue Welt“, in der Freiheit und Vernunft regierten, in der „die Heiligkeit der irdischen Liebe“ möglich war, ja sakral überhöht wurde, ohne dem kirchlichen Normenkatalog zu widersprechen. Auch darum wurde dieses Werk zum Hoffnungsträger ganzer Nationen:

Haydn hatte die Herzen seiner Landsleute in einem Ausmaß erobert, wie das vor ihm noch kein Komponist fertig gebracht hatte. Es scheint fast so zu sein, als ob *Die Schöpfung* den Menschen Hoffnung auf eine friedliche Zukunft – die 1799 bestenfalls als ungewiss angesehen wurde – gemacht und Trost in einer so von düsteren Wolken verhangenen Gegenwart gesendet hätte. Dass das Werk wirkliche Erquickung sowie Trost und Freude brachte –, Tausenden von Wienern ebenso wie anderen Europäern – das wird aus jedem Dokument klar, das erhalten geblieben ist. Niemals in der Geschichte der Musik hatte ein Komponist, auch nicht Händel mit seinem *Messias*, die Stimmung seiner Zeit mit durchschlagenderem Erfolg einzuschätzen gewusst.³⁶

Eine ähnliche humanitäre Verklärung der Liebe hatte ja schon Mozarts *Zauberflöte* (1791) besungen; auch das nur wenig später entstandene Chorfinale in Beethovens *Fidelio* (1805) war auf diesen (kosmopolitischen, aufklärerischen) Ton gestimmt, nur lagen hier orientalischer Mysterien oder historische Opersubjets vor und kein Bibeltext. Doch absolut neu bei Haydn und seinem Librettisten Gottfried van Swieten ist, dass sie – getragen von dem „Frühlingshauch einer

³⁵ Martin Stern: Haydns *Schöpfung*. Geist und Herkunft des van Swietenschen Librettos. Ein Beitrag zum Thema „Säkularisation“ im Zeitalter der Aufklärung. In: Haydn-Studien, Okt. 1966, Bd. 1, H. 3, S. 121-198, hier S. 181 und S. 190.

³⁶ H. C. Robbins Landon: Joseph Haydn. Sein Leben in Bildern und Dokumenten. Wien, München 1981, S. 182. Vgl. Giuseppe Carpanis Bericht der Uraufführung am 29./30. 4. 1798 im Schwarzenberg-Palais in Wien. Vgl. a. die Reaktionen zur ersten öffentlichen Aufführung 1799 und zur festlichen Aufführung zu Haydns 76. Geburtstag am 27. 3. 1808 in der alten Wiener Universität; wiedergeg. bei H. C. Robbins Landon: Haydn. Sein Leben..., op. cit. S. 156ff., 182ff. und bei László Somfai (Hrsg.): Joseph Haydn. Sein Leben in zeitgenössischen Bildern, Kassel/Basel 1966.

neuen Zeit“³⁷ – aus „der Enge konfessioneller und dogmatischer Bindungen“ herauszutreten wagten.³⁸

Hymnisch besang der Dichter Christoph Martin Wieland den „Schöpfer“ der *Schöpfung*:³⁹

An Haydn

Wie strömt dein wogender Gesang
 In unsre Herzen ein! wir sehen
 Der Schöpfung mächtgen Gang,
 Den Hauch des Herrn auf dem Gewässer wehen,
 Jetzt durch ein blitzend Wort das erste Licht entstehen,
 Und die Gestirne sich durch ihre Bahnen drehen;
 Wie Baum und Pflanze wird, wie sich der Berg erhebt,
 Und froh des Lebens sich die jungen Thiere regen.
 Der Donner rollet uns entgegen;
 Der Regen säuselt, jedes Wesen strebt
 Ins Dasein; und bestimmt, des Schöpfers Werk zu krönen,
 Seh'n wir das erste Paar geführt von deinen Tönen.
 O jedes Hochgefühl, das in dem Herzen schlief,
 Ist wach! Wer ruft nicht: wie schön ist diese Erde!
 Und schöner, nun ihr Herr auch *Dich* ins Daseyn rief,
 Auf daß sein Werk vollendet werde.

Indem Haydn und sein Librettist zwei verschiedene Ebenen, die paradiesische Liebesidylle und den säkularisierten Schöpfungsgedanken, mit einem patriarchalischen biblischen Stoff zu verbinden suchten, mussten sie auf wesentliche formalästhetische und theologische Prämissen verzichten und quasi das Risiko einer Mixtur der Gattungen und Stile in Kauf nehmen. Dieser evidente Mangel an Einheit, ideeller Erhabenheit und theologischem Ernst verleitete keinen Geringeren als Friedrich Schiller zur vernichtenden Schelte des Librettos: Es sei „charakterloser Mischmasch“.⁴⁰ Erst in einer sehr viel später erschienenen Apologie suchte David Friedrich Strauß Haydns *Schöpfung* gegenüber Friedrich Schillers abfälligem Urteil zu rechtfertigen:

³⁷ Hermann Hettner: Geschichte der deutschen Literatur im 18. Jh. Aufgrund der letzten vom Verf. bearb. Aufl. hrsg. von G. Witkowski, Leipzig 1929, Teil II, S. 373 (zitiert nach M. Stern, op. cit. S. 121).

³⁸ Stern, op. cit. S. 191.

³⁹ Wiedergeg. bei Griesinger, S. 68f.

⁴⁰ Friedrich Schiller in seinem Brief an Christian Gottfried Körner vom 5. 1. 1801. In: Briefwechsel mit Ch. G. Körner. Hrsg. v. G. Goedeke, Leipzig 1878, Bd. 2, S. 363.

Was [Schiller] mit seinem abfälligen Urteil meinte, sind ohne Zweifel die musicalischen Naturgemälde in dem Haydn'schen Oratorium. Doch dürfen wir wohl vermuten, daß er die großartigen unter diesen, das Werden des Lichts, den stolzen Gang der Sonne wie den stillen Wandel des Mondes, das Branden des Meeres und den schweifenden Lauf des Stromes noch mit Beifall angehört haben mag. Wie aber nachher halb das Taubenpaar girrte, bald die Nachtigall flötete, hier der Löwe brüllte, dort der gelenkige Tiger emporschoß, hier der Hirsch sein zackiges Geweih erhob, dort das Gewürm am Boden kroch – diese kleinen Arche-Noah-Bilderchen, woran wir andern Kinder so grosse Freude haben, waren für Schiller's hohen Ernst zu viel [...] Die bunte Fülle des Einzelnen darin ist durch die Einheit der Grundstimmung sehr fest zusammengehalten. Diese durchgehende Grundstimmung, die auch den Charakter der Musik bedingt, ist fromme Natur- und Lebensfreude, die sich einerseits abwärts der Mannigfaltigkeit der Geschöpfe, andererseits aufwärts dem Schöpfer zuwendet [...]. Seine *Schöpfung* bestellte der Genius der Zeit und sein eigener bei ihm. Kreuz und Opfertod mit ihren Qualen und Aengsten sind vergessen, mit geklärtem Auge wendet sich der Mensch der Welt und Natur zu, aus der er zuletzt sich selbst, das erste Menschenpaar, frisch und unverdorben, zur Humanität, nicht zur Busse bestimmt, hervortreten sieht.⁴¹

Zusammengesetzt war es ja wirklich aus Teilen des Alten Testaments (1. Buch Mose, Vulgata), einigen Psalmversen (so aus dem 18. Psalm für die Nrn. 12 und 13) und Entlehnungen aus dem (von Schiller sehr geschätzten) religiösen Epos *The Paradise Lost* von John Milton (1674). Doch gerade diese Stilvielfalt, die reiche Bilderwelt und die Erhabenheit des sakralen Stoffes boten Haydn eine ideale Möglichkeit, sowohl durch sinnfällige Lautmalerei, barocke Nachahmungsästhetik und Figurenlehre als auch durch allgemeinere Analogien (Tonartencharakteristik, die Klarheit der melodischen und harmonischen Sprache, die Mischung polyphoner und moderner, kunstreicher und volkstümlicher Kompositionsweisen) sinnträchtige, plastische Aussagen zu machen.

Kritik erfolgte auch seitens der Kirche. Schließlich deuteten die Autoren der *Schöpfung* aufgrund ihrer ideologischen, freimaurerischen⁴² und ästhetisch-klassischen Grundhaltung das „Fiat Lux – Es werde Licht!“ als „einen irreversiblen Akt göttlicher Vernunft, als Sieg über die angebliche Finsternis des abergläubischen Mittelalters“.⁴³

⁴¹ Vgl. David Friedrich Strauß: Von unsern großen Musikern. In: Der alte und der neue Glaube. Ein Bekenntniß (1. Aufl. 1872). Von unsern großen Musikern, Bonn ¹⁵1903, S. 236f.

⁴² Vgl. H. C. Robbins Landon: Haydn: Chronicle... Bd. IV, op. cit. S. 342-426, hier S. 349f.: Die „Masonic message“ sei auf verschiedenen Ebenen festzumachen: „the Brotherhood of Man“, „a golden age of freedom, cultivation of intellect and true sophistication“, „the ‘Three-Symbolism’“ (3 Teile, 3 Hauptpartien), „the combination of God the Creator (in the Catholic sense) with God the Grand Architect of the Universe (in the Masonic sense)“.

⁴³ Stern, op. cit. S. 178.

Hier spricht der Geist der Aufklärung, der anstelle des mißliebigen Sündenfalldogmas den „aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit“ (Kant) ausgegangenen Menschen zeigt. Als Symbol des aufgeklärten Geistes kann das Licht gelten, das sich in jenem berühmten Umschlag von c-Moll nach C-Dur am Ende der ersten Nummer elementar Bahn bricht [...] Satan ist verbannt, die dunklen Gegenkräfte gestürzt, die Vernunft hat gesiegt. [Als „Krönung“ der „neuen Welt“] erweist sich das erste Menschenpaar, das in einer verklärten, empfindsam gedämpften Apotheose der Liebe zu sich selbst findet. Nr. 32 Adam: „*Holde Gattin! dir zur Seite.*“⁴⁴

Das Prager Konsistorium sprach von „Entweihung der Kirche“ und verbot die Aufführung des Werkes in einer böhmischen Kleinstadt. Haydn artikulierte seinen Protest als rhetorische Frage: Wieso sollte die Erhöhung „heiliger Empfindungen in dem Herzen des Menschen“ und die „Erregung heiliger Gefühle“ etwas Kirchenfeindliches sein?

Seit jeher wurde die *Schöpfung* als das erhabenste, als das am meisten Ehrfurcht einflößende Bild für den Menschen angesehen. Dieses große Werk mit einer ihm angemessenen Musik zu begleiten, konnte sicher keine andere Folge haben, als diese heiligen Empfindungen in dem Herzen des Menschen zu erhöhen, und ihn in eine höchst empfindsame Lage für die Güte und Allmacht des Schöpfers hinzustimmen. – Und diese Erregung heiliger Gefühle sollte Entweihung der Kirche sein?⁴⁵

Zur Musik

Das populärste Stück – wohl auch wegen seiner eingängigen Melodik und tektonischen Klarheit – ist fraglos der 13. Chor mit Soli „Die Himmel erzählen“. Trotz der periodischen Gliederung mit instrumentalen Beantwortungen ist der Bau komplexer, als es auf den ersten Blick erscheint. Das gesamte Material wird in den ersten Takten präsentiert (siehe Abb. 10). Signifikant ist der Ambitus des Nachsatzes, der sich von g' bis f' spannt und sich in dem Lobgesang Evas „Von deiner Güt', o Herr und Gott, ist Erd' und Himmel voll“ (Nr. 30) wiederholen wird. Auch dieses Duett steht in C-Dur, der Tonart der „Aufklärung“, des Lichtes der Vernunft und der aufgehenden Sonne.⁴⁶

⁴⁴ Victor Ravizza: Haydn. *Die Schöpfung*, Meisterwerke der Musik. Werkmonographien der Musikgeschichte, H. 24, München 1981, S. 13.

⁴⁵ Brief Haydns an den Schulrektor Karl Ockl in Plan (Böhmen) vom 24. 7. 1801. Zit. nach J. Haydn: Ges. Briefe, op. cit. S. 373.

⁴⁶ H. C. Robbins Landon: Haydn: The years..., S. 420: „Hardly in Haydn's whole life had he stayed so close to the home key for so long as in *The heavens are telling*: bar after bar of the section with the soloists remains firmly in C major [...] this insistence of C [...] is the symbol for order.“

Wie sehr dieses Werk geistig und musikalisch von Mozarts *Zauberflöte* beeinflusst ist, zeigt der Vergleich des Terzetts „Zu dir, o Herr, blickt alles auf“ mit dem Terzett der drei Knaben „Bald prangt, den Morgen zu verkünden“ (siehe Abb. 11): Beide stehen in der „Humanitätstonart“ Es-Dur, beide beginnen mit reiner Bläser-Einleitung, beide zeigen eine ähnliche Oberstimmenmelodik.⁴⁷

c) *Die Schöpfung in der bildnerischen Interpretation Moritz von Schwind*

Der Maler Moritz von Schwind hat 1865-67 unter seinen Opern-Lünetten für das Foyer der neuen Wiener Oper auch eine bildnerische Hommage auf Haydns *Schöpfung* entworfen, die ihren Geist, ihre Botschaft kongenial wiedergibt.⁴⁸ Gleich van Swieten und Haydn mied auch der romantische Maler die Darstellung des Überindividuellen, der ersten Erhabenheit, der moralischen Würde. Eduard Hanslick, offizieller Berater des „Comités für die künstlerische Ausschmückung des neuen Hofopertheaters“ und tonangebender Musikkritiker in Wien, bestätigte, sich berufend auf die (oben zitierte) Apologie von David Friedrich Strauß:

[...] Was auf dem Felde der dramatischen Musik die *Zauberflöte*, das ward auf der epischen die *Schöpfung*. Diese beiden Werke sind von grosser, klassischer Musik am volksthümlichsten geworden. Schwind hat gleichsam alle einzelnen Strahlen sammt dem vollen, glänzenden Schlussakkord der *Schöpfung* in ein Bild von seltener Schönheitsfülle eingefangen. Er lässt Adam und Eva, einander umschlungen haltend, im Anschauen der neuen Herrlichkeit schwelgen und so breitet er nicht nur vor dem ersten Menschenpaar, sondern zugleich vor uns die Wunder der Schöpfung aus, die Berge und Flüsse, die wilden und die zahmen Thiere, – Alles getaucht in Wärme und Sonnenlicht. Oben in den Wolken singen und musizieren die Engel das Lob Gottes. Es ist, als hörte man den feierlichen Dankchor: „Die Himmel erzählen“[...]⁴⁹

Skizze (siehe Abb. 12) und Endfassung⁵⁰ (siehe Abb. 13) zeigen die Rückenansicht des ersten Menschenpaares, das wie von einem hohen Aussichtspunkte aus das Tal und den Himmelsraum überschaute; der Blick ist liebevoll auf den Partner gerichtet. Statische Verdichtung, Entdynamisierung der Form und Linie sind – wie so oft bei Schwind – der Preis für plastische Konkretisierung und (leider auch süßliche) polychrome Ausgestaltung.

⁴⁷ Vgl. Ravizza, S. 43f.

⁴⁸ Zur Genese der Haydn-Lünette vgl. Beitrag der Verf., Haydns *Schöpfung*..., op. cit. S. 41-45.

⁴⁹ Hanslicks Kommentar zu den Abbildungen der 14 Foyer-Lünetten, welche 1880 veröffentlicht wurden. In: *Opern-Cyclus im Foyer des k. k. Opern-Hauses in Wien*. 14 Compositionen ausgeführt von Moritz von Schwind. Mit Text von Eduard Hanslick, München 1880, S. 11-15.

⁵⁰ Hier das Photo aus dem Album: *Opern-Cyclus*, op. cit. Die sieben erhaltenen Lünetten-Kartons, auch jener zur *Schöpfung*, befinden sich in der Albertina, Wien. Inv.-Nr. 32 993-33 000.

[Bei den Skizzen] handelt es sich um lavierte Federzeichnungen, in denen vieles nur flüchtig angedeutet ist. Scharfe, temperamentvoll geführte Linien umreißen die Einzelformen. Dadurch wirken die Skizzen, als seien sie mit außerordentlicher Schnelligkeit zu Papier gebracht worden. Verglichen mit den sehr sorgfältig ausgeführten Farbskizzen für die Loggia erscheinen sie als unmittelbare „Niederschriften“ ohne klärende Vorarbeiten.⁵¹

Rechts sehen wir den Herrscher des Tierreichs, den Löwen. „Vor Freude brüllend“ räkelt er sich selbstvergessen, eher liegend als stehend, hinter ihm „schießt der gelenkige Tiger empor“, rechts unten schlängelt sich das „Gewürm“, und im äußersten Baumwipfel flötet die Lerche (?) ihr „frohes Lied“ an den Morgen. Auf der linken Seite erhebt der Hirsch sein „zackiges Haupt“, sich vertraulich beugend über das „edle Roß“, das „mit fliegender Mähne“, „voll Mut und Kraft“ aufspringt und wiehert. Auf Rasenmatten weiden die Rinder. Das Himmelsgewölbe ist erfüllt mit Engelschören, Fiedlern und Lautenisten: „Stimmt an die Saiten, ergreift die Leier! Laßt euren Lobgesang erschallen!“ Sopran- und Altstimmen sind dialogisch einander zugeordnet, wie es der polyphone Satz „Denn er hat Himmel und Erde bekleidet in herrlicher Pracht“ gebietet.

In der Endfassung sind der Vorder- und Hintergrund durch klare Grenzziehung – gleichsam kulissenhaft – voneinander geschieden: vorne die belebte und unbelebte Natur, hinten die schemenhaften Engelsgruppen, vorne scharfe Konturierung, hinten weiche pastose Helligkeit. Oben und Unten sind durch Cumuluswolken getrennt; materialschwer sind sie wie eine Girlande um das Menschenpaar drapiert. Während der Tiger eine eher wildkatzenhafte Physiognomie annimmt, auch der Löwe aufrecht sitzend an gebietender Kraft und Körperspannung gewinnt, verlieren beide an lässiger Verspieltheit, Selbstgenügsamkeit und Unschuld. Auch die Schlange ist nunmehr angriffsbereit, mit wachsam aufgerichtetem Haupte. Die Rinderzahl hat sich verdoppelt, „in Herden abgeteilt“. Keine Lerche grüßt mehr den erwachenden Tag, sondern ein Taubenpaar flattert, ihr Liebeslied „girrend“, im linken Luftraum. Neu ist das Hasenpärchen links unten: Es füllt nicht nur den Bildraum unter dem angewinkelten Vorderbein des Pferdes, sondern dupliziert auch das Liebesspiel der fliegenden Geschöpfe. Das hohe Menschenpaar weiß sich eingebunden in diese paradiesische (Liebes-)Idylle, der Botschaft von Himmel und Erde lauschend. Die nur angedeutete Bewegtheit der Skizze wird in der Endfassung stabilisiert: Die Welten Himmel und Erde sind mit scharfen Umrisskonturen voneinander getrennt, das Licht klar vom Dunkel geschieden. Die Physiognomie der Menschen und Engel ist süßlich idealisiert, um nicht zu sagen: „raffaelisiert“. Dennoch ergibt die

⁵¹ Werner Kitlitschka: Die Bildausstattung. In: Das Wiener Opernhaus. Wiesbaden 1972. In: Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche, Bd. VIII, I., S. 315-358, hier S. 357.

Mischung von Humor, Heiterkeit, Liebe zum Detail und andächtiger Religiosität vor der Größe Gottes keinerlei Widerspruch.

Der Humor verbreitet eine geistige Atmosphäre um sich, in der sich die Geste der Monumentalität nicht mehr halten kann. Er neigt überall da zur bunten Individualisierung des Weltbildes, wo das Monumentale nach Verallgemeinerungen strebt.⁵²

Die von vielen Zuhörern als „Antiklimax“ empfundene Idylle des 3. Teils der *Schöpfung*, die ja die Ausgangsbasis für Schwinds Deutung ist, legitimiert auch dessen ironische Brechung. Ob man Robbins Landon zustimmen will, der dem Oratoriumsschluss „Singspiel“-Charakter zuspricht, da hier Adam und Eva eher Mozarts Papageno und Papagena entsprechen und nicht mehr Tamino und Pamina wie noch im 2. Teil, bleibe dahingestellt;⁵³ überlegenswert jedoch ist Siegmund Levaries Beobachtung angesichts des (fraglos problematischen) 3. Teils:

To Haydn, man was the crown of all creation. Man, therefore, has to be shown in both aspects as partaking of divinity and succumbing to worldly pleasures. God has touched him, but the snake will get him. He is heroic but also pathetic. He is the protagonist but also his parody.⁵⁴

Schwinds Deutung kann nur von hier aus adäquat beurteilt werden. Wer sie als „kitschig“ abtut, übersieht die intellektuelle ironisierende Interpretationsweise, die letztendlich derjenigen Haydns entspricht. Schwind konnte sich mit Haydns „Verkündigung gottebenbildlicher Humanität“ identifizieren, wenngleich er sie – in den Zeiten des Vormärz und der Restauration – nur als märchenhaften Traum abzubilden vermochte. Haydn hingegen vertraute (noch) dem Bildungspotential klassischer Kunst; er glaubte an die Vorbildfunktion und Wirkkraft seiner humanitären Botschaft. Diese Überzeugung gründete in seiner tiefreligiösen Glaubenshaltung und in der ästhetischen Gewissheit, „als nicht ganz unwürdiger Priester dieser heiligen Kunst beurteilt zu werden“⁵⁵.

⁵² Ulrich Christoffel: Die romantische Zeichnung von Runge bis Schwind. München 1920, S. 112.

⁵³ Vgl. Landon: Haydn: The years..., S. 397.

⁵⁴ Siegmund Levarie: The closing numbers of *Die Schöpfung*. In: Studies in Eighteenth-Century Music (Geiringer Tribute), S. 315-22. Zitiert nach Landon, ebenda.

⁵⁵ Haydn in einem Brief an den Musikvereinsleiter Jean Philipp Krüger in Bergen (Insel Bergen) vom 22. 9. 1802. Zitiert nach Haydn: Briefe, op. cit. S. 410.

Anhang:

Abb. 1:

Musical score for Abb. 1, consisting of three staves. The top staff contains measures 1, 3, and 5. The middle staff contains measures 7 and 9. The bottom staff contains measures 11 and 13. Fingerings are indicated by numbers 1 through 13 above the notes. Vertical dashed lines connect the measures across the staves.

Abb. 2:

Musical score for Abb. 2, consisting of two staves. The top staff shows measure 11. The bottom staff shows a corresponding bass line for the same measure.

Abb. 3:

Musical score for Abb. 3, consisting of two staves. The top staff shows measure 13 with a triplet of eighth notes. The bottom staff shows a corresponding bass line for the same measure.

Abb. 4:

Musical score for Abb. 4, consisting of three staves. The tempo marking 'Largo' is placed above the first staff. The score shows measures 1 through 11 across the three staves.

Abb. 5:

Musical score for Abb. 5, showing a single staff with a complex melodic line. Below the staff is a figured bass line with the following figures: O dur. , $\text{I}^{\#}$, $\text{II}^{\#}$, $\text{III}^{\#}$, V , VI , $\text{II}^{\#}$, $\text{III}^{\#}$, V , $\text{II}^{\#}$, $\text{III}^{\#}$, IV , I , II , V , $\text{II}^{\#}$, $\text{III}^{\#}$. The word '(Quintstich)' is written above the final part of the figure.

Abb. 6:

Refrain-Beginn

GOD SAVE

GOTT ERHALTE

Abb. 7:

Langsam

Abb. 8:

Missale romanum (canon missae)
[basierend auf dem ionischen Tetrachord]

Pa - ter nos - ter, qui es in coe - lis

Prozessionschoral (Prag, 14. Jh.)

U - bi est spes me - a?

Choral (1681)

Je - su mei - nes Le - bens Le - ben

Abb. 9:

Langsam

Abb. 10:

Nr. 13 „Die Himmel erzählen...“

(Chor-S.) „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes“

3 Chor tacet

VI. I

(Chor-S.)

13 Chor tacet

VI. I

Ob., Kl. „In alle Welt ergeht das Wort“

Abb. 11:

Terzett Nr. 27 „Zu dir, o Herr, blickt alles auf...“ (Die Schöpfung)

Terzett Nr. 21 „Bald prangt, den Morgen zu verkünden...“ (Die Zauberflöte)

Gabriel

Haydn

1. Knabe

Mozart

Abb. 12:



(Besitzer: Staatliche Graphische Sammlung, Meiserstr. 10, D-80333 München)

Abb. 13:



SCHUBERTS KIRCHENMUSIK UND GEISTLICHE GESÄNGE IM URTEIL DER ZEITGENOSSEN UND DER NACHWELT

Friederike Janecka-Jary (Wien)

Ferdinand Walcher¹ an Franz Schubert am 25. Jänner 1827: „Credo in unum Deum² ... Du nicht, das weiß ich wohl, aber das wirst Du glauben, daß Tietze³ heute abend beim Vereine⁴ Deine ‚Nachthelle‘⁵ singen wird...“⁶

Anselm Hottenbrenner⁷, 1854, über den ehemaligen Schul- und Jugendfreund Franz Schubert: „Schubert hatte ein frommes Gemüt und glaubte fest an Gott und die Unsterblichkeit der Seele. Sein religiöser Sinn spricht sich auch deutlich in manchen seiner Lieder aus...“⁸

Da stellt also einer, der Schubert von zahlreichen gemeinsam verbrachten Stunden her kannte, einen provokanten Satz hin, bei dem er anscheinend auf des Apostrophierten Zustimmung rechnen konnte: „Du nicht, das wie? ich wohl!“ Wieso wusste Ferdinand Walcher, dass Schubert nicht an Gott glaubte? Hat sich Schubert dazu im Freundeskreis geäußert? Will Walcher mit dem „Du nicht“ Schubert quasi ein „Non credo in unum Deum“ in den Mund legen?

Der Andere aber, der Jugendfreund, mehr noch, der Freund aus Schultagen, hebt das „fromme Gemüt“ Schuberts hervor und unterstreicht ausdrücklich, „er glaubte *fest* an Gott.“

Nimmt Anselm Hüttenbrenner mit dieser Behauptung ausschließlich auf Schuberts gefühlsmäßige Glaubenseinstellung, auf seine Religiosität Bezug, so könnte Walchers Provokation auf Schuberts oder beider gemeinsamer Zweifel an der in strengen Grenzen ruhenden Institution „Kirche“ gedeutet werden: „Non credo in unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam!“ Dieser Rückschluss bietet sich umso mehr an, hat Schubert doch in allen seinen sechs lateinischen Messen diesen Bekenntnissatz zur katholischen und apostolischen Kirche zu vertonen ausgelassen. In Publikationen der Nachwelt wurde dies immer wieder als Beweis zu Schuberts gespanntem Verhältnis zur Kirche und

¹ Ritter v. Uisdael, 1799-1873, Hofrat, Kanzleivorstand im Obersthofmeisteramt.

² Im Notenbild dargestellt.

³ Auch Titze, 1797-1850, Pedell der Wiener Universität, Tenor der Hofkapelle.

⁴ Sog. „Kleiner Verein“ der Ges. d. Musikfreunde, Wien.

⁵ Lied für Tenorsolo und Quartett, op. post. 134, D 892.

⁶ O.E. Deutsch: Schubert, die Dokumente seines Lebens, Kassel 1964, S. 403 (im Weiteren O.E.D.: Sch, Dok).

⁷ 1794-1868, Direktor des steiermärkischen Musikvereins. Seine Erinnerungen an den Jugendfreund Franz Schubert, 1854, waren für Franz Liszt bestimmt.

⁸ O.E. Deutsch: Schubert, die Erinnerungen seiner Freunde, Wiesbaden 1983, S. 212 (im Weiteren: O.E.D.: Sch, Freunde).

oft in einem Schwung auch als Beweis seiner Areligiosität hingestellt. Zeitgenossen haben über diese nicht vorhandene Textstelle in den lateinischen Schubert-Messen kein Wort verloren.

Da schließen sich doch gleich wieder Fragen an: Ist diese Unterlassung den Zeitgenossen gar nicht aufgefallen oder fand man es nicht der Erwähnung wert, wenn aus dem liturgischen Gesamttext acht Worte fehlten?

Der Musikwissenschaftler und Priester Reinhard van Hoorickx stöhnt in seinem Aufsatz über „Textänderungen in Schuberts Messen“: „Ach wären es nur diese (8) Worte allein!“⁹

Damit aber ist dieser angebliche Schlüsselbeweis ins rechte Licht gerückt. „Et in unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam“ ist nur eine der Unterlassungen und Änderungen (wenn auch zugegebenermaßen die hervorstechendste) in Schuberts Messtextvertonungen. Welche andere Vergehen oder vielleicht sogar auch nur „Versehen“ finden sich bei ihm in der Wortfolge des *Ordo missae* noch?

Vom Text her bleibt das *Kyrie* in allen sechs Schubert-Messen unangetastet. Auf Sonderheiten in der musikalischen Form weist Leopold Nowak hin:

Die für Haydn und Mozart kennzeichnende langsame Einleitung des *Kyrie* mit dem folgenden schnellen Satz, findet sich bei ihm (Schubert) überhaupt nicht. Er gestaltet dafür das *Kyrie* so, daß er seiner Dreiteiligkeit einen freien, motivisch an das Vorangegangene anklingenden Schluß hinzufügt (Messe in Es) oder daß er dem Christe ein *Kyrie* einfügt (Messe in B). Die Messe in C weist eine Zweiteiligkeit des *Kyrie* auf.¹⁰

Schubert eröffnete also wie Beethoven neue musikalische Wege. Alle Textfreiheiten können damit aber nicht abgedeckt werden. Zu diesen Textfreiheiten im Einzelnen: In fünf von sechs Messen lassen sich Auffälligkeiten im *Gloria* feststellen, die keinesfalls nur einer eigenwilligen musikalischen Form zugeschrieben werden können. Der in der 1815 entstandenen G-Dur Messe (D 167) fehlende *Passus* „qui sedes ad dexteram patris“ könnte am ehesten noch als „Versehen“ gedeutet werden. Schubert hat den gesamten Gloriatext durch Aufteilung in die einzelnen Stimmen so ineinander geschoben, dass – bei der knappen Entstehungszeit des Werkes (die Messe war in nur fünf Tagen fertig!) – wohl ein Flüchtigkeitsfehler nicht von der Hand zu weisen wäre.

Wie ist das bei der gleichfalls 1815 begonnenen B-Dur Messe (D 324)? Da fehlt „suscipe deprecationem nostram“. Seltsam. Auch Ferdinand, der sich als gesuchter Organist zu Lebzeiten Schuberts und erst recht nach dessen Tod für

⁹ Textänderungen in Schuberts Messen, in: Schubert-Kongreß 1978: Bericht, Graz 1978, S. 249-256.

¹⁰ Franz Schuberts Kirchenmusik, Wien 1928, S. 184.

die kirchenmusikalischen Kompositionen des Bruders eingesetzt hat, oft die Instrumentation erweiterte, gerade diese Messe dem einflussreichen Mann der Schulbehörde, Domherrn Josef Spendou, widmete, hat diese Auslassung nicht ergänzt.

Gleichfalls „unbeanstandet“ – noch dazu vom Lehrer Schuberts – Michael Holzer, der ja in der Kirche zu Lichtental die Aufführungen als regens chori leitete, – blieb das noch mehr verstümmelte Gloria der Messe in C-Dur (D 452, 1816 geschrieben). Darin sucht man nicht nur die „suscipe“ und die „qui sedes“-Passage vergeblich, auch das „Jesu Christe“ nach „Tu solus Altissimus“ fehlt.

Noch ärger wird's in der Messe in As (D 678), die Schubert selbst als seine „Missa solemnis“ bezeichnete und die er nicht „ganz schnell“, sondern über einen Zeitraum von drei Jahren (1819-22) geschrieben hat. Da sind im Gloria die gleichen Auslassungen wie in der C-Dur Messe und außerdem eine beachtliche Textverwirrung. Aus dem „Domine Fili unigenite, Jesu Christe“, wurde „Domine Jesu Christe, gratias agimus te, Fili unigenite“. Um diese und die letzte, 1828, entstandene Es-Dur Messe (D 950), die die gleichen Fehler aufweist, hat sich ebenfalls Ferdinand gekümmert, hat eine Abschrift davon gemacht und dabei wieder nicht korrigiert.

Hat doch Otto Biba¹¹ Recht, wenn er meint, derartige „Schlampereien“ wären zu Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts Gang und Gäbe gewesen? Biba spielt auf Fehler in Messen von Joseph Haydn, Eybler und Abbe Vogler an. Es erscheint ja auch in Kritiken aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts keine diesbezügliche Beanstandung. So schreibt Heinrich v. Levitschnigg¹² am 15. Februar 1845 in der „Allgemeinen Wr. Musikzeitung“ über die G-Dur Messe: „Auch hier gestaltet sich das Ganze ohne scholastischer (sic!) Trockenheit vollkommen abgerundet, und gibt den tiefen Sinn der heiligen Worte... in Tönen wieder...“¹³ Diese Zeitung hatte schon 14 Monate zuvor auf dieses Werk verwiesen: Es wäre von echtem religiösem Geist belebt und „bei dem großen Mangel an zweckdienlichen Tonstücken, für die Kirche... empfohlen.“¹⁴

So zumindest dachte man 1845. 1952 war Albert Einstein anderer Meinung und er stand damit nicht allein da: „Im strengsten Sinn (sind) seine (Schuberts) Messen für den liturgischen Gebrauch nicht verwendbar.“¹⁵ Im Grunde hatte Einstein Recht. Haben doch zwei päpstliche Verordnungen ausdrücklich die

¹¹ Direktor der Bibliothek d. Ges. d. Musikfreunde, Wien.

¹² 1810-1862, Schriftsteller, Kritiker, Signum „L“.

¹³ 20. Jg. S. 77f in O. Brusatti: Schubert im Wr. Vormärz, Dokumente 1828-1848, Wien 1978, S. 170f (im Weiteren: O.B.:Sch.Vormärz).

¹⁴ 14.12.1843, Nr. 149, S. 630f, in: ebd.

¹⁵ Schubert, Ein musikalisches Portrait, Zürich 1952, S. 68.

präzis vorgegebene Abfolge des im Gottesdienst dargebotenen Messtextes angeordnet. Papst LEO XIII im „Dekret der Kongregation der Riten“, am 7. Juli 1894: Art. X.: „Jede Kirchenkomposition, in welcher Worte ausgelassen sind... ist verboten.“ und PIUS X. in „Motu proprio“ zur „Musica sacra“, am 22. November 1903: „Der liturgische Text soll immer so gesungen werden, wie er in den Gesangsbüchern vorkommt, ohne Änderung oder Versetzung der Worte...“¹⁶ Vorausgesetzt, muss man sagen, die „Gesangsbücher“ und kirchlichen Druckwerke sind fehlerfrei!

So wurden z.B. Gustav Mahler und Frank Martin Opfer fehlerhafter Textstellen. Mahler baute in den Schlusssatz seiner VIII. Symphonie ein „Veni Creator Spiritus“ ein. In dem ihm vorliegenden Text fehlten einige Zeilen. Durch Zufall entdeckte er noch vor Drucklegung des Werkes diesen Missstand. Frank Martin brauchte für sein „Marien-Triptychon“ den Text des „Stabat Mater“. Er nahm ein Messbuch zur Hand und musste erstaunt feststellen, dass nahezu die Hälfte des Textes fehlte.¹⁷

Also auch offizielle Fachliteratur ist gegen Druckfehler und Auslassungen nicht gefeit.

Shuberts Messen blieben im Autograph und im Druck zunächst unkorrigiert. In Süddeutschland wurden später revidierte Textfassungen der Schubert-Messen hergestellt. Es wäre nicht Österreich, hätte man von kirchlicher Seite nicht immer wieder ein Auge zugeedrückt und solche „unkorrekte“ Messen – seien sie nun von Schubert oder anderen, gern gespielten Komponisten – mit Sondergenehmigung des jeweils zuständigen Bischofs durchgelassen. Zur Mitte des 19. Jahrhunderts gab man sich sorgloser. Damals nahmen nicht nur Kunstkritiker an den Text-Unregelmäßigkeiten in lateinischen Messen (hier nun ausschließlich auf Schubert bezogen) keinen Anstoß, auch Kleriker und Kirchenvolk hielten unvollständige Gloria-Texte und noch viel auffälliger misshandelte Credos bestens aus.

Ich habe zu Anfang schon gesagt, dass in allen sechs Schubert-Messen im Credo das Bekenntnis zur allein selig machenden katholischen Kirche fehlt. Und ich wiederhole Reinhard von Hoorickxs Seufzer: „Ach, wären es nur diese (8) Worte allein!“

Es zeigt sich jedenfalls auch im *Credo*, dass Schubert im Laufe der Jahre den lateinischen Messtext immer sorgloser behandelt hat. Fehlt in seiner ersten Messe, der in F-Dur (D 105), im Glaubensbekenntnis nur die Passage „et in unam sanctam...“, so kommt in der G-Dur Messe (D 167) noch dazu, dass die beiden

¹⁶ Schubert-Kongreß 1978, Bericht, Graz 1978, S. 252.

¹⁷ Paul Badura-Skoda: Schuberts korrumpierte Meßtexte..., in: Das Orchester, Nr. 38, Wien 1990, S. 131.

Folgesätze durch eine seltsame Zusammenziehung jeden Sinn verloren haben: „Unum baptisma in remissionem peccatorum mortuorum!“ (Korrekt müsste es heißen: „Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum. Et expecto resurrectionem mortuorum.“)

In der B-Dur Messe (D 324) wird es noch ärger. Hier fehlt zusätzlich auch noch „consubstantialem Patri“. Und es wird in der Folge nicht besser. Ohne das „et in unam sanctam ...“ noch einmal anzuführen, sucht man in der C-Dur Messe (D 452) vergeblich die Formulierungen „genitum, non factum“, „ex Maria Virginae“ und eben „et expecto“.

Die beiden letzten Messen in As- und Es-Dur (D 678 und D 950) haben – vom „et in unam sanctam...“ abgesehen – weder „genitum, non factum“ noch „et expecto“ und auch nicht „ex Maria Virginae“¹⁸. Dass sogar die choralen Anfangsworte des Credo „Patrem Omnipotentem“ Schubert bei der Vertonung nicht abgingen, verblüfft wirklich. Und auch zeitgenössische Kritiker nahmen daran keinen Anstoß: So liest man von ungenannter Hand in der „Wr. Theaterzeitung“ vom 22. Oktober 1829, auf eine Aufführung der Es-Dur Messe in der Kirche „Zur Heiligen Dreifaltigkeit“ in der Alservorstadt bezogen: „Mit Recht muß man das ganze Werk wahrhaft großartig nennen, und die Verbreitung desselben jedem wahren Freunde echter erhebender Kirchenmusik... dringend ans Herz legen.“¹⁹

Bei der As-Dur Messe fand Schubert selbst es überflüssig, noch einen kontrollierenden Blick auf das Werk zu werfen, obgleich er damit Wichtiges vorhatte: „Ich habe noch die alte Idee, sie dem Kaiser oder der Kaiserinn²⁰ zu weihen, da ich sie für gelungen halte.“²¹

Hofkapellmeister Josef Eybler²² hat diese Widmung letzten Endes verhindert. Die Textunkorrektheiten sind als Grund sicher auszuschließen, hatte doch Eybler diesbezüglich vor der eigenen Türe genug zu kehren gehabt.

Wie sieht das *Sanctus* in den Schubert-Messen aus? Trotz des kurzen und an sich unkomplizierten Textes, stößt man auch hier auf „Freiheiten“ oder kritischer ausgedrückt „Unkorrektheiten“. Das fängt schon bei einem, anscheinend als Kompositionsaufgabe für den Unterricht bei Antonio Salieri geschriebenen, jedoch keiner Messe integrierten *Sanctus* (D 56) an. Ein dreistimmiger Canon. In der Passage „Hosanna in excelsis“ komponierte Schubert noch ein „Deo“²³

¹⁸ Das fehlende „ex Maria Virginae“ hat Schubert selbst bei der Überarbeitung der As-Dur-Messe, anfangs 1824, eingeschoben.

¹⁹ Nr. 127, S. 619f, in: O.B.: Sch, Vormärz, Wien 1978, S. 39.

²⁰ Kaiser Franz I. und Kaiserin Carolina.

²¹ Brief Schuberts an Spaun, 7.12.1822, in: O.E.D.: Sch, Dok, Kassel 1964, S. 173.

²² 1765-1856, seit 1824 Hofkapellmeister.

²³ Anklang an „Gloria in excelsis Deo“.

mit. Den Lehrer Saliere hat diese „Kleinigkeit“ jedenfalls nicht gestört. Musikwissenschaftler fanden den gleichen Fehler allerdings dann auch in den Messen in B, As und Es. In der B-Dur Messe (D 324) fehlt auch noch „Deus“ in der Phrase „Dominus (Deus) Sabaoth“. Vergessen?

Vielleicht ebenso wie die zweite „Agnus-Dei“-Wiederholung in der F-Dur Messe (D 105). Schubert setzte sofort mit dem „dona nobis pacem“ ein. Auf diesen Fehler allerdings machte ihn Bruder Ferdinand aufmerksam. Schubert fügte in die Sopranstimme daraufhin ein „miserere nobis“ ein.

Stellen sich Textabweichungen in den Messvertonungen Schuberts also als „Sorglosigkeit“, als gewollt persönliche Aussage und als „Flüchtigkeitsfehler“ dar?

Sorglosigkeit scheint damals – nicht nur nach Meinung Otto Bibas Gang und Gebe gewesen zu sein. Auch Justine Ward²⁴ verweist in ihrem Beitrag zum Schubert-Kongress 1978 auf ihr bekannte, eklatante Textveränderungen in Messen anderer Komponisten des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Z. B. statt „genitum, non factum“ – „factum, non genitum“.

Stets ausgelassene Textteile des Ordo missae sehen und interpretieren Musikwissenschaftler aber doch anders. So meint Josef Lechthaler 1939:

Es handelt sich hier nicht etwa nur um gelegentliches Versehen, sondern um regelmäßige, bedeutsame Eingriffe.. Zu größten Bedenken hat der Umstand Anlaß gegeben, daß in keiner Messe der Glaubenssatz „et in unam sanctam...“ vertont ist... Wenn die Auslassung mit Absicht erfolgte..., müßte man daraus wohl den Schluß ziehen, daß sich Schubert innerlich bereits von dem konfessionell-gebundenen Christentum gelöst habe.²⁵

Der Musikwissenschaftler Leopold Nowak nahm zu dieser Frage schon 1928 in einer eigenen Publikation Stellung. Er schreibt die konstante Auslassung im Credo dem „Geist der Aufklärung“ zu: „Vielleicht, dass Schubert seinen sich frei bewegenden Glauben, in die ihm eng dünkenden Fesseln einer *einzig* Kirche nicht spannen wollte und daher die Worte aus *seinem* Glaubensbekenntnis entfernte.“²⁶

Reinhard van Hoorickx subsumiert:

²⁴ The Gregorian Chant, in: Schubert-Kongreß 1978, Bericht, Graz 1978, S. 255.

²⁵ Die Kirchenmessen Kompositionen von Franz Schubert, in: Schöner Zukunft – Katholische Wochenschrift für Religion und Kultur, Wien 1939, S. 13.

²⁶ Franz Schuberts Kirchenmusik, Wien 1928, S. 187.

Obwohl nicht mit hundertprozentiger Sicherheit beweisbar, könnte Schubert „et in unam sanctam“ tatsächlich absichtlich ausgelassen, vielleicht auch zeitweilig Zweifel am „ex Maria Virginæ“ gehabt haben. Alles andere scheint „Sorglosigkeit“.²⁷

Dr. Josef Lechthaler dachte sich noch eine Erklärung aus:

Schubert benützte anscheinend ein von ihm selbst hergestelltes Formular des Messe Textes, dem wahrscheinlich die Sopranstimme irgendeiner Messe zugrunde lag. Nun ist leicht denkbar, daß die bei Schubert nicht vorhandenen Textstellen nicht in dieser Stimme lagen, sondern von einer anderen vorgetragen wurden.²⁸

Ähnlich argumentiert Paul Badura-Skoda: Schubert verfügte an sich über ein phänomenales Gedächtnis. Es ist anzunehmen, dass ihm der lateinische Messetext geläufig war. Sich auf diese Wissens Gewissheit verlassend, konzentrierte er sich ganz auf die Musik und bemerkte sich einschleichende und festsetzende Textunkorrektheiten während der Arbeit gar nicht mehr.²⁹

Kurt von Fischer geht da strenger ins Gericht. Wenn auch nicht ausdrücklich auf Messtexte bezogen, legt er die Verantwortlichkeit nicht nur für die Musik, sondern auch für das Wort dem Komponisten auf.

Die Wiederholungen von Worten, Versen und Strophen, aber auch das *Nichtanführen*... sind als Textinterpretation des Komponisten zu verstehen..., denn der Kompositionsvorgang umfaßt nicht nur Musikalisches, sondern auch den präexistenten Text.³⁰

Nun, das sind die Fragen und Quasi-Antworten, die sich aus den Vertonungen des *Gesamttextes* des Ordo missae ergeben. Schubert hat aber darüber hinaus noch 62 andere Werke geistlichen Inhalts geschrieben. Beginnen wir mit denen in lateinischer Sprache: fünf allein stehende Kyrie-Vertonungen³¹, drei Offertorien³², ein Graduale (D 184), dem Bruder Ferdinand im Entstehungsjahr 1815 gleich auch einen deutschen Text unterlegte, sechs Tantum ergo-Vertonungen³³, wobei zwei davon (D 461 und D 730) sich gut 100 Jahre später eine textliche „Umgestaltung“ zu deutschen, politisch-gefärbten Gesängen gefallen lassen

²⁷ Textänderungen in Schuberts Messen, in: Schubert-Kongreß 1978, Bericht, Graz 1978, S. 256.

²⁸ Die Kirchenmessen Kompositionen von Franz Schubert, in: *Schönere Zukunft*, Nr. 1/2, XV. Jg. Wien 1939, S. 13.

²⁹ Paul Badura-Skoda: Schuberts korrumpierte Meßtexte, in: *Das Orchester*, Nr. 38, Wien 1990, S. 133.

³⁰ Zur semantischen Bedeutung von Textinterpretationen, in: Schubert-Kongreß 1978, Bericht, Graz 1978, S. 341.

³¹ Vier davon (D 31, 45, 49, 66) 1812/13. Das Kyrie D 755 schrieb Schubert 1822 für eine Messe (a-moll) seines Bruders Ferdinand.

³² D 85 – 1813; D 136 und 181 – 1815.

³³ D 460 und 461 – 1816; D 730 – 1821; D 739 und 750 – 1822; D 962 – 1828.

mussten: „An das Vaterland“ und „Die deutsche Eiche“, beides 1924; ein Alleluja – als Übung für Maestro Salieri, und in der Rekordzeit von nur 30 Minuten (!) sechs Antiphone (D 696) für Bruder Ferdinand, das war 1820. Acht Jahre später, im Oktober 1828, als Franz schon bei Ferdinand wohnte – es sollte seine letzte Bleibe auf dieser Welt sein – schrieb er noch eine Arie für Tenor und Chor auf den lateinischen Text „Intende voci“ (D 963).

Für die rege Muttergottesverehrung in den Wiener Kirchen legen Schuberts zahlreiche Vertonungen marianischer Texte in lateinischer Sprache Zeugnis ab: ein Magnificat (D 486) und ein Stabat mater (D 175) – beide aus dem Jahr 1815. Sechsmal hat er das Salve Regina komponiert. Zweimal (D 27, 1812 und D 106, 1814) wahrscheinlich für die ihm persönlich nahe stehende Sopranistin der Lichtentaler Kirche, Therese Grob, zweimal (D 223, 1825 und D 386, 1816) in enger Verbindung und als „Einspringer“ für Ferdinand und zweimal (D 676, 1819 und D 811, 1824) ohne nachweisbaren Anlass.

Mit dem Salve Regina in F-Dur aus dem Jahr 1816 (D 379) sind wir bei Schuberts geistlicher Musik in deutscher Sprache. Auch da sind Marientexte gut vertreten.

Auf einen Text von Friedrich Gottlieb Klopstock begann Schubert 1816 ein Stabat Mater (D 383) zu schreiben. Von der Wiener Erstaufführung 1833 liegt mir keine Kritik vor. 1841 brachte Bruder Ferdinand das Werk in einem seiner Musikvereinskonzerte wieder zu Gehör. Mit großem Erfolg, wie die Besprechungen beweisen. So schrieb Heinrich Adami darüber in der „Wr. Theaterzeitung“: „Dieses Oratorium war wol die bedeutendste und interessanteste Nummer des Concerts.“³⁴

Im „Wanderer“ war ein anonymer Rezensent der Meinung: „...die Wirkung, die schon im Saale ergreifend war, dürfte in einem passenden Locale für Kirchenmusik auch strengste Anforderungen befriedigen!“³⁵

Die Zeit ist zu knapp, um auf alle von Schubert vertonten deutschen Texte der Marienverehrung einzugehen. Einen aber darf ich nicht vernachlässigen, ist er doch zu einem der populärsten Lieder des Komponisten geworden: Ellen's Gesang III aus Walter Scotts Versdichtung „The Lady of the Lake“: „Hymne an die Jungfrau“, op. 52 Nr. 6, besser bekannt als „Ave Maria“³⁶.

Dazu gibt es eine persönliche Stellungnahme von Franz Schubert, der allein Verbindlichkeit in den Debatten der Nachwelt zukommen sollte. In dem Brief vom 25. (oder 28.) Juli 1825 aus Steyr an Vater und Stiefmutter in Wien, schreibt er:

³⁴ 23.3.1841, Nr. 70, S. 306, in: O.B.: Sch. Vormärz, Wien 1978, S. 127.

³⁵ 25.3.1841, Nr. 72, S. 288, in: ebd., S. 129.

³⁶ Komponiert im April 1825. Schubert lag die deutsche Übersetzung von D. Adam Storck vor. UA: 31.1.1828, Musikverein Wien, wahrscheinlich durch die Sängerin Theresia Josephi.

Besonders machten meine neuen Lieder, aus Walter Scott's „Fraulein vom See“, sehr viel Glück. Auch wunderte man sich sehr über meine Frömmigkeit, die ich in einer Hymne an die heilige Jungfrau ausgedrückt habe, und, wie es scheint, alle Gemüther ergreift und zur Andacht stimmt. Ich glaube, das kommt daher, weil ich mich zur Andacht nie forcire, und, außer wenn ich von ihr unwillkürlich übermannt werde, nie dergleichen Hymnen oder Gebete componire, dann aber ist es auch gewöhnlich die rechte und wahre Andacht.³⁷

Die Texte, die Schubert von Johann Philipp Neumann³⁸ 1827 zugeschickt bekam, dürften ihn in diese „rechte und wahre Andacht“ versetzt haben. In kurzer Zeit hatte er die „Gesänge zur Feier des heiligen Opfers der Messe“ (D 872) fertig. Als „Deutsche Messe“ wurde es europaweit das meist gesungene kirchenmusikalische Werk des Meisters. Zu seinen Lebzeiten allerdings war es beim Gottesdienst nicht verwendbar.

Am „Censurprotokoll des erzbischöflichen Konsistoriums“ in Wien liest man unter dem Datum vom 24. Oktober 1827: „Admittuntur jedoch nicht zum öffentlichen Kirchengebrauche“.³⁹ Da also waren einmal die Zeitgenossen „übergenau“. Erst Ende des 19. Jahrhunderts wurde das Werk freigegeben; sein Siegeszeug war nicht mehr aufzuhalten – bis zum II. Vaticanum. Das hat die deutsche Schubert-Messe auf einen Platz unter „ferner liefern“ versetzt.

Shuberts geistliche Musik hat durch keine selbst verschuldete textliche Unkorrektheit auch nur den allergeringsten Schaden erlitten. Wohl war es zur wissenschaftlichen Aufarbeitung der Werke wichtig, vor allem die Manki der lateinischen Messen aufgezeigt zu haben; die daraus gefolgerten Hinterfragungen jedoch, verließen allesamt wissenschaftlichen Boden und wurden zu Mutmaßungen. Die Beanstandung textlicher Unkorrektheiten lag initiativ in musikwissenschaftlichen Kreisen der Nachwelt, nicht in den fachlichen Besprechungen zeitgenössischer Kritik. Zwei Bahnen, die einander nur scheinbar berührten. Vielleicht sind Schuberts eigene Worte eine schwungvolle Klammer, diese zwei Bahnen – wenn auch nur für diesen ganz konkreten Fall – zu verbinden:

Mit dem Glauben tritt der Mensch in die Welt; er kommt vor Verstand und Kenntnissen weit voraus; denn um etwas zu verstehen, muß ich vorher etwas glauben, es ist die höhere Basis, auf welche der schwache Verstand seinen ersten Beweisfeiler aufpflanzt.⁴⁰

³⁷ O.E.D.: Sch,Dok, Kassel 1964, S. 299.

³⁸ Prof. am Polytechnischen Institut Wien; Librettist von Schuberts unvollendeter Oper „Sakuntala“.

³⁹ O.E.D.: Sch,Dok, Kassel 1964, S. 460.

⁴⁰ Tagebuch 28.3.1824, zit. v. Ed. von Bauernfeld, in: Wiener Zeitschrift für Kultur..., 11.6.1829.

„PER ASPERA AD ASTRA“
EIN PHILOSOPHISCH-LITERARISCHES DENKMODELL
UND SEINE KOMPOSITORISCHE AUSPRÄGUNG
IM GEISTLICHEN SCHAFFEN VON JOHANNES BRAHMS

Hermann Jung (Mannheim)

I.

Grenzüberschreitungen gehören zum Wesen von Kunst und Kunstanschauung. Sprache und Dichtung, Malerei und Musik berühren und durchdringen sich auf Grund von Denkmodellen aus Philosophie und Theologie. Mythische oder archetypische Themen, Sujets und Topoi formen sich zu von Kontinuität und Wandel bestimmten künstlerischen Prägungen mit dem gemeinsamen Ziel, Erscheinungen des menschlichen Daseins, seinen Bezug zum Transzendenten zu klären und zu deuten, aber auch Hilfen oder Visionen für das Unerklärbare, rational nicht Fassbare, in Worten nicht Sagbare anzubieten. Dazu zählen vom Beginn der Menschheitsgeschichte an die Frage nach dem Göttlichen und seiner Wirkweise auf Natur und Mensch, das ewige Rätsel von der Sterblichkeit des Menschengeschlechts und eines wie auch immer gearteten Weiterlebens oder Neubeginns in anderen Welten. Gerade der Musik in Verbindung mit der Sprache oder als Sprache sui generis kommt dabei die besondere Aufgabe zu, zwischen dem Religiösen, dem Transzendenten und Metaphysischen zu vermitteln.

„Die Verdrängung des Religiösen, die die rationale Durchdringung der Realität im Abendland bewirkte, ist wahrscheinlich im christlichen Denken selbst angelegt“, so postuliert Helga de la Motte-Haber in ihrem 1995 erschienenen Band *Musik und Religion* und fährt fort:

Es fixierte die Offenbarung auf eine Zeit, an einen Ort und an eine Person. Sie ist nur in einem heiligen Buch nachlesbar, jedoch nicht mehr unmittelbar erlebbar. Das Numinose hat damit keinen Platz mehr in der Welt; deren Durchforschung und rationale Erklärung bestätigte diese Ausgrenzung des Heilsgeschehens. Die religiösen Bedürfnisse wurden mit zunehmender Entzauberung der Welt jedoch nicht geringer.¹

Ein entscheidender Wendepunkt in den langen historischen Beziehungen zwischen Musik und Religion, zwischen Kirchenmusik und christlichem Kultus vollzieht sich etwa ab der Mitte des 18. Jahrhunderts und findet in den parallel verlaufenden Prozessen der Säkularisierung der Welt und der Sakralisierung der Kunst im 19. Jahrhundert im oft missdeuteten Begriff der Kunstreligion eine

¹ Helga de la Motte-Haber (Hrsg.), *Musik und Religion*. Laaber 1995, Vorwort, S. 9.

neue Basis. E.T.A. Hoffmann gibt dieser Wende in seinem berühmt gewordenen Aufsatz *Alte und neue Kirchenmusik* von 1814 eine philosophisch-ästhetische Begründung und prophetisch anmutende Deutung. Zugleich zeigt sich seit der ausgehenden Klassik ein Kompositionsmodell, das auf antike und biblische Impulse zurückgeht. Es prägt als Devise „per aspera ad astra“ oder „durch die Nacht zum Licht“ das symphonische Schaffen Beethovens und nimmt von dort entscheidenden Einfluss auf die Chorwerke von Johannes Brahms. Diese musikalische Entwicklung und ihre Verknüpfung mit religiösen Phänomenen nachzuzeichnen, soll Aufgabe der folgenden Untersuchung sein.

II.

Keine Kunst geht so rein aus der innern Vergeistigung des Menschen hervor, keine Kunst bedarf so nur einzig reingeistiger, ätherischer Mittel als die Musik. Die Ahnung des Höchsten und Heiligsten, der geistigen Macht, die den Lebensfunken in der ganzen Natur entzündet, spricht sich hörbar aus im Ton, und so wird Musik, Gesang der Ausdruck der höchsten Fülle des Daseins – Schöpferlob! Ihrem innern, eigentümlichen Wesen nach ist daher die Musik, wie eben erst gesagt wurde, religiöser Kultus und ihr Ursprung einzig und allein in der Religion, in der Kirche zu suchen und zu finden. Immer reicher und mächtiger ins Leben tretend, schüttete sie ihre unerschöpflichen Schätze aus über die Menschen, und auch das Profane durfte sich dann, wie mit kindischer Lust, in den Glanz putzen, mit dem sie nun das Leben selbst in all seinen kleinen und kleintlichen irdischen Beziehungen durchstrahlte; aber selbst dieses Profane erschien in dem Schmuck wie sich sehnd nach dem höheren, göttlichen Reich und strebend, einzutreten in seine Erscheinungen.²

Zweierlei scheint an diesem Ausschnitt aus Hoffmanns bereits erwähnter Schrift *Alte und neue Kirchenmusik* beachtenswert. Die sprachliche Metaphorik einerseits, mit der die lichthelle Strahlkraft der Musik in dunkler Umgebung beschrieben wird, und die „Ahnung des Höchsten und Heiligsten“ mittels Musik. Die Affinität zum Religiösen, mehr noch die Gleichsetzung von Kunst und Religion, wie sie Ludwig Tieck vertrat, geht über ein Säkularisierungsphänomen der Zeit hinaus. Sie ist vielmehr „eine Form der Religion, die sich weniger an das ‚Wort‘ klammert, als dass sie das ‚Unaussprechliche‘ fühlend umkreist.“³

² E.T.A. Hoffmann, *Alte und neue Kirchenmusik*, in: E.T.A. Hoffmann, *Musikalische Novellen und Aufsätze*. Vollständige Gesamtausgabe, hrsg. von Dr. Edgar Istel, Bd. II. Regensburg [o.J.], S. 111.

³ Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 6). Wiesbaden 1980, S. 78.

Bei Hoffmann steht Palestrinas „heilige Tonkunst“ für das unwiederbringlich Vergangene, eine Musik, die im Gegensatz zum Verhältnis von alter und neuerer Malerei eine andere, eine positive Entwicklung aufwies.

Der Leichtsinn der Menschen konnte den waltenden Geist nicht aufhalten, der im Dunkeln fortschritt, und nur der tiefer Eindringende, der seinen Blick abwandte von dem sinnverwirrenden Bilde, in dem die von allen Heiligen und Wahrhaftigen losgerissenen Menschen sich bewegten, wurde der Strahlen gewahr, die, des Geistes Dasein verkündend, durch das Dunkel brachen, und glaubte an ihn. [...] Es ist nämlich wohl gewiß, daß die Instrumentalmusik sich in neuerer Zeit zu einer Höhe erhoben hat, die die alten Meister nicht ahneten, sowie an technischer Fertigkeit die neuern Musiker die alten offenbar weit übertreffen.⁴

Der Vokalpolyphonie Palestrinas stellt Hoffmann die Instrumentalmusik, und das heißt für ihn, die Symphonien Ludwig van Beethovens an die Seite, denen eine „metaphysische, religiöse Substanz“ innewohnt. Die fest umrissene Christlichkeit wird in Ahnungen von den Wundern „eines fernen Reiches“ umgewandelt. Für Tieck ist die Symphonie gar das „letzte Geheimnis des Glaubens“.⁵

Der Säkularisierung der Kunst bei den romantischen Dichtern entspricht eine ebensolche Säkularisierung der kirchlich gebundenen und orientierten Musik im Verlauf des 19. Jahrhunderts. Insbesondere im Protestantismus verlagert sich die Musik vom Hauptgottesdienst hin zu sogenannten liturgischen Andachten und zu nicht-liturgischen Kirchenkonzerten. Die Ästhetik des Religiösen, deren zentraler Begriff die Erbaulichkeit wird und die auf klassizistische „edle Einfalt“ und „stille Größe“ setzt, drängt die liturgische Inanspruchnahme der Musik zurück. Nicht so sehr das Gotteslob, als vielmehr der Zuspruch an die Gemeinde, die durch Musik zum Innehalten und zur Andacht geführt werden soll, steht im Vordergrund.⁶

Die Kompositionen, die modellhaft einen teils hymnisch erhabenen, dann wieder mehr sentimental rührenden Stil vorstellen, richten sich nach dem recht geringen musikalischen Verständnis der Gemeinde sowie nach den allgemeinen Vorstellungen der sie tragenden Schicht des gebildeten Bürgertums, dass die Substanz der Religion in der Kunst aufgehoben sei. So kann sich eine nicht-liturgische, auch außerkirchlich-religiöse Musik Bahn brechen. Die Kirche wird zum Konzertsaal, das Publikum im Konzert zur andächtig lauschenden Gemeinde. Damit gewinnt auch Franz Liszts Diktum an Relevanz, Musik vereinige „in

⁴ Hoffmann, *Alte und neue Kirchenmusik*, S. 135.

⁵ Vgl. Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, S. 151.

⁶ Vgl. hierzu Christiane Bernsdorff-Engelbrecht, *Geschichte der Evangelischen Kirchenmusik. Einführung*, Bd. I. Wilhelmshaven 1980, S. 209-210; Friedrich Blume, *Geschichte der Evangelischen Kirchenmusik*. Zweite, neubearbeitete Auflage. Kassel und Basel 1965, S. 259.

kolossalen Verhältnissen Theater und Kirche“. In der Lübecker Marienkirche wurde, um nur ein Beispiel zu nennen, im Jahre 1839 Händels Oratorium *Samson*, die V. Symphonie von Beethoven und eine Szene aus Glucks *Orpheus und Eurydike* in einem Konzert aufgeführt.⁷

In diese Polarisierungen zwischen klassizistischer Ästhetik, Restaurationsbestrebungen für eine „wahre“ Kirchenmusik im Sinne Anton Friedrich Justus Thibauts und zeitgenössischen eigenschöpferischen Impulsen wurde Johannes Brahms hineingeboren. Seine geistlichen Werke weisen zwar nicht den Stellenwert von Symphonie, Liedschaffen oder Kammermusik auf, bilden freilich einen wesentlichen, von der Forschung noch nicht genügend gewürdigten Beitrag zur Geschichte der Kirchenmusik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

III.

Brahms verschloss sich dem Komponieren liturgisch-kirchlicher Musik. Ihm fehlte eine engere, positive Beziehung zur Institution Kirche und zu den in ihr gepflegten liturgisch-konfessionellen Formen. Seine Religiosität und Glaubensgewissheit bezog er aus der Bibel, auch aus ihm besonders ansprechenden poetischen Texten. Als großes Vorbild galt ihm Ludwig van Beethoven, dessen symphonische Techniken er sich anzueignen suchte und sie nicht nur im eigenen symphonischen Schaffen, sondern vorzüglich auch in den Chorkantaten einsetzte. Die Sinnhaftigkeit Beethovenscher Symphonik, einmal als immanente musikalische Logik und Struktur, zum anderen als Beredsamkeit und latente Programmatik hat Brahms zeitlebens fasziniert, sie wird von ihm früh aufgenommen und weiterverfolgt.

Ein Schlüsselwerk in diesem Zusammenhang ist Beethovens V. Symphonie c-Moll op. 67, die bald nach ihrer Uraufführung im Dezember 1808 in Wien mit der Bezeichnung „Schicksalssymphonie“ versehen und auf Grund ihres strukturellen Verlaufs mit der aus vielerlei Quellen gespeisten poetischen Idee des „per aspera ad astra“ versehen wurde. Die zentrale Stelle für diese Deutung ist der Übergang vom dritten zum vierten Satz, vom offenen Ende des c-Moll-Scherzos zur triumphierenden Dreiklangsthematik des Schluss-Satzes in C-Dur.

Nach einer 1859 von Alexander Ulybischeff berichteten Anekdote, die später weite Verbreitung fand, soll ein alter, Napoleon ergebener Soldat zur Zeit der Restauration bei einer öffentlichen Aufführung an dieser Stelle begeistert ausgerufen haben: „C'est l' Empereur! Vive l'Empereur!“. Die Musikforschung fand zudem heraus, dass der Beginn der V. Symphonie der *Hymne du Pantheon* von

⁷ Vgl. Dahlhaus, Die Musik des 19. Jahrhunderts, S. 149-150.

Luigi Cherubini und der Schluss-Satz einem Freiheitschor von Francois Joseph Gossec nachgebildet ist, zwei Werke, die Beethoven in Wien durchaus kennen gelernt haben könnte.⁸

Dieses Kompositionsmodell Beethovens übernimmt Brahms 1876 in seiner I. Symphonie c-Moll op.68. Der vierte Satz beginnt mit einem Adagio, das sich über eine Reihe von harmonisch und melodisch spannungsreichen Takten im tonartlichen Umfeld von c-Moll schließlich in die sonore Hornpassage nach C-Dur auflöst, eine Wiederaufnahme und zugleich neuartige symphonische Inszenierung der Idee des „per aspera ad astra“. Zehn Jahr zuvor hatte Brahms dieses poetisch-musikalische Modell bereits in einigen seiner Chorkantaten und im *Deutschen Requiem* eingesetzt. Bevor darauf näher eingegangen wird, sei ein kleiner Exkurs zu Herkunft und Deutung von „per aspera ad astra“ eingeschoben.

Die lateinische Wortspiel-Devise⁹, die im Deutschen mit „Durchs Steinige zu den Sternen“ nachzubilden wäre, hat vermutlich einen doppelten Ursprung. Die antike Literatur formulierte diesen Gedanken häufiger, so Hesiod in *Werke und Tage* (V. 289): „Tugend kennt erst den Schweiß, so wollen's die unsterblichen Götter, / Lang ist und steil der Weg hinan bis zum Gipfel“. In Senecas Tragödie *Hercules furens / Der rasende Herkules* (437) heißt es. „Es ist kein bequemer Weg, der von der Erde zu den Sternen führt.“

Eine biblische Quelle könnte das alttestamentliche Buch Jesus Sirach sein. Im vierten Buch wird von der Erziehung der Weisheit gesprochen:

Die Weisheit erzieht ihre Söhne / und nimmt auf, die sie suchen. Denn zuerst führt sie ihn auf gewundenem Pfade, / lässt Furcht und Zittern über ihn kommen. Und setzt ihm zu mit ihrer Zucht, bis sie ihm vertrauen kann, / und prüft ihn durch ihre Satzungen. Dann aber führt sie ihn wieder auf geradem Weg / und enthüllt ihm ihre Geheimnisse.

Die Metaphorik des Weges bzw. der beiden Wege ist im Alten wie im Neuen Testament verbreitet, so im Ps 1,6 oder bei Mt 7,13f: „Eng ist das Tor und schmal der Weg, der zum Leben führt, und wenige sind es, die ihn finden.“

Prudentius, ein Dichter des frühen Christentums, nimmt möglicherweise einen Vers Vergils aus der *Aeneis* (IX, 641), „Sic itur ad astra“, wieder auf, wenn er formuliert: „et ad astra doloribus itur“ / „und durch Schmerzen geht's zu den Sternen“. Auch die Regel des HI. Benedikt könnte davon beeinflusst sein: „dura

⁸ Karl Heinrich Wörner, *Das Zeitalter der thematischen Prozesse in der Geschichte der Musik* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 18). Regensburg 1969, S. 18-19.

⁹ Vgl. dazu auch Georg Büchmann, *Geflügelte Worte. Der Zitatenschatz des deutschen Volkes*. 31. Auflage. Berlin 1964, S. 461, S. 519, S. 548-549; Lutz Röhrich, *Das große Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten*, Bd. 3. Freiburg-Basel-Wien 1992, S. 1703-1705; Karl Bayer, *Nota bene! Das lateinische Zitatlexikon*. Zürich 1993, S. 347.

et aspera, per quae itur ad Deum“ / „die Härten und Mühseligkeiten, durch die hindurch es zu Gott geht“.

Wer nun in den weiteren Jahrhunderten die Sentenz „per aspera ad astra“ geprägt und welche historisch verschlungene Wege sie auch als grundlegende Lebensweisheit genommen hat, ist unbekannt und meines Wissens auch noch nicht untersucht worden. Jedenfalls taucht sie im 18. Jahrhundert im Umkreis der Aufklärung, der Französischen Revolution und der literarischen Weimarer Klassik wieder auf, jetzt freilich in der gewandelten Metaphorik „durch die Nacht zum Licht“ oder „durch Kampf zum Sieg“. Die Befreiung des Menschen von Leid und Trostlosigkeit, ja die Überwindung des Todes ist damit ebenso artikuliert wie die Überzeugung, dass erhabene politische oder künstlerische Konzeptionen auch nach dem Tode ihrer Urheber noch wirksam bleiben.¹⁰ In die lange Reihe der symphonischen Kompositionen, die im 19. Jahrhundert ein solches Denkmodell in Musik umsetzen, wäre vorrangig auch Beethovens V. Symphonie einzufügen.

IV.

An drei Beispielen aus den Chorkantaten von Brahms lässt sich die im symphonischen Bereich erprobte poetische Idee nachweisen. Alle drei Werke entstanden vor seiner bereits angesprochenen I. Symphonie. Sie sind zugleich Belege für die Profanierung des Sakralen in der Musik, dem Aufgehobensein des Religiösen in der Kunst.

In der 1869 entstandenen *Rhapsodie* für Alt, Männerchor und Orchester zieht Brahms drei Strophen aus Goethes *Harzreise im Winter* zu einem musikalisch strukturierten Beziehungsgefüge zusammen. „Aber abseits wer ist's? / Im Gebüsch verliert sich der Pfad, / Hinter ihm schlagen die Sträucher zusammen, / Das Gras steht wieder auf, / Die Öde verschlingt ihn.“, lauten die ersten Verse. Dem enttäuschten, verbitterten Menschen, dem Einsamen, der das Leben verneint, wird Erquickung und Trost durch den „Vater der Liebe“: „Ist auf deinem Psalter, / Vater der Liebe, ein Ton / Seinem Ohre vernehmlich, / So erquicke sein Herz!“

Der lyrischen Antithese bei Goethe entspricht die kompositorische Gestaltung bei Brahms. Die als dramatische Szene angelegte Altpartie führt von einer zerfaserten, fast bruchstückhaften Diktion über eine zunehmende Gebundenheit des Gesangs zur hymnisch-choralartigen Intonation in Gebetsform zusammen mit

¹⁰ Constantin Floros, Gustav Mahler II: Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts in neuer Deutung. Wiesbaden 1977, S. 248.

dem Männerchor. Auch im Wandel des düsteren c-Moll zum mild strahlenden C-Dur bringt Brahms die göttlichen Tröstungen für den Einsamen nach langem Leiden kompositorisch zum Ausdruck.

Friedrich Hölderlins *Schicksalslied*, von Brahms 1871 für Chor und Orchester gesetzt, stellt die ewige, lichte Heiterkeit der antiken Götter und das Leid des Menschengeschlechts als schroffen, nicht ausgleichbaren Gegensatz nebeneinander. „Ihr wandelt droben im Licht / Auf weichem Boden, selige Genien! [...] Doch uns ist gegeben, / Auf keiner Stätte zu ruhen.“ Himmlische Ruhe und irdische Rastlosigkeit, zeitentrücktes Götterparadies und Jammertal der Vergänglichkeit fasst auch Brahms in einen kompositorischen Dualismus, freilich mit einer entscheidenden Änderung. Er kehrt am Schluss der Textvertonung, die in c-Moll abschließt, noch einmal zum einleitenden Orchestervorspiel zurück, dort in Es-Dur, jetzt in C-Dur. Diesen gänzlich ungewöhnlichen kompositorischen Eingriff in die Grundaussage Hölderlins, die dessen dichterische Intention auf den Kopf stellt, rechtfertigte Brahms in einem Brief an den Dirigenten Karl Reinthaler von Oktober 1871:

Wie wir genug besprochen: ich sage ja eben etwas, was der Dichter nicht sagt, und freilich wäre es besser, wenn ihm das Fehlende die Hauptsache gewesen wäre –, [...] und wenn man auch vielleicht auseinandersetzen kann, dass der Dichter die Hauptsache nicht sagt, so weiß ich doch nicht, ob sie denn jetzt zu verstehen.¹¹

Offensichtlich fehlte Brahms ein Drittes, ein Fazit und für ihn die „Hauptsache“ in Hölderlins *Schicksalslied*: die Auflösung des dichterischen Fatalismus in einen versöhnlichen Abschluss, in die Teilhabe der Menschen am göttlichen Frieden. Brahms stellt diese Wendung in Opposition zum Dichter allein durch die begriffslose Sprachfähigkeit der Musik her.

Ein Deutsches Requiem, in der uns heute überlieferten Form 1868 im Dom zu Bremen uraufgeführt und wohl das populärste Werk von Brahms, gehört der Gattung nach ebenfalls zu den Chorkantaten. Der Titel signalisiert ein liturgisch gebundenes Opus, was es weder von der Intention noch vom Text noch von der künstlerischen Aussage her ist. Der Komponist meidet eher den christlichen Charakter, als dass er ihn sucht. Er schreibt vielmehr eine subjektive „Bekenntnismusik“ in seiner Auseinandersetzung mit dem Tod. Er kombiniert selbst Textstellen aus dem Alten und Neuen Testament und schmilzt sie zu einer auf dem Fundament des biblischen Wortes stehenden christlichen Grundaussage zusammen: Vergänglichkeit, Trauer und Leid, selbst die Macht des Todes sind –

¹¹ Brahms an Karl Reinthaler [Wien, c. 24.] Okt. 71, und [Wien] d. 25. Dez. 71. In: Johannes Brahms, Briefwechsel III: Johannes Brahms im Briefwechsel mit Karl Reinthaler, Max Bruch, Hermann Deiters [usw.], hrsg. von Wilhelm Altmann. Zweite, durchgesehene und vermehrte Auflage. Berlin 1912. Nachdruck Tutzing 1974.

im doppelten Wortsinn – aufgehoben in der Ewigkeitshoffnung, in der Zusage auf Erlösung und auf eine neue Existenz. Leid und Tod bilden dabei notwendige Wegmarkierungen im Heilsplan Gottes – eine weitere Variante des „per aspera ad astra“.

Brahms versteht alle sieben Teile seines *Requiem*s von der Textwahl wie von der kompositorischen Bewältigung her mit dieser tröstlichen Verheißung. Die *explicatio textus* durch die Musik entspricht ganz der barocken Vorstellung einer musikalischen Predigt, wie wir sie etwa aus Heinrich Schützens *Musicalischen Exequien* oder von Johann Sebastian Bachs Kantate Nr. 106 *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit*, auch als *actus tragicus* bezeichnet, her kennen.

Das von Beethoven ausgehende kompositorische Modell findet hier, chronologisch gesehen, erstmals seine vielfältigen Ausprägungen, besonders eindrucksvoll im Teil VI. Dem Hebräer-Vers 13,14 „Denn wir haben hier keine bleibende Statt, sondern die zukünftige suchen wir“ folgt die zeichenhafte Musik findet in der stetig fortschreitenden Viertelbewegung des Instrumentalbasses. Die Baritonstimme als imaginiertes Prediger in der Gestalt des Paulus verkündigt das Geheimnis der Verwandlung am Tag des Jüngsten Gerichts und die Erfüllung des Wortes „Der Tod ist verschlungen in den Sieg. / Tod, wo ist dein Stachel? Hölle, wo ist dein Sieg?“ (1. Kor 15,85) Die „Zeit der letzten Posaune“ mit einem raschen *Vivace*-Teil in c-Moll lässt das „Dies irae“ der römischen Totenmesse anklingen. Der entscheidende Wandel in der kämpferischen Auseinandersetzung mit der „Finsternis“ vollzieht sich in der Durterz des Chores beim erstmaligen Erscheinen des Wortes „Sieg“. In machtvoller, von musikalischer Dynamik unterstützter Steigerung bricht schließlich das „Licht“ in Gestalt des alle Stimmen erfassenden C-Dur gleichsam als Symbol einer neuen Schöpfung hervor und mündet in eine hymnische, Gottes Lob verkündigende Schlussfuge „Herr, Du bist würdig, zu nehmen Preis und Ehre und Kraft.“ (Offb 4,11)

V.

Wer die Biographie und die Lebenseinstellung von Johannes Brahms genauer kennt, weiß, dass er ein Mann des Ausgleichs, ein Mensch mit ausgeprägtem Harmoniebedürfnis gewesen ist. Er löste Konflikte mit Institutionen und Schwierigkeiten in der zwischenmenschlichen Kommunikation nie in der direkten Auseinandersetzung, sondern suchte häufig die Lösung in einer Komposition. Vor diesem Hintergrund wird seine Übernahme des Kompositionsmodells „per aspera ad astra“ / „durch die Nacht zum Licht“ aus der Wiener Klassik in symphonischen und geistlichen Werken erst richtig verständlich, und zwar in einer religiösen und einer musikgeschichtlichen Dimension.

Die Einsicht in die Polarität von Finsternis und Licht, in den beschwerlichen Weg zum menschlichen Glück und zum göttlichen Heil bezieht Brahms aus dem christlichen Glauben, aus einer Religiosität in seiner Zeit, die sich dem kirchlichen Dogmatismus, liturgischen und konfessionellen Bindungen entwachsen zu sein vorgibt. Die Sakralisierung der Kunst bietet einerseits die Möglichkeit, sich dem Transzendenten und dem Metaphysischen zu nähern, sich andererseits auch ihrer rationalen Elemente zu versichern. Brahms positive Beziehung zum Christentum in Auswahl und Kombinatorik poetischer und biblischer Texte sowie in seinen musikalisch-kompositorischen Umsetzungen verbirgt sich mehr zwischen den Zeilen und hinter den Notenköpfen, als dass sie ein offenes Bekenntnis wäre.

Der musikhistorische Aspekt des „per aspera ad astra“ wird in der die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts beherrschenden Auseinandersetzung zwischen absolutem und programmatischem Komponieren evident. Die sogenannten Neudeutschen sahen sich als „Vollstrecker einer geschichtlichen Aufgabe“:¹² Für Wagner war die Symphonie im Musikdrama aufgegangen und damit als Gattung bedeutungslos geworden. Liszt glaubte den Widerstreit zwischen Beredsamkeit und nicht konkret fassbarem Sinn bei Beethoven durch die programmorientierte Symphonische Dichtung gelöst zu haben.

Brahms, der sich mit dem Wiener Kritiker Eduard Hanslick in die Rolle der Gegenposition zu den Neudeutschen als absoluter, d. h. programmunabhängiger Komponist gedrängt sah, löste diesen Zwiespalt auf eine ihm eigene Weise. In der Übernahme des Beethovenschen Kompositionsmodells wurde er zwar dem negativ verstandenen Ruf als Konservativer und als musikalischer Traditionalist gerecht. In der Ausweitung des „per aspera ad astra“ auf die Chorkantaten und das *Deutsche Requiem* folgte er kompositorisch der auch von Liszt in vielen seiner Symphonischen Dichtungen eingesetzten poetischen Idee des „durch die Nacht zum Licht“ oder „durch Kampf zum Sieg“. Er verhalf freilich zugleich auch der geistlichen Musik des 19. Jahrhunderts zu einer neuen, zeitorientierten musikästhetischen wie kompositorischen Basis. Brahms, so hat es den Anschein, wird so zum Mittler und Schlichter zwischen zwei Lagern allein durch sein Werk.

¹² Christian Martin Schmidt, *Johannes Brahms und seine Zeit*. Laaber 1983, S. 73.

**DER WELT ABHANDEN GEKOMMEN?
BEMERKUNGEN ZU WELT – TRANSZENDENZ – RELIGION
IM SYMPHONISCHEN WERK GUSTAV MAHLERS**

Christoph Khittl (Heidelberg)

I.

Dass die Musik Gustav Mahlers besonders exponiert an einer Schnittfläche zwischen Künsten und Religionen zu lokalisieren ist, mag als Behauptung in gewisser Hinsicht überraschen: Denn abgesehen von einigen offensichtlichen Zusammenhängen, wie etwa der II. Symphonie als „Auferstehungssymphonie“, der VIII. Symphonie, oder abgesehen von Textvertonungen wie dem „Himmlichen Leben“ im Finale der IV. Symphonie, einer – so Th. W. Adorno – „aberwitzigen Christologie“ (Adorno, S. 82), in der parodistische wie sarkastische Elemente vordergründig dominieren, erscheint es zunächst nicht nahe liegend und schon gar nicht zwingend, die Musik Gustav Mahlers auf ihren Dialogcharakter zwischen Religionen und Künsten zu untersuchen. Denn Gustav Mahler hat weder sakrale, religiöse noch liturgische Musik komponiert und hatte, soweit sich das aus biographischen Quellen überhaupt erschließen lässt, ein ebenso zwiespältiges wie pragmatisches Verhältnis zur Religion. Das Elternhaus Gustav Mahlers war geprägt vom Assimilationsgedanken sowie vom Streben nach wirtschaftlichem und gesellschaftlichem Aufstieg. Dabei spielte Religion keine wesentliche Rolle, nur insofern, als das Judentum, wie überhaupt alles Jüdische, dem Aufstiegsgedanken in gewisser Weise entgegen stand. Gustav Mahlers in Hamburg erfolgter Übertritt zur katholischen Kirche im Jahr 1897 darf auch als taktischer und letztlich erfolgreicher Zug interpretiert werden, um seine Berufung an die Wiener Hofoper nicht zu gefährden.

Was die Musik Gustav Mahlers und ihre religiöse Dimension anbelangt, so könnten Titel wie „Auferstehungssymphonie“ ebenso wie programmatische Hinweise wie etwa das „Dall Inferno al Paradiso“ für das Finale der I. Symphonie, ebenso wie die Auswahl der vertonten und bearbeiteten Texte, etwa das „Veni, creator spiritus“ der VIII. Symphonie aus musikhistorischer Perspektive nüchtern und relativierend wie folgt interpretiert und gedeutet werden: Gustav Mahler reagiere damit auf die Tendenzen des 19. Jahrhunderts, etwa auf die Idee der Programm-Musik ebenso wie auf die Entwicklung der Symphonie seit Ludwig van Beethoven: Spätestens seit Beethovens V. Symphonie erweise sich nämlich die Gattung Symphonie zutiefst auch als weltanschaulich geprägt, die „per aspera ad astra“-Thematik der V. Symphonie ebenso wie die formale, inhaltliche und materiale Ausweitung der Mittel und Dimensionen in der IX.

Symphonie hätten insgesamt ein Paradigma geschaffen, das für Komponisten des späten 19. Jahrhunderts von Gültigkeit sei. Auch Gustav Mahler sei diesem Anspruch verpflichtet gewesen und ihm sei in Kenntnis der Musikdramen Richard Wagners sowie der Symphonischen Dichtung und Programmsymphonie zwischen Hector Berlioz, Franz Liszt und Richard Strauss gar nichts anderes übrig geblieben, als sein kompositorisches Werk mit großen, bedeutungsvollen Welterklärungsmodellen zu verbinden, mochten diese aus dem Bereich der Literatur, Dichtung, der Philosophie oder Religion stammen. Insgesamt sei im 19. Jahrhundert „die Musik von sich aus bereits Religion“ (Dahlhaus, S. 397/ Roscher, S. 86f.), und die Tendenz zur Kunst-Religion sei deutlich angelegt. „Absolute Musik“ – so wie Richard Wagner sie zuerst verstand, wäre die Musik des Absoluten. Religionen und Mythen werden im Laufe des 19. Jahrhunderts vermehrt zum ästhetisch bearbeitbaren und gestaltbaren Material der Künste – man denke an Richard Wagners „Parsifal“; der Künstler selbst versteht sich als göttähnlich Schaffenden, die Musikausübung wandelt sich zur Andachtsübung, die Konzertsäle des 19. Jahrhunderts zu Musentempeln und säkularisierten Kathedralen des Ästhetischen.

Mit anderen Worten: Die in der Musik Gustav Mahlers auffindbaren Verweise und Bezüge zu religiösen Fragestellungen seien zeittypisch, mehr eklektizistisch als originell und der Musik und ihrer Faktur rein äußerlich übergestülpt, sodass sie eine zu vernachlässigende sekundäre Schicht bildeten. Der in diesem Zusammenhang verwendete Begriff ‚Weltanschauungsmusik‘ ist in der Musikwissenschaft eher verrufen, lässt sich doch ‚Weltanschauung‘ nur schwer im musikalischen Material festmachen. Speziell bei Gustav Mahler komme noch hinzu, dass er ca. ab 1900 auf programmatische Hinweise verzichtete und früher abgegebene Erläuterungen zurückzog. Noch ein Grund also, sich nicht mit ‚Weltanschaulichem‘ befassen zu müssen.

Daraus ergibt sich freilich folgendes Dilemma der Mahlerrezeption: Würde man – wie geschehen – Gustav Mahlers Musik vor allem unter dem Aspekt ihrer materiallogischen Gestaltung hören und untersuchen, so interpretierte man sie entweder irrtümlicherweise als ‚formlos‘ – gemessen am Anspruch des 19. Jahrhunderts – oder aber als retrospektiv und letztlich zu wenig innovativ – gemessen an den kompositionstechnischen Neuerungen der Wiener Schule. Beide Ansätze, die materiallogisch vorgehen, verfehlen die Musik Gustav Mahlers.

II.

Eduard Hanslicks prägnant zusammenfassbare, einflussreiche musikästhetische Position, wonach der Inhalt von Musik „tönend bewegte Formen“ seien, müsste für Gustav Mahler auch nach seinem offenkundigen Verzicht auf programmatische Erklärungen dahingehend modifiziert werden, dass musikalische Erscheinungen vom Laut und Einzelton zum Motiv bis zur musikalischen Großform stets auch als Träger von Mitteilung aufzufassen sind, die außerhalb der Logik reiner Materialimmanenz liegen. Hans Heinrich Eggebrecht formuliert diesen Umstand wie folgt: „Immer bei Mahler ist das syntaktische Vorgehen semantisch verursacht, das kompositorische Denken von gehaltlichen Vorstellungen geleitet, wobei ein Drittes entsteht: die Einheit von beiden.“ (Eggebrecht, S. 187f.). Gustav Mahlers Musik breche aus der „musikalischen Immanenzlogik“ aus, „zugunsten einer Immanenz, die ihr Logisches in der musikalischen Aussage hat“ (ebda., S. 71). Auch Friedhelm Krummacker betont den unzerrennbaren Zusammenhang von musikalischer Form und Aussage gerade in der Musik Gustav Mahlers, indem er unter Umgehung des einzementierten musikästhetischen Dilemmas zwischen „Programm-“, und/oder „Absoluter Musik“ bei Immanuel Kants Begriff der „ästhetischen Idee“ anknüpft:

„Noch immer gilt für Mahler Kants Definition einer ästhetischen Idee als „Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken veranlaßt, ohne daß ihr doch irgendein bestimmter Gedanke d.i. Begriff adäquat sein kann, die folglich keine Sprache völlig erreicht und verständlich machen kann“ (...). Wäre Musik in Worte zu übersetzen, so würde sie sich überflüssig machen, und wenn allein Worte ihren Gehalt vermittelten, verbliebe der Musik nur ihre sinnliche Ausstattung“ (Krummacker, S. 164).

Im Kontext solcher Überlegungen sind auch Gustav Mahlers Selbstcharakterisierungen in einem Brief an Max Marschalk aus dem Jahr 1896 zu verstehen, „daß ich, solange ich mein Erlebnis in Worten zusammenfassen kann, gewiß keine Musik hierüber machen würde“ (MB, S. 187). Das Bedürfnis nach musikalischer Aussage beginne dort, „wo die dunkeln Empfindungen walten, an der Pforte, die in die ‚andere Welt‘ hineinführt...“ (ebda.).

Folgerichtig weist Hans Heinrich Eggebrecht darauf hin, dass Gustav Mahlers anfänglich gegebene verbale Erläuterung seiner Musik letztlich inkommensurabel sei; auch die mit Verwirrung aufgenommene Tatsache, dass zu ein und derselben Musik bisweilen unterschiedliche, ja sogar einander ausschließende Erklärungen, Hinweise und Beschreibungen existieren, sei kein Widerspruch, sondern dann akzeptabel, wenn man weniger vom Begriff des Programms als viel mehr von dem eines Gleichnisses ausgehe:

Die Crux der Auffassung der Musik Mahlers als Programm-Musik besteht vor allem darin, daß man den Gleichnischarakter der verbalen Umschreibungen nicht erkennt und sie als das Gemeinte wörtlich nimmt, während sie doch als Gleichnisse aufs Gemeinte nur hinzuweisen versuchen. Die verschiedenen Gleichnisse meinen dasselbe, das sie dem Verständnis näherbringen möchten, das sich in seiner Hauptsache aber auch demjenigen Hörer mitzuteilen vermag, der die Gleichnisse nicht kennt (Eggebrecht, S. 99).

Unter diesem Gesichtspunkt darf aber nicht verächtlich mehr von ‚Weltanschauungsmusik‘ gesprochen werden, sondern muss auf die bedeutsame Funktion von Gleichnissen erinnert werden, die ein Unsagbares einkreisen. Wenn dies Unsagbare letztlich die Musik selbst ist, auf die die Gleichnisse abzielen, bleibt es dann nicht doch dabei: „Die Musik ist von sich aus bereits Religion“? (Dahlhaus, S. 397/Roscher, S. 86f.)

III.

Überlegungen zur „Logik der musikalischen Aussage“ in der Musik Gustav Mahlers müssen insofern vertieft werden, als es nachzufragen gilt, ob es denn Schnittstellen von „Syntaktischem“ und „Semantischem“ gibt, Anhaltspunkte also, an denen festzumachen ist, wie Musik zugleich Träger von Mitteilungen sein kann.

Theodor W. Adornos Entwurf einer „materialen Formenlehre“ geht davon aus, dass die Kategorien traditioneller, „akademischer“ Formenlehre nicht geeignet sind, in der Analyse das jeweils Besondere der Musik Gustav Mahlers zu verdeutlichen. Die Tatsache, dass sich in Symphoniesätzen Gustav Mahlers etwa Haupt-, Seitenthemen, Durchführungen und Reprisen auffinden und lokalisieren lassen, oder dass es sich bei dem einen Satz um eine Doppelvariation, um ein Sonatenrondo, oder um eine Kombination mehrerer Formtypen handle, bleibt der Musik äußerlich. Eher sei an der „akademischen“ Formenlehre Gustav Mahlers Scheitern an der Form zu belegen und nicht, was er an neuen Qualitäten in die um 1900 abgenutzte, verbrauchte Gattung Symphonie einbrachte. Weniger ist es im Entwurf einer „materialen“ Formenlehre wichtig, ob sich die Musik gemäß ideellem Formgerüst in der Durchführung oder schon in der Coda befinde, sondern wie sich das musikalische Material verhält, zu welcher Aussage, zu welchem Gestus es der kompositorische Gestaltungswille formt: Bäumt sich die Musik auf, suggeriert sie Einstürze und Zusammenbruch, steht sie still, löst sie sich auf, entfernt oder nähert sich Musik, strahlt sie in Schönheit und verspricht Erfüllung? Aufgabe einer „materialen“ Formenlehre sei die „Deduk-

tion der Formkategorien aus ihrem Sinn“ (Adorno, S. 65), dadurch wird es möglich, „Musik durch Theorie zum Sprechen zu bringen“ (ebda. S. 65). In dieser Formulierung liegt eine Schnittstelle zwischen Form, Gehalt und Ausdruck, zwischen dem Syntaktischen und dem Semantischen. An konkret benennbaren Aspekten des musikalischen Materials zeigen sich Aspekte von Mitteilung. Adorno präzisiert seinen Entwurf einer „materialen“ Formenlehre:

Bei Mahler überlagern sich die üblichen abstrakten Formkategorien mit den materialen; zuweilen werden jene spezifisch zu Trägern des Sinnes; zuweilen auch konstituieren sich materiale Formprinzipien neben oder unter den abstrakten, die zwar weiterhin das Gerüst beistellen und die Einheit stützen, selber aber keinen musikalischen Sinnzusammenhang mehr hergeben (Adorno, S. 65).

So lassen sich in den von Theodor W. Adorno vorgeschlagenen Kategorien wie „Durchbruch“, „Suspension“, „Erfüllungsfeld“ etc. Schnittstellen zwischen Sprechen und Komponieren, zwischen Material und Deutung auffinden, wobei diese Kategorien stets in zwei Richtungen hin offen bleiben: zum einen, was ihre inhaltliche Ausdeutung und Interpretation im Gesamtkontext der Komposition anbelangt; zum anderen aber, wie und mit welchen kompositorischen Mitteln, durch Gestaltung welchen Materials und welcher musikalischer Parameter technisch gesprochen diese oder jene materiale Kategorie hergestellt wird. Das heißt, im Einzelfall müssen stets Präzisierungen erfolgen, um die Qualität eben gerade dieser Stelle näher zu belegen. Im Einzelfall ist stets nachzufragen, warum es zu einem „Durchbruch“ oder einer „Suspension“ kommen mag, ebenso wie im Einzelfall das musikalische Material immer sehr unterschiedlich ausgeprägt sein wird.

Neben der Idee einer „materialen“ Formenlehre ist auf Hans Heinrich Eggebrechts Ausführungen hinzuweisen, wonach Gustav Mahlers Musik in hohem Ausmaß durch sein „vokabuläres Komponieren“ gekennzeichnet sei. Unter „Vokabel“ versteht Eggebrecht weniger stilistische, epochen- oder schulspezifische Wendungen, auch keine Abkömmlinge der musikalisch-rhetorischen Figurenlehre, sondern den Inbegriff einer bis in den Einzelton hinein wirksamen Synthese von Syntaktisch-Konstruktivem und Semantisch-Bezeichnendem: „Vokabeln“, so Hans Heinrich Eggebrecht, „sind musikalische Gebilde innerhalb der komponierten Musik, die an vorkompositorisch geformte Materialien anknüpfen“ (Eggebrecht, S. 67). In diesem Sinne eigneten sich Naturlaute, wie etwa Vogelrufe, aber auch akustische Signale, Liedanklänge ebenso wie Anklänge oder Zitate aus allen nur verfügbaren musikalischen Gattungen und Bereichen dazu, zu Vokabeln innerhalb des symphonischen Flusses der komponierten Musik zugerüstet zu werden. Dadurch erhält die Musik Gustav Mahlers auf ganz eigene Weise eine quasi Sprachlichkeit und Bezeichnungsfähigkeit

selbst im rein instrumentalen Umfeld. Vokabeln in der Musik Gustav Mahlers sind „klingende Gebilde, die in der Fixiertheit ihrer materiellen (lautlichen) Substanz und ihrer Bezeichnungskraft mit Wörtern vergleichbar sind, eine durch Gebrauch und Tradition gestiftete unerschöpfliche Vielheit fester und intersubjektiv verstehbarer Verknüpfungen von syntaktischer und semantischer Typizität“ (Eggebrecht, S. 68). Dieses „vokabulare Komponieren“ Gustav Mahlers erstreckt sich vom geräuschhaften Naturlaut über den Einzelton, das Motiv, Thema bis hin zur großen Form, der ebenfalls semantische Qualitäten zugeeignet werden, denn auch Formen wie „Marsch“, „Ländler“, „Choral“ etc. können im symphonischen Kontext vokabular eingesetzt werden. Der zuweilen erhobene Vorwurf, die Musik Gustav Mahlers plagiiere oder sei banal, wird angesichts der Kategorie des „vokabularen Komponierens“ entkräftet, denn es bestätigt die Intention Mahlers durch Musik und in der Musik Sprachfähigkeit zu realisieren. Hinzuzufügen wäre diesen Überlegungen, dass zum Moment des quasi Sprachlichen sich auch ein Moment des quasi Bildlichen sowie quasi Theatralischen in der Musik Gustav Mahlers feststellen lässt: Denn Kategorien wie Einsturz, Durchbruch oder Suggestionen von Nähe und Ferne in der Musik, Anhänge an verschiedenste Musikstile und Gattungen, ebenso wie die in die Musik aufgenommenen Naturlaute evozieren beim Hören auch Bildvorstellungen und verdoppeln so den Mitteilungsscharakter der Musik.

Im Hinblick auf die Frage, inwieweit die Musik Gustav Mahlers auf ihre religiöse Dimension hin untersucht werden kann, obwohl es keine sakralen Kompositionen im engeren Sinne gibt, heißt das nun, dass mit dem analytischen Instrumentarium einer „materialen“ Formauffassung sowie unter dem Gesichtspunkt quasi sprechenden oder bildlichen Komponierens jene musikalischen Felder, Passagen und Stellen zu erschließen sind, die als Auseinandersetzung mit religiösen Fragestellungen oder als Darstellung oder Vision Gustav Mahlers von Transzendenz, Sterben, Auferstehen etc. gedeutet werden können.

IV.

Zentraler Begriff in Gustav Mahlers Auseinandersetzung mit der religiösen Problematik ist überraschenderweise der Begriff „Welt“. Das eingangs erwähnte pragmatische Verhältnis Gustav Mahlers zu offiziellen Religionen und Religionsgemeinschaften schließt nicht aus, dass er sich über Literatur und Philosophie mit den großen existentiellen Fragen dieser Welt beschäftigt. Gustav Mahlers im Alltag pragmatischer Umgang mit Religionen ist auf ein letztlich ästhetisches Verhältnis zu Religion, ja zur Welt insgesamt, zurückzuführen. Welt und Religion werden bei Gustav Mahler zu gestaltbaren Inhalten innerhalb seines

ästhetischen Konzepts von Musik. Über die ästhetische Brücke der Literatur gelangt sein Denken in religiös-metaphysische Dimensionen, was sich folgerichtig auch auf das musikalische Denken auswirkt.

Was ist nun bei Gustav Mahler unter „Welt“ zu verstehen? Bereits in einem Jugendbrief Gustav Mahlers aus dem Jahr 1879 klingt an, wie der Begriff „Welt“ immer auch in einem kosmischen und im weitesten auch religiösen Sinn konnotiert ist, der sich immer ästhetisch auswirkt:

Und ich muß sie lieben, diese Welt mit ihrem Trug und Leichtsinn und dem ewigen Lachen. O, daß ein Gott den Schleier risse von meinen Augen, daß mein klarer Blick bis an das Mark der Erde dringen könnte! (...) Aus dem Tale der Menschheit tönt's zu dir herauf, zu deiner kalten einsamen Höhe! Begreifst du den unsäglichen Jammer, der sich da drunten durch Äonen zu Bergen gehäuft hat? Und auf ihrem Gipfeln thronst du und lachst! Wie willst du dich einst vor dem Rächer verantworten, der du nicht einmal den Schmerz einer einzigen geängstigten Seele zu sühnen vermagst (zit. nach Eggebrecht, S. 32).

Festzuhalten ist in diesem Zusammenhang, dass im Begriff der „Welt“ auch die Dimension des Göttlichen, Jenseitigen, Überweltlichen enthalten ist und dass die Liebe zur Welt zugleich verknüpft ist mit einer „brennenden Anklage an den Schöpfer“ – wie es Gustav Mahler gegenüber Bruno Walter formuliert hat (ebda., S. 32). Ebenfalls ist das ästhetische Moment dieser Textstelle nicht zu übersehen: Gustav Mahler entwirft hier ein kosmisches Szenario zwischen Mensch und Schöpfer. Von ähnlichem Geist grimmiger Verzweiflung sind manche Symphoniesätze Gustav Mahlers getragen. Ebenso fällt das schroff Gegensätzliche auf, das Gustav Mahler etwa zugleich liebt und unversöhnt anklagt; Leichtsinn ebenso wie der Jammer aus Äonen prallen unmittelbar aufeinander – von solch Gegensätzlichkeiten sind Gustav Mahlers Kompositionen in hohem Ausmaß geprägt.

„Welt“ im Sinne Gustav Mahlers meint die Totalität von allem, was der Fall und allem, was möglich ist. „Welt“ umschließt das gesamte Spektrum von der Materie über das Pflanzen- und Tierreich bis hin zur Sphäre des Menschlichen. Aber nicht nur Denken, Fühlen, Wollen, Träumen etc. wären Funktionen des Begriffs „Welt“, auch der Bereich des Transzendenten und Göttlichen gehört zur Welt, wird somit von Gustav Mahler nicht als Jenseitiges, Außerweltliches verstanden. In der so geweiteten, „kosmisch“ gewordenen Welt ist Raum für Gegensätze: Sie sind notwendiger Bestandteil dieser Welt, die nicht nach unseren Wünschen verständlich und gefügig ist, sondern die ist, wie sie ist; in der Liebe und Hass ebenso wie Verzweiflung und Glückseligkeit, Freude und Schmerz, Werden, Vergehen, Tod und Auferstehen bestehen. Dass in dieser Perspektive Religionen ebenso Bestandteil der Welt wie welthältig sind, mag

den scheinbaren Widerspruch auflösen, dass Gustav Mahler zugleich an Religion wenig interessiert erscheint, sie jedoch in sein Welt-Bild integriert. Interessant ist, dass dieses über die Brücke des Ästhetischen zustande gekommene Verständnis von Welt nicht folgenlose Spekulation bleibt, sondern sich in Gustav Mahlers Medium ästhetischer Gestaltung, beispielsweise in den Symphonien hochgradig auswirkt.

Denn unter Berücksichtigung der hier skizzierten Auffassung von der Welt insgesamt gewinnen die zahlreichen Aussagen Gustav Mahlers zu seinen Symphonien als wahren „Weltensymphonien“ tiefere Bedeutung (vgl. MBA, S. 345): „Symphonie heißt mir eben: mit allen Mitteln der vorhandenen Technik eine Welt aufbauen“ (BL, S. 19).

Die III. Symphonie etwa bezeichnet Gustav Mahler als „Werk, in welchem sich die ganze Welt spiegelt“ (MB, S. 163), das Gegensätzliche darin sei „so mannigfaltig wie die Welt selbst“ (BL, S. 47). Eine Symphonie müsse „etwas Kosmisches an sich haben, muß unerschöpflich wie die Welt und das Leben sein“ (BL, S. 171).

Nimmt man die hier zusammengestellten Aussagen so ernst, wie sie von Gustav Mahler offensichtlich gemeint waren, finden sich einleuchtende Erklärungen dafür, warum die Musik Gustav Mahlers das Gegensätzliche so intensiv artikuliert. Wie in der Welt findet man in der „Weltensymphonie“ Hässliches und Schönes, Leid und Freude, Friede und Gewalt. Das Banale, Triviale und Groteske steht neben dem Erhabenen. Wie die Welt aus allem besteht, ‚was der Fall‘ und was möglich ist, tönt in der „Weltensymphonie“ alles erdenklich Mögliche in oftmals kühn zusammenmontierter, auf jeden Fall ‚welthältiger‘ Polyphonie und Vielstimmigkeit zusammen: der geräuschhafte Naturlaut ebenso wie das Lärmen schlechter Blasmusikkapellen; höchste Kunstanstrengung neben schlicht Liedhaftem. Keine Frage, dass es in der „Weltensymphonie“ auch ‚aus der anderen Welt‘ herübertönt, die letztlich auch zu dieser einen Welt gehört. Folglich finden sich im Oeuvre Gustav Mahlers zahlreiche Passagen, die beabsichtigen, Transzendenz erklingen zu lassen, wobei es ganz unterschiedliche Visionen von Transzendenz sein können, die Gustav Mahler im Verlauf seines Schaffens, aber auch innerhalb eines einzigen Werks darstellt – wie dies das Beispiel der III. Symphonie deutlich macht.

Friedhelm Krummacher weist darauf hin, dass die Symphonien Gustav Mahlers freilich immer auch selbst zur „Welt“ gehören und weniger „Abbild“ der Welt als vielmehr ästhetisch gestaltetes „Gegenbild“ vorstellen: „Nicht die Welt generell, sondern die Welt der Symphonik ist Gehalt des Werks. Sie wird damit zum Gegenbild der Welt, aus der sie ausgeworfen wurde, ohne mit ihr zu kongruieren“ (Krummacher, S. 170).

Gleichwohl reflektiert Gustav Mahler in dieser Welt der Symphonik auch explizit religiöse Fragestellungen. So wie Transzendenz zur Welt selbst gehört, finden sich in der „Weltensymphonie“ musikalische Ausgestaltungen und Visionen von Transzendenz und Göttlichkeit, von Leben, Sterben, Auferstehung, menschlicher und göttlicher Liebe, von Gnade, Hoffnung, Verzweiflung und Vergebung. Dabei tritt Gustav Mahler abwechselnd als fragender, hoffender, verzweifelter oder wild anklagender Mensch auf. Und immer ist es letztlich er selber, der diesen (symphonischen) Kosmos errichtet oder ihn zerstört; gar nicht unähnlich der Briefstelle aus dem Jahr 1879, in der sich Gustav Mahler zum Ankläger über den Schöpfer aufschwingt und ihm droht. Bei aller inhaltlichen Konzentration, Intensität und Anstrengung erleben wir hier wie dort eine ästhetische Inszenierung, die durch den gestaltenden Fokus der Subjektivität Gustav Mahlers gegangen ist. Die Anstrengung bleibt ästhetisches Spiel, Überzeugung wird zum symphonischen Welttheater.

Nicht also naiv und buchstäblich, sondern bedacht auf die komplexen und mehrfach gebrochenen Vorbedingungen, ist es nun also möglich, Gustav Mahlers musikalische Visionen und Darstellungen von Transzendenz auf der Grundlage seines Begriffes von „Welt“ zu untersuchen. Das analytische Instrumentarium dafür wäre eine modifizierte „materiale“ Formenlehre sowie die Berücksichtigung des Aspekts des „vokabularen“ Komponierens bei Gustav Mahler.

V.

An einigen wenigen Beispielen soll im Folgenden mehr skizziert und angedeutet werden, wie Gustav Mahler Visionen und Darstellungen von Transzendenz musikalisch thematisiert und sie, während er sie ästhetisch wirkungsvoll gestaltet, zugleich auch durchdenkt, reflektiert und geistig verarbeitet. Die folgenden Überlegungen bleiben absichtlich exkursorisch und verzichten auf die Beweisführung, die sich im Notentext analytisch dokumentieren ließe und die meines Erachtens zu einer ergiebigen Mahler-Studie erweitert werden könnte.

Interessant ist es, insbesondere den sehr unterschiedlichen weltanschaulich-religiösen Konzeptionen nachzuspüren, die Gustav Mahler seiner II. und III. Symphonie zugrunde legt. Während die II. Symphonie mit dem zutreffenden Titel „Auferstehungssymphonie“ in fünf Sätzen Leben, Lebenskampf, Sterben, Jüngstes Gericht und Auferstehung thematisiert und damit eher christlichen Vorstellungen zu folgen scheint, fällt in der III. Symphonie ein mystisch-theosophischer, in der VIII. Symphonie abermals thematisierter Ansatz auf: In den sechs Sätzen der III. Symphonie wird eine durchgängige Stufenleiter des Seins vorgestellt, wobei alles Seiende in unterschiedlicher Weise und je nach

Entwicklungsstand am Prinzip der alles durchdringenden göttlichen Liebe Anteil hat. Obwohl es gerade zu den sechs Sätzen der III. Symphonie eine verwirrende Anzahl von divergierenden Satzüberschriften, Titeln und programmatischen Verweisen gibt, die von Gustav Mahler stammen und später wieder von ihm zurückgezogen wurden (vgl. Krummacher, S. 176-182), kann im Hinblick auf die theosophische Konzeption dieser Symphonie Folgendes zusammenfassend gesagt werden: Der erste Satz stellt wuchtig und kraftvoll die rohe Materie dar, die in theosophischer Deutung nicht völlig unbelebt ist: Mahlers Satzüberschriften zu diesem großdimensionierten Symphoniesatz variieren zwischen: „Pan erwacht“, „Der Sommer marschiert ein“, „Dionysoszug“, „Bacchuszug“, „Was mir das Felsengebirge erzählt“... Der zweite Satz steigt von der blinden und unförmig wuchernden Materie ins Pflanzenreich und behält im Wirrwarr unterschiedlicher Titelgebungen stets folgende Überschrift: „Was mir die Blumen auf der Wiese erzählen.“ Der dritte Satz wendet sich dem Tierreich zu: „Was mir die Tiere im Walde erzählen“, gefolgt vom vierten Satz: „Was mir der Mensch erzählt“: Die symphonische Stufenleiter des Seins übersteigt in den folgenden Sätzen die Ebene des Materiellen. Die Überschriften für den fünften Satz pendeln zwischen „Was mir die (Morgen)Glocken erzählen“ bzw. „Was mir die Engel erzählen“. Der abschließende sechste Satz mit der Spielanweisung „Langsam. Ruhevoll. Empfundener“ trägt den Titel: „Was mir die Liebe erzählt“.

In einem Brief aus dem Jahr 1896 an Anna von Mildenburg schreibt Gustav Mahler:

Und so bildet mein Werk eine alle Stufen der Entwicklung in schrittweiser Steigerung umfassende musikalische Dichtung. Es beginnt bei der leblosen Natur und steigert sich bis zur Liebe Gottes! Die Menschen werden einige Zeit an den Nüssen zu knacken haben, die ich ihnen vom Baum schüttele... (MB, S. 161).

Dass Gustav Mahler sowohl durch Eigenstudium und Lektüre – etwa von Honoré de Balzacs „Seraphita“ – als auch durch Vermittlung Arnold Schönbergs, dessen zeitweilige Nähe zur Theosophie belegt ist, direkte Erfahrungen mit theosophischem Denken gehabt haben musste, wird in der Sekundärliteratur mehrfach vermutet (z. B. Floros I., S. 115ff.). Wie differenziert Gustav Mahler jedoch mit diesem weltanschaulich-spekulativen Modell umgeht, wie er die ästhetische Darstellung zugleich als Reflexionsmedium nützt, zeigt sich in der äußerst komplexen Gestaltung und Konzeption vom dritten bis zum sechsten Satz der III. Symphonie.

Zuvor soll aber auf die scheinbar unterschiedlichen „religiösen“ Grundlagen der II. und III. Symphonie eingegangen und an ein grundsätzliches Problem jeder Deutung von Kunst erinnert werden: Man muss bei der Untersuchung ästhetischer Gebilde stets bedenken, dass sie sich nie platterdings und linear in

Worte übersetzen lassen und nicht primär belehren oder eine Meinung äußern wollen, sondern als künstlerische Gestaltung nach ästhetischen Gesichtspunkten eines eigenständigen Diskurses zu rezipieren sind. Dass innerhalb des Ästhetischen auch religiöse und philosophische Auseinandersetzung eine nicht unwesentliche Schicht und Reflexionsebene des Kunstwerks bilden, steht außer Frage. Diese Auseinandersetzung findet aber im Medium des Ästhetischen, innerhalb der Gattung Symphonie statt. Das schließt auch ein, dass etwa Mythen und Religionen zum „Stoff“, zum ästhetisch gestaltbaren Material künstlerischen Verarbeitens und Anverwandeln werden können. Das Kunstwerk kann zwar Reflexionsmedium sein und kann auch zum Nachdenken anregen, aber die Rahmenbedingungen bleiben und verweisen zurück auf die Priorität des Ästhetischen: Für Gustav Mahler heißt das, dass ihm alles, was er angreift, zur Symphonie wird: Reflexion im Medium des Symphonischen bleibt letztlich immer (nur) Symphonie und kann niemals selbst „Welt“ werden, kann niemals das oder zu dem werden, was im Medium ästhetisch behauptet wird.

Deshalb ist die II. Symphonie als eine symphonische und opernhafte Inszenierung von Tod und Auferstehung zu verstehen, und die Tatsache, dass sich die III. Symphonie mit der Theosophie auseinandersetzt, erlaubt nicht den Schluss, Gustav Mahler habe seine religiösen Überzeugungen verändert. Weder kann eindeutig gesagt werden, Gustav Mahler habe im religiösen Sinn des Wortes an den Inhalt seiner „Auferstehungssymphonie“ geglaubt, noch kann er als Theosoph festgemacht werden. Seine „Wahrheit“ liegt im Medium des Ästhetischen und in beiden Kompositionen werden unterschiedliche religiöse Vorstellungen in ästhetischer Absicht instrumentalisiert.

Dass die Auferstehungssymphonie primär ästhetisch motiviert war, geht beispielsweise auch aus Gustav Mahlers Äußerungen hervor, er habe „wirklich die ganze Weltliteratur bis zur Bibel durchsucht“ (MB, S. 200), um schließlich einen geeigneten Text für den Schluss-Satz zu finden, bis er mehr zufällig auf den von Friedrich Gottlieb Klopstock stieß. Beim Finale der II. Symphonie habe Gustav Mahler auch stets ästhetische Bedenken und Sorge gehabt, „man möchte dies als äußerliche Nachahmung Beethovens empfinden“ (ebda., S. 200). Die Dramaturgie insbesondere des Schluss-Satzes der II. Symphonie unterliegt von Anfang an einem genauen, ästhetisch orientierten Kalkül, das sich in gewisser Hinsicht mit der Arbeit eines Regisseurs vergleichen lässt, der beim Inszenieren auf die optimale Umsetzung seiner Vorstellungen achtet.

Da mir eine Wiedergabe und erneute Zusammenfassung von bereits vorhandenen formalen wie hermeneutischen Analysen des Schluss-Satzes wenig sinnvoll erscheint, verweise ich auf die Darstellung Hans Heinrich Eggebrechts im Kapitel „Der große Appell“ (Eggebrecht, S. 91ff.), auf die Analysen Rudolf Stephans sowie die programmatischen Interpretationen bei Constantin Floros

(Floros III., S. 62-74), worin auch gezeigt wird, dass Gustav Mahler nicht nur die „Weltliteratur“ nach einem geeigneten Text durchsuchte, sondern auch sein plastisches musikalisches Material durch Umformung und Zitat aus Werken von Richard Wagner und Franz Liszt entlehnte.

Die II. Symphonie insgesamt, aber besonders ihre Finalgestaltung ist eine quasi theatralische Veranstaltung und verweist in mancher Hinsicht auf Richard Wagners „Parsifal“. Der Weg und die Verwandlung des Sterbenden und auferstehenden Menschen wird dabei plastisch in mehreren Phasen und Entwicklungsstadien vorgeführt: Zunächst geht es im vierten Satz, dem Wunderhornlied „Urlicht“, um das Hinübergleiten des Sterbenden in eine andere Sphäre, wo sich der Sterbende allmählich verwandelt. Das Ende allen irdischen Daseins und die völlige Leere und Zeitlosigkeit werden in einer anschließenden freien Episode, einer Bühnenmusik vergleichbar, drastisch und opernhaft dargestellt, bis schließlich aus weiter Ferne die Klänge des „großen Appells“ zu vernehmen sind, Fanfaren, die zum jüngsten Gericht und zur Apokalypse blasen und die schließlich zum symphonischen Einzug in den gewaltigen Himmelspalast weiterführen, wobei Soli und Chor zur zentralen Aussage des von Gustav Mahler bearbeiteten Klopstocktextes gelangen: „Sterben werd ich, um zu leben!“

Mehrfach in Gustav Mahlers Oeuvre finden sich Passagen, in denen Transzendererfahrungen thematisiert werden. Dafür entwickelt Gustav Mahler ein sehr deutliches musikalisches Vokabular, das durchgängig frühe wie späte Kompositionen durchstreift. Erwähnt sei hier als Querschnitt durch das symphonische Werk der Übergang vom dritten zum vierten Satz der IV. Symphonie, das Adagietto der V. Symphonie, die Durchführung des ersten Satzes der VII. Symphonie, der Schluss-Satz der IX. Symphonie oder der Adagiosatz der unvollendeten X. Symphonie. Punktuell sollen abschließend entlang der III. Symphonie einige Facetten musikalischer Transzendenzdarstellungen bei Gustav Mahler skizziert werden, die sich dem Problemkreis Diesseits-Jenseits von sehr unterschiedlicher Weise annähern und sozusagen das Medium Symphonie besonders auch als Reflexionsmedium ausweisen; Hans Heinrich Eggebrechts Vorschlag, hier von „gedankenmusikalischem“ Komponieren zu sprechen (Eggebrecht, S. 71), erscheint zutreffend.

Insgesamt stellt die III. Symphonie eine sehr schlüssige Stufenleiter des Seins dar, die durchgängig vom Prinzip der göttlichen Liebe durchstrahlt wird. Neben der symphonischen Entfaltung einer theosophischen Welt, fällt aber im Detail auf, wie differenziert etwa die Übergänge von einer zur anderen Seinsweise dargestellt und durchdacht erscheinen, oder wie durch motivisch-klangliche Beziehungen zwischen weit entlegenen Sphären Verbindungen zwischen den Sätzen hergestellt werden.

Der dritte Satz „Was mir die Tiere im Walde erzählen“ ist von der formalen Anlage als großdimensionierter Scherzosatz anzusehen, auch wenn eine genaue Analyse die Mehrdeutigkeit der formalen Anlage nicht übersehen kann: So erkennt Friedhelm Krummacher darin die Anlage eines Sonatenhauptsatzes (a.a.O., S. 105). Gustav Mahler zitiert in diesem rein instrumentalen Satz ein bereits früher komponiertes Lied: „Ablösung im Sommer“, welches das Grundmaterial für den dritten Satz liefert. Der Liedtext, den Gustav Mahler aus „Des Knaben Wunderhorn“ entnommen und bearbeitet hat, handelt vom grausam-unschuldigen Leben der Tiere im Walde, wie bereits die erste Verszeile des Liedes signalisiert: „Kuckuck hat sich zu Tode gefallen...“ Der tödliche und brutale Kreislauf der Natur wird im symphonischen Satz drastisch und oft grotesk überzogen thematisiert. Man vermeint förmlich das Getrappel, Geraschel, Gebrüll und Gezwitscher im Wald zu vernehmen, bis im Trio-Teil dieses Satzes unerwartet etwas „ganz Anderes“ in die Welt des grausam Naturhaften hineintönt: Klänge des Posthorns. Die Musik dieser Posthornepisode – ein Suspensions- und Erfüllungsfeld – steht still, sie strahlt Ruhe, Schönheit aus und verheißt in der Ferne irgendwo eine Glückseligkeit, die das wild dahinstampfende Scherzo zuvor nicht gekannt hat. Wieder setzt der Scherzoteil ein, der vom Fressen und Gefressenwerden im Tierreich handelt (nur im Tierreich?), und wieder passiert wie zuvor schon der Einbruch des unerwartet Anderen, der die Tiere zum Schweigen und erwartungsvollen Lauschen zu zwingen scheint...

Ob die Posthornepisode so zu deuten ist, dass die menschlichen Laute des Posthorns für das Tierreich eine Art Transzendenz bedeuten oder so etwas wie Erlösung, Liebe, Friede verheißen, soll nicht näher ausgeführt werden. Dass Gustav Mahler hier über das Tierreich hinaus die Struktur und das Erlebnis-muster transzendenter Erfahrung darstellte, die zugleich als das ganz Andere und trotzdem als zur Welt gehörig empfunden wird, darf hier als Vermutung ausgesprochen werden.

Für den vierten Satz der III. Symphonie „Was mir der Mensch erzählt“ wählt Gustav Mahler Friedrich Nietzsches Text aus *Also sprach Zarathustra*: „O Mensch! Gib Acht...“ – Dieser Text, für Altsolo komponiert, stellt, verkürzt gesagt, die menschliche Existenz als durchgängig vom Leid geprägt dar; lediglich über die Erfahrung von Lust kann Ewigkeit erahnt, jedoch nie erreicht werden. Dementsprechend düster, dunkel und schwer, gleichermaßen von Natur- und Vogelrufflauten wie von besinnlich choralartigen Klängen durchzogen, tönt dieser vierte Satz. Nur zweimal im Verlauf dieses Satzes unternimmt die Solovioline einen zaghaften Versuch, diese Dunkelheit und Erdschwere zu verlassen; die aufwärts strebenden Melodiebögen lassen sich als zögerliche Ahnung einer andern Existenzform deuten und als einen Versuch der Selbsterhöhung oder Selbsterlösung, der jedoch scheitert. Der Satz klingt aus, wie er begonnen

hat, feierlich, besinnlich, dunkel und schwer ohne geringste Sentimentalität. Die Ahnung von Ewigkeit lässt immer wieder die vergebliche Hoffnung aufkommen, durch eigene Kraft emporzusteigen; Transzendenz und Ewigkeit werden so als singuläre Erfahrungen der menschlichen, letztlich erdschweren Existenz vorgestellt.

Im fünften Satz wird die Einsicht, dass es dem Menschen nicht oder nur sehr begrenzt vergönnt ist, die Stufenleiter des Seins aus eigener Kraft emporzusteigen, ironisiert und parodiert: „Es sangen drei Engel einen süßen Gesang“, ein Text aus „Des Knaben Wunderhorn“ für Knaben- und Frauenstimmen komponiert, stellt „himmlische Freuden“ in absichtlicher Naivität und gespielter Harmlosigkeit dar, während der abschließende, auch in Gustav Mahlers Oeuvre einzigartige sechste Satz mit aller Ernsthaftigkeit und Sehnsucht das Prinzip „Liebe“ in breit angelegten symphonischen Bewegungen umkreist und sie als Anwesenheit Gottes im Menschlichen oder des Menschen im Göttlichen erahnbar macht.

So kommt man wieder auf Gustav Mahlers Verständnis von „Welt“, worin, wie im Finalsatz der III. Symphonie, Diesseits und Jenseits, Immanenz und Transzendenz gleichermaßen und gleichzeitig bestehen und ineinander übergehen. Im Finale, so könnte man sagen, erfüllt sich Gustav Mahler seinen eigenen Wunsch nach Selbsterlösung und stiftet Einheiten in der von ihm geschaffenen ästhetischen Welt, die wir Menschen uns nur zu sehnelich erwünschen und erhoffen. Dieses Verständnis von Welt ist ein ästhetisches. In dieser seiner gestaltbaren Welt kann Gustav Mahler die Position dessen einnehmen, der die Welt parodiert, sie verachtet und anklagt, ihr mit Liebe, Verzweiflung oder Furcht begegnet, ihre Vielfältigkeit nach-, um- und neu bildet, sie zerstört, aufbaut und sogar erlöst. In diesem Kontext stellt auch Religion einen Bestandteil dieser ästhetisch zugestützten Welt dar.

Im Lied „Ich bin der Welt abhanden gekommen“, das die musikalische Substanz für das Adagietto der V. Symphonie bildet, wird eine aus dem Ästhetischen entworfene Transzendenz nicht nur musikalisch, sondern auch explizit in Worten fassbar:

Ich bin gestorben dem Weltgetümmel
und ruh' in einem stillen Gebiet.
Ich leb allein in meinem Himmel,
in meinem Lieben,
in meinem Lied.

So erweist sich Gustav Mahlers Welt als die „im Lied“ künstlerisch gestaltbare Welt. Eines ist hier und zum Schluss ganz emphatisch zu betonen: Gustav Mahler gibt uns Gelegenheit, in seiner Welt zu Gast zu sein. Er öffnet uns, wenn wir

wollen, eine ästhetische Welt in der Welt und lädt uns für eine Weile darin ein. So können wir in der Welt der Welt abhanden kommen und dort, wo immer das sein mag, bisweilen sogar mehr erfahren, als uns alle Religionen anbieten können, nämlich (ästhetisch gestiftete) Erlösung.

Literatur:

- Adorno, Theodor W.: Mahler. Eine musikalische Physiognomik. Frankfurt a. M. 1960
- Bauer-Lechner, Natalie (= BL): Erinnerungen an Gustav Mahler, hg. v. J. Killian. Leipzig, Wien 1923
- Blaukopf, Kurt: Gustav Mahler oder der Zeitgenosse der Zukunft. Kassel 1989
- Dahlhaus, Carl: Klassische und romantische Musikästhetik. Laaber 1988
- Eggebrecht, Hans Heinrich: Die Musik Gustav Mahlers. München, Zürich 1986 (2. Auflage)
- Floros, Constantin: Gustav Mahler I – Die geistige Welt Gustav Mahlers in systematischer Darstellung. Wiesbaden 1977
- Floros, Constantin: Gustav Mahler II – Mahler und die Symphonie des 19. Jahrhunderts in neuer Deutung. Zur Grundlegung einer zeitgemäßen Exegetik. Wiesbaden 1977
- Floros, Constantin: Gustav Mahler III – Die Symphonien. Wiesbaden 1985
- Krummacher, Friedhelm: Gustav Mahler – III. Symphonie. Welt im Widerbild. Kassel 1991
- Mahler-Werfel, Alma (= AME): Erinnerungen an Gustav Mahler/Gustav Mahler: Briefe an Alma Mahler, hg. v. D. Mitchell. Frankfurt a. M. 1971
- Mahler, Gustav (= MB): Gustav Mahler: Briefe 1879-1911, hg. v. Alma Maria Mahler. Berlin, Wien 1924
- Mahler, Gustav (= MBA): Gustav Mahler: Briefe an Alma Mahler In: Mahler-Werfel, Alma: Erinnerungen an Gustav Mahler/Gustav Mahler: Briefe an Alma Mahler, hg. v. D. Mitchell. Frankfurt a. M. 1971
- Revers, Peter: Gustav Mahler. Untersuchungen zu den späten Symphonien (= Salzburger Beiträge zur Musikwissenschaft Bd.18). Hamburg 1985
- Roscher, Wolfgang: Die Musik: „von sich aus bereits Religion“? In: Ders.: Sinn und Klang. Philosophisch-theologische Streiflichter auf ‚aisthesis‘ und ‚poiesis‘ in Musik, Kultur, Bildung. (= Im Kontext Bd. 5, hg. v. P. Tschuggnall). Anif/Salzburg 1997, S. 86ff.
- Stephan, Rudolf: Gustav Mahlers II. Symphonie c-Moll (= Meisterwerke der Musik 21). München 1979

EIN KUSS FÜR JUDAS
VORSCHLAG ZU RIMSKIJ-KORSSAKOV'S LEGENDE VON DER
UNSICHTBAREN STADT KITESH UND DER JUNGFRAU FEVRONIA

Peter Wittig (Berlin)

In dem Städtchen Benevento im Appenin steht eine mittelalterliche Kirche mit einer Bronzetür, aus deren Bildschmuck ich schließe, dass der namenlose Künstler, der sie schuf, einen sehr progressiven Bischof gehabt haben muss. Eines der Reliefs an dieser Tür zeigt Judas, erhängt an einer Palme (nach Matthäus) und mit aufgerissenem Leib, aus dem die Eingeweide quellen (nach der Apostelgeschichte); vom Himmel herab aber kommt ein Engel, der den Verräter umarmt und küsst. Wenn Sie von mir die kürzestmögliche Darstellung meiner Inszenierungskonzeption der Oper *Die Legende von der unsichtbaren Stadt Kitesh und der Jungfrau Fevronia* haben wollen – seit 1995 im Spielplan der Staatsoper Jekaterinburg in Russland¹, dann schauen Sie auf dieses Bild.

Kitesh – ein religiöses Werk. Punkt oder doch erst einmal Fragezeichen? Die Äußerungen des Komponisten dazu sind spärlich und eher distanziert.² Fest steht, im Sinn kirchlicher Praxis und Lehre war Rimskij-Korssakov nicht das, was man einen frommen Menschen nennt. Als Künstler und Intellektueller gehört er zu einem Personenkreis, der seit Anbruch des bürgerlichen Zeitalters mehrheitlich es nicht mehr zulässt, persönliches spirituelles Erleben und Denken, so vorhanden, auf die Sätze des Katechismus einzugrenzen. Hinzu kommt, mit der Oper *Kitesh* tritt Rimskij-Korssakov 1905 in eine nicht schlechthin religiös geprägte, sondern von einer Staatskirche sehr entschieden dominierte Öff-

¹ Fevronia: Elena Borissevitsch/ Nadezhda Ryzhkova, Kutjerma: Anatolij Borissevitsch/ Artur Schilkin/ Oleg Pletjenko, Fürst Jurij: German Kuklin/ Vitalij Mogilin, Vsevolod: Jurij Gedz/ Vitatij Petrov, Pojarok: Andrej Vylzerhanin/ Viadimir Poltarak, u.v.a, Musikalische Leitung: Jevgenij Brazhnik, Inszenierung: Peter Wittig, Bühne und Kostüme: Ernst Heidebrecht, Chöre: Vera Davydova. Premiere am 24. Juni 1995 (vgl. „Szeneneinblicke“ im Anhang dieses Beitrags).

² Die Autobiographie Chronik meines musikalischen Lebens benennt lediglich Daten zur Entstehungsgeschichte. In den brieflichen Debatten mit seinem Texter Bjelskij äußert der Komponist noch ein Vierteljahr vor Beendigung der Partitur: „Der ganze Gedanke des Terminus ‚liturgische Oper‘ ist mir nicht klar und deswegen bitte ich Sie irgendwann einmal um eine Erklärung.“ Dagegen bedeutet der in der Vorrede zum Klavierauszug enthaltene Vermerk, das Werk sei in erster Linie eine musikalische Schöpfung, im Kontext eine Abgrenzung gegenüber aktionistischer Regie. Die Gesprächsaufzeichnungen von W.W. Jastrjebzjev (vom Komponisten nicht autorisiert und erst 1917 – neun Jahre nach seinem Tode – erschienen) überliefern zur Problemstellung: „Es wird sich in der Welt kaum jemand finden, der weniger an alles Übermenschliche, Phantastische oder auch hinter der Todesgrenze Liegende glaubt als ich, und dennoch liebe ich als Künstler alles das am meisten. Und was ist unausstehlicher als religiöse Gebräuche – und doch, mit wie viel Liebe habe ich gerade sie meiner Musik zugrunde gelegt.“

fentlichkeit. Mir drängt sich die Frage auf: Wollte er, religiöses Verständnis des Werkes heftig abwehrend, es davor bewahren, vereinnahmt zu werden als Bestätigung des religiösen Status quo? (Oder verurteilt zu werden als häretisch?) Wenn ein Komponist wie Rimskij-Korssakov ein religiöses Sujet bedient, und das tut er in *Kitesh* mit hoher Verantwortung und großem Ernst, dann sind Fragestellungen zu erwarten.

In meiner Praxis als Opernregisseur begegnen mir nicht selten religiöse Implikationen in Stücken, und ich pflege mich intensiv zu ihnen zu verhalten. Theater wird dadurch nicht zur Ersatzkirche, gegen ein solches Verständnis möchte ich mich verwahren; mein persönlicher Arbeitsbegriff heißt: Theater als Grenzfall von Verkündigung. Wann kann davon gesprochen werden? Noch nicht dann, wenn auf der Bühne gebetet wird (in der Oper geschieht das öfter), noch nicht einmal dann, wenn im Stück eine gottesdienstliche Handlung vorkommt (die kann etwas ganz anderes bedeuten, siehe das Tedeum in *Tosca*). Grenzfall von Verkündigung wird Theater für mich, wenn in den Geschichten, die es erzählt, jemand seinen Nächste liebt wie sich selbst. Als Interaktion zwischen Menschen – zwischen denen auf der Bühne und zwischen Bühne und Zuschauerraum – hat Theater mit Maßstäben und Wertbegriffen der Ethik zu tun. Sofern Ethik religiös determiniert ist, heißen die vornehmsten dieser Werte Barmherzigkeit und Liebe. Zu den Mechanismen der Macht, nach denen die Welt funktioniert, so wie wir sie leider organisiert haben, gehört es, Menschen zu disziplinieren durch Liebesentzug oder sie aus der Gesellschaft auszugrenzen als der Liebe nicht wert. Theater als Grenzfall von Verkündigung ist ein Plädoyer für solche Menschen, wenn denen im Namen der Liebe Fenster geöffnet werden, wo im Namen der Macht ihnen die Türen zugeschlagen wurden. Wir wollen hierbei Macht nicht nur politisch verstehen; in *Kitesh*, was unser Thema ist, finden wir Macht präsent, indem eine von der Welt abgesonderte Gemeinschaft den alleinigen Besitz des rechten Glaubens beansprucht, mit allen Konsequenzen; Glauben und Liebe am Nächste zu bewahren, das tut jemand ganz anderes. Nicht umsonst hat die Oper einen so langen Titel: *Die Legende von der unsichtbaren Stadt Kitesh und der Jungfrau Fevronia*. Ich will ihn hier noch einmal komplett erinnern, weil bei der theaterüblichen Kurzbezeichnung *Kitesh* immer die *Jungfrau Fevronia* hinten herunterfällt. Um sie aber geht es. Das *UND* im Stücktitel bezieht zwei Welten aufeinander. Es verbindet sie nicht. Um das in Jekaterinburg auf der Bühne zu zeigen, war es notwendig, um die Traditionen, die für die Aufführung der Oper existieren, außen herum zu gehen.

Die Rezeptionsgeschichte von *Kitesh* verlief auf zwei Schienen. Variante 1 instrumentalisiert den Dualismus einer sündigen Alltagswelt und eines idealen himmlischen Jerusalem – der heiligen Stadt Groß-Kitesh. In besagtes himmlisches Jerusalem einzugehen ist Fevronia bestimmt, vorheriges Durchleiden der

Trübsal des Erdenwallens vorausgesetzt. Diese Tradition ist prägend ab Uraufführung, sowohl im vorrevolutionären Russland als auch die längste Zeit bei Produktionen im Westen. Die Neuinszenierung 1992 in St. Petersburg gelangte darüber nicht hinaus. Variante 2 säkularisiert das Stück. Soll man das beklagen oder zur Kenntnis nehmen, dass es um diesen hohen Preis über die sowjetische Ära gerettet wurde?³ Fortan stand – bis zur Perestroika – der russische Abwehrkampf gegen die Tataren im Vordergrund sowie der russische Sieg, welcher in der Oper überhaupt nicht vorkommt.

Auf eine Säkularisierung des Werkes läuft auch die Inszenierung von Kupfer in Bregenz 1995 hinaus, jetzt an der Komischen Oper Berlin. Kupfer zeigt eine Männer- und Bürgerkriegswelt und wie Fevronia in ihr von vornherein auf verlorenem Posten steht. Das mit der Methode des realistischen Musiktheaters nicht zu bewältigende Finale ist gravierend eingestrichen und szenisch behandelt nach bewährter Kupfer-Weise: Fevronia träumt das himmlische Kitesh, derweil sie mitten im kalten russischen Winter im tiefen Schnee versinkt. Unsere Jekaterinburger Produktion wurde zur gleichen Zeit wie die von Kupfer konzipiert und hatte einen Monat vor Bregenz Premiere. *Wir zeigen, wie eine Frau, Fevronia, gegenüber einer Männerwelt die Maßstäbe setzt. Und wir suchten einen Neuzugang zu den religiösen Problemstellungen des Stücks.*

Grundlage der Bühnenrealität von *Kitesh* in Jekaterinburg ist eine tiefenpsychologische Analyse und Deutung. Das ist auf dem Theater nicht neu: Bei Rimskij-Korssakov wurde ein solcher Ansatz jedoch noch nie praktiziert. Dabei hätte der Hinweis des Librettisten Vladimir Bjelskij, in der Bilderfolge der Oper *Kitesh* keine dramatische Handlung zu suchen, zu denken geben können. Bjelskij beschreibt die Struktur des Stücks als *organischen Zusammenhang der psychischen Haltungen und einer Logik in deren Abwechslung*. Das interessierte uns. Als Instrumentarium stand die Technik moderner tiefenpsychologischer Märcheninterpretation zur Verfügung. Alle Vorgänge im Stück sind in Jekaterinburg inszeniert als Projektion psychischer Prozesse *einer* Figur: Fevronia. Das ergibt für die Oper eine Erzählweise nicht in der Draufsicht, sondern ausschließlich aus der Perspektive der einen Betroffenen: Nichts ereignet sich so, wie es „ist“, sondern so, wie Fevronia es *erlebt*. Damit wird alles Geschehen zu

³ Nach der Oktoberrevolution wurde die Oper *Kitesh* vom atheistischen Regime zunächst verboten. Anatolij Lunatscharskij, Volkskommissar für Kultur und Bildung von 1917 bis 1929, erreichte ihre Wiederezulassung, indem er das Werk als nationales Kulturgut reklamierte und mit dem politisch entlastenden Etikett einer patriotischen Volksoper versah. Textänderungen, d.h. die Eliminierung aller religiösen Bezüge, Wörter und Wendungen, gab es erst in den 30er Jahren durch Sergej Gorodjezkij, der die Libretti des klassischen Opernerbes den Auflagen von Stalins Kulturpolitik anzupassen hatte.

Metaphern für Fevronias Seelenreise für die Stationen ihrer inneren Entwicklung.

Fevronia ist die große Liebende im Stück und scheint zwei Partner zu haben: Prinz Vsevolod, den Thronfolger von Groß-Kitesh, und Kutjerma, einen Säufer und Asozialen aus dem Kleinen Kitesh, der Vorstadt. In Wirklichkeit hat sie nur einen, der in zwei aufgespalten ist. Tiefenpsychologisch gesehen sind Vsevolod und Kutjerma ein und dieselbe Person. Auch Rimskij-Korssakov signalisiert uns dies: Beides sind Tenorpartien – nicht Tenor und Bariton, wie es traditionell nahe läge. Wir machten die personelle Einheit in Kostüm und Maske kenntlich, nur dass Kutjerma schmutzig war, wo der Prinz golden war. Der Prinz steht für den hohen Maßstab, den Fevronia für ihre Liebesfähigkeit ansetzt. Der Asoziale aber ist es, der diese Liebesfähigkeit recht eigentlich mobilisiert, weil er sie am meisten nötig hat. Es ist Kutjerma, mit dem es im Stück soweit kommt, dass er sich selbst den Namen Judas gibt, und den in unserer Inszenierung am Schluss Fevronias Kuss erlöst.

.. Stichwort Liebesfähigkeit: Ist hier Eros oder Agape gemeint? Wir pflegen beide Begriffe sauberlich voneinander getrennt zu halten. Fevronia belehrt uns eines anderen. Bei ihr decken Eros und Agape sich nahezu vollständig. Zuwendung ist für Fevronia immer total. Ich habe das in Jekaterinburg an Hand einer Zeichnung zweier sich bis auf zwei schmale Randzonen überschneidender Kreise zu erklären versucht. Den äußersten Grenzbereich des Eros, den Sex, erreicht die Agape nicht, und den äußersten Grenzbereich der Agape, die Feindesliebe, erreicht Eros nicht. Zur Deckung kommen Eros und Agape in dem Glück der *Nähe*, die der Mensch braucht; sonst geht er zugrunde; und diese Nähe ist zualtererst körperliche Nähe und ist ein kreatürliches und damit erotisches Erleben. Für mich als Regisseur, dessen künstlerisches Medium der lebendige Mensch ist, ist dies von elementarer praktischer Bedeutung, und untersetzt habe ich es auf den Proben mit einer ganz privaten Bibelauslegung: Ich bin überzeugt, wenn Jesus den Leuten die Hände auflegte, berührte er nicht mit den Fingerspitzen ihren Kopf und hielt sich ansonsten in sicherer Entfernung; mir will eher scheinen, er schloss die von allen Gemiedenen, die mit ihren Problemen zu ihm kamen, ganz fest in seine Arme. In der Oper *Kitesh* spielt sich das ab zwischen Mann und Frau. Bis auf den heutigen Tag sagt die russische Frau zu einem Mann: Ich habe Mitleid mit dir, wenn sie meint: Ich liebe dich. Das ist nicht nur philologisch interessant. Frau lehrt uns hier ein Modell von Zuwendung, das kein Wenn und Aber, vor allem jedoch kein Entweder-Oder kennt; ein Modell von Zuwendung, wo Mensch dem Menschen sich schenkt, nicht weil der Beschenkte durch welche Qualitäten auch immer es sich verdient hätte, sondern weil er im Gegenteil – wie Kutjerma – absolut nichts zu bieten hat außer der Tatsache: Er ist bedürftig. Ich wiederhole nochmals den Grundkonsens unserer

Inszenierung: Gegenüber einer Männerwelt setzt eine Frau, Fevronia, die Maßstäbe.

Die Schauplätze der Oper sind keine geographischen, sondern psychische Orte. Fevronias Ur-Ort ist *Der Wald*. Er kommt im Stück zweimal vor in verschiedener Funktion; im 1. Akt ist er Topos für Fevronias Leben in Harmonie mit der Schöpfung. In der Literatur wird dies pantheistisch erklärt; das greift zu kurz. Abgesehen davon setzt Fevronia Gott und Schöpfung nicht gleich; ihr Thema ist, Gott offenbart sich in seiner Schöpfung – aber wie und wo ER will (in den Mauern von Kirchen eher nicht), und die gesamte Schöpfung ihrerseits lobt Gott alljährlich durch ihr Erwachen im Frühling. Mit Letzterem aber zeigt Fevronias Religiosität eine faszinierende Synthese christlicher und vorchristlicher, naturreligiöser Motive. Ich befürchte, ein Pantheismus Rimskij-Korssakovs wurde in der Vergangenheit eher vorgeschoben, um zivilisiert zu umschreiben, was wir uns in Jekaterinburg offen zu sagen und zu zeigen getraut haben: Fevronia hat die Verbindung zu den religiösen Wurzeln des russischen Volkes, vor der Taufe Russlands, für ihre Person nicht gekappt. Sie, die in ihrem Handeln dem Ideal eines christlichen Mädchens entsprechen wird, ist zugleich eine Schamanin. Im 1. Akt erzählt Fevronia nicht vom Erwachen der Natur – sie beschwört es und es geschieht. Im 4. Akt stellt ein Gebet an die heilige Mutter Erde (zusammen mit Kutjerma, der zu Gott nicht mehr aufzublicken wagt) für sie überhaupt kein Problem dar.

Als Wohnstätte im Wald gibt unser Bühnenbild Fevronia ein Ei: Denn sie will nicht erwachsen werden. Den aktiven Teil ihres Selbst hat sie abgespalten und weit weggeschickt – ihren Bruder, mit dem sie angeblich zusammen im Wald lebt, der aber nicht auftritt. Ebenso pubertär ist Fevronias Vorstellung des Idealpartners als goldener Prinz. Der erscheint ihr gar noch verwundet, d. h. er ist seiner männlichen Stärke entkleidet, vor der die Jungfrau sich fürchten müsste. Ein Verwundeter wird sie nicht vergewaltigen.⁴

Doch aus Fevronias pubertärer Vorstellung vom verwundeten Prinzen entspringt auch das Bewusstsein ihrer Bestimmung. Vsevolods Heilung ist ihr erstes Liebeswerk im Stück – in Jekaterinburg keine Erste-Hilfe-Leistung mit Beseitigung von Theaterblut, sondern auch dies ein schamanischer, auf Ganzheitlichkeit zielender Akt. Geheilt, begehrt der Prinz Fevronia prompt. Er bietet bei uns als Brautgeschenk einen scharfen Pfeil, klares Phallussymbol, und wir

⁴ Die „Wunde“ des Prinzen stammt vom Bären, Fevronias tierischem Spielgefährten. Dass der Bär, ein Mann-Tier und Sex-Symbol, bei Fevronia einerseits in die Spielzeugecke gedrängt bleibt (bei uns entsprechend bunt wie russisches Holzspielzeug kostümiert), andererseits als Alibi ihrer Deflorationsängste fungiert, entspricht logisch dem kindlichen Ausgangsstatus der Heldin. Dass sie dieses Alibi selbst außer Kraft setzt, indem sie den Prinzen heilt, steht für ihren Aufbruch.

zeigen Fevronias Angst davor; wir zeigen Vsevolods Verwandlung in 14 Jäger und dass Fevronia sich mit eins als deren Beute erlebt. Fevronias Liebeswerke, dies wird auch künftig so sein, bescheren ihr Erfahrungen, die sie keineswegs gewollt hat, die sie aber notwendig machen muss auf ihrer Seelenreise vom Kind zur Frau. Wenn freilich Vsevolod sich dann auch noch outet als Sohn des Königs vom ehrfurchtheischenden Großen Kitesh, wird Fevronia von heller Panik erfasst, Rimskij-Korssakov Musik erzählt es unmissverständlich. In dem Moment fällt bei uns ein Gittergang – ihr Weg in die heilige Stadt – ihr quasi auf den Kopf.

Auf ihrem Brautzug muss Fevronia im 2. Akt das Kleine Kitesh passieren, die Vorstadt, die real existierende Welt der sündigen Normalmenschen. Durch unseiner übergitterten Laufsteg, freitragend in drei Metern Höhe, der den Anspruch macht, sie sichtbar auf Distanz zu halten, ist sie der neuen, unverzichtbaren Erfahrung frei ausgesetzt.

Nach dem Schock der Metamorphose Vsevolod in die 14 Jäger ist das Bild des goldenen Prinzen nicht mehr zurückzuholen; beim Brautzug Fevronias kommt er nicht vor. Vsevolod hatte Fevronia schwanken lassen zwischen Furcht und Bewunderung; im 2. Akt rufen ihre weiter eskalierten Deflorationsängste in Kutjerma den Typ Mann hervor, vor dem Frau sich ekelt.

Mit Alkohol abgefüllt, taugt dieser Kutjerma den Leuten von Klein-Kitesh als Objekt zu ihrer Belustigung und zur Abreaktion ihrer Aggressionen. Auf Fevronias mitleidige Frage, wieso da ein Mensch wie ein Tier herumgejagt wird⁵, reagiert ihr Brautführer Fjodor Pojarok mit dem entschiedenen Verbot, mit einem solchen verkommenen Typ zu sprechen, ja ihn überhaupt anzuhören. Fevronia hält sich nicht an dieses Verbot. Was besagt das? Dass sie vom Großen Kitesh sich de facto schon geschieden hat, bevor sie überhaupt dort angekommen ist. Kutjerma stellt Fevronia auf eine schwere Probe. Ihrer Angst vor ihm entspricht seine Widerwärtigkeit in Verhalten und Rede. Es kommt an auf die Subtexte, ich gab dem Sänger folgende: *Warst du wie ich unten im Schmutz, könnte ich dich lieben. Aber du bist es nicht, deshalb quäle dich mit meinen Worten. Bist du erst so tief gesunken wie ich, dann gehörst du mir.* Fevronia erkennt, Kutjerma braucht einen Menschen, und weil es keiner sein will, wird sie es sein. Kein leichter Entschluss und nicht billig zu haben. Je höher Kutjerma bei uns mit einer Leiter zu Fevronia emporsteigt, desto höher steigt ihre Furcht vor dem ersten unmittelbaren Kontakt. Den Drehpunkt setzen wir dort, wo Kutjerma sie zum ersten Mal berührt: Er fasst, auf dem Boden vor ihr lie-

⁵ Der 2. Akt beginnt, indem Fevronias Bär in Klein-Kitesh als Tanzbär gequält wird. In Jekaterinburg setzen wir das geschundene Mann-Tier in Beziehung zum geschundenen Mann-Menschen, an den seine Rolle nahtlos übergeht.

gend, nach ihrer Hand. Kutjermas zynische verbale Äußerungen schrecken Fevronia, das nonverbale Signal seiner Liebesbedürftigkeit erreicht sie. Der Brautführer, um die problematische Situation zu überwinden, befiehlt fröhliche Lieder und Weitermarschieren. Fevronia ist willens zu folgen, aber Kutjermas Gesetze *Bleib!* hält sie in unserer Inszenierung fest. Mit dieser Entscheidung tritt Fevronia ein ins Erwachsensein. Dass die Autoren sie und Kutjerma beim Überfall der Feinde, Tataren genannt, mit dem der Akt schließt, gemeinsam in Gefangenschaft geraten lassen, ist überdeutliches Symbol ihrer von nun an unauflöselichen Verbindung. Unter der Folter verspricht Kutjerma den Feinden, sie nach dem Großen Kitesh zu führen. Es lohnt über Fevronias Gebet nachzudenken, Gott möge die heilige Stadt unsichtbar machen. Fevronia kann Kutjermas Verrat nicht hindern. Will sie wenigstens hindern, dass der Verrat sich verwirklicht? Geht es Fevronia darum, aus purem Altruismus das ihr fremde Große Kitesh vor seinen Feinden zu schützen oder den Verräter, den sie sich vertraut gemacht hat, vor sich selbst?

Das Große Kitesh erleben wir im 3. Akt zum ersten Mal. Personell hat die Konstellation des 2. sich umgekehrt. Dort Fevronia ohne Vsevolod – nun Vsevolod ohne Fevronia. Indem aus dem Prinzen, den das Waldmädchen herbei träumte, der konkrete Mann Kutjerma wurde, der für sie als Frau eine Aufgabe ist, fegte sie selbst eine riesige innere Entfernung zwischen sich und Vsevolod. Zeichen für solche Entfernung: An Vsevolod gelangt die nachweislich falsche Botschaft, *Fevronia* sei es, die das Große Kitesh an den Feind verraten habe. Andererseits: Der von den Feinden blind gestochene Bote ist Fevronias Brautführer Pojarok, der ihr im 2. Akt verboten hatte, mit Kutjerma zu sprechen. War das bereits ihr Verrat?

Traditioneller Rezeption zufolge ist Groß-Kitesh das himmlische Jerusalem in den Farben des heiligen Russland. In der Jekaterinburger Inszenierung verstehen wir das Große Kitesh als eine Gemeinschaft von Glaubensfanatikern, die Erlösung nur für sich selbst suchen. Aus der Musik wissen wir seit Ende des 1. Aktes von Fevronias Panik, wenn sie Vsevolods Herkunft erfährt. Die enormen Berührungssängste der Frommen gegenüber allen anderen Menschen, durch die sie unrein werden könnten, durch die aber auch ihre Elitarität aufgehoben würde, sind uns aus dem 2. Akt bekannt, wenn der Brautführer Fevronia von Kutjerma fern zu halten sucht. Im 3. Akt kommt es noch ärger: Während Fevronia als Verräterin denunziert ist, wird über die verachteten Leute aus der Vorstadt immerhin berichtet, dass sie dem Feind den Weg in die heilige Stadt nicht preisgegeben und dafür den Blutzoll gezahlt haben. Die Reaktion der Gemeinde, ganze drei Takte lang: *Noch schützt Gott das Große Kitesh* – und nicht ein Wort des Mitleids mit den Opfern. Gefühle sind in Groß-Kitesh nicht erlaubt. So verweist Priesterkönig Jurij der Gemeinde auch ihre Furcht vor dem drohenden

Feind. In unserem Bühnenbild residierend in einem unzugänglichen Turm hoch über den Köpfen aller, predigt Jurij Heiligung durch das Martyrium, zu erlangen in passivem Erwarten der feindlichen Horden. Prinz Vsevolod, der Sohn, sucht mit seinen Mannen als Glaubenskrieger den Märtyrertod auf dem Schlachtfeld.⁶

Für die Seelenreise Fevronias bedeutet der Überfall der Feinde und die Gefangenschaft eine Neuauflage des Schockerlebnisses der 14 Jäger, mit einem Unterschied: Vsevolod ging ihr dabei verloren, den Kutjerma findet sie an ihrer Seite wieder. Dem Partner in der Inkarnation als goldener Prinz, der zum dominierenden Mann wurde, war das Kind Fevronia nicht gewachsen; den Partner in der Inkarnation als Ausgestoßener, der zum Verräter wurde, hält die Frau Fevronia durch ihre Liebe fest. 3. Akt, 2. Bild: *Freies Feld* ein Ort offen für jede Entwicklung, alles kann geschehen, nichts muss.

Unter dem Verrat Kutjermas, der sich nun Judas nennt, leidet Fevronia nicht weniger als er bis hin zu dem Punkt, dass Furcht sie überfällt, es mit dem leidhaftigen Satan zu tun haben. Musikalisch schlägt die Szene hin und her. Zwischen den Ausbrüchen von Kutjermas bizarren Aggressionen und Augenblicken der Ruhe. Szenisch zogen wir daraus die Konsequenz, dass Kutjerma immer dann Frieden hat, wenn Fevronia den Gefesselten zärtlich in ihre Arme schließt – er hängt bei uns mit den Händen an langen, aus dem Schnürboden kommenden Stricken. Diese riesige Szene ist hochinteressant, wenn der Regisseur mit Kutjerma mehr anzufangen weiß, als sich damit zufrieden zu geben, dass er ein Ekel ist und ein Ekel bleibt. Wir haben gelernt, ihn mit Fevronias Augen zu sehen: Der braucht die meiste Liebe, der sie am meisten nötig hat. Welche Rolle körperliche Nähe dabei spielt, sagte ich eingangs. Es ist z. B. ein völlig anderer Vorgang, ob Fevronia dem Kutjerma auf dessen Wunsch die Mütze über die Ohren zieht, weil er in seinem Kopf dröhnende Glocken zu hören glaubt, oder ob es wie bei uns gar keine Mütze gibt und Fevronia zieht Kutermas Kopf in ihre Arme und an ihre Brust. Lange hält er das freilich nicht aus; dazu ist seine innere Unruhe zu groß. Er will Flucht aus der Gefangenschaft und meint Flucht vor sich selbst. Wie sehr innere Befreiung ihm vorab Not täte, spürt allein Fevronia. In Jekaterinburg wirft sie das Messer fort, mit dem sie ihn hätte los-schneiden können; stattdessen schlägt sie das Kreuz über Kutjerma, und die Stricke fallen von ihm ab. Wir verstehen sie als die Stricke seiner Sünde; Fevronia lädt sie sich auf, um sie fortan zu tragen. Womit sie sich überfordert, denn Kutjerma, körperlich durch die Folter und psychisch durch sein Versagen lädiert, ist vom Wahnsinn ergriffen – dies macht ihm unmöglich, die angebotene

⁶ Aus der Tatsache, dass die Feinde lt. Libretto zwar Tataren heißen, in der Musik aber durch ein russisches Thema repräsentiert sind, ergibt sich eine Aufgabestellung für eine künftige Inszenierung: Die Feinde sind keine Leute von draußen: Sie sind der Keim der Selbstzerstörung, den eine Welt in sich trägt, die dem Nächsten sich so entsolidarisiert hat wie das Große Kitesh.

Chance zur Umkehr anzunehmen, ja sie überhaupt zu sehen. Fevronia überfordert auch ihre eigene psychische Belastbarkeit. Dass in der Beziehung zwischen ihr und Kutjerma sie nur gibt und er nur nimmt, würde sie akzeptieren und durchhalten; einem ständigen Wechselbad der Gefühle ausgesetzt zu sein wie dem, dass er nach Zuwendung schreit und, sobald er sie bekommt, sich vehement dagegen wehrt, dies überschreitet das Limit selbst einer Fevronia. Folgerichtig wechselt die Szenerie, das *Freie Feld* verwandelt sich zurück in den *Wald*, letzter Akt/ 1. Bild. Nun aber ist es ein bedrohlicher Wald, der Fevronia anzeigt, sie ist nicht mehr bei sich selbst zu Hause, hat aus Liebe sich total entäußert und droht nun an ihrer Liebe zugrunde zu gehen. Zwar Kernstück des Bildes ist jenes anfangs erwähnte Gebet zur heiligen Erde, bei dem Fevronia und Kutjerma sich näher kommen als je zuvor, fast eine wirkliche Liebesumarmung ist es bei uns. Doch zum zweiten Mal in Fevronias Leben schlägt ihre Liebe auf sie zurück. Sie durchdrang den Schutzpanzer des männlichen Zynismus bei Kutjerma, gleichzeitig aber machte sie ihn dadurch verwundbar. Zwar ist er seitdem fähig, über sich selbst zu sprechen; fähig, Schuld zu empfinden – nur verbucht er das nicht als Gewinn, zu stark steht es in Widerspruch zu seinem Selbstbild: Er kann nicht anders als dagegen revoltieren. All dies setzt Kutjerma unter einen ungeheuerlichen Leidensdruck, ablesbar daran, dass er nun seinerseits im Auge Fevronias, die er für die Verursacherin halten muss, den Safan erblickt. Gegen das Liebste, was er besitzt, richtet der Wahnsinnige seine Aggressionen; wir gaben ihm eine Fevronia-Puppe, die er zerreißt und der Partnerin die Teile ins Gesicht wirft – Vorstufe für seinen Versuch, sie am Szenenende umzubringen.

Hier geht nichts mehr, die Legende ist überfragt, Fevronia ist überfragt; Kutjerma wird ihr entrückt (bei uns verschlingt ihn die heilige Erde) und Fevronia entrückt sich selbst, Flucht zurück in die Kindhaftigkeit vom Beginn des Stücks und wohl noch weiter davor scheint die einzige Rettung. Mit einem Wiegenlied singt Fevronia sich in den Schlaf. Welchen Trost sie braucht, zeigt die Vision, die sie hat; Rote Blumen (Eros-Symbole) und weiße Kerzen (Agape-Symbole) müssen ihr erzählen, dass ihr Liebesweg trotz seines Endes mit Schrecken des Beschreitens wert war. Flucht zurück ist auch die Imagination des Partners nun wieder in der Gestalt des Prinzen. Doch dieses Vorstellungsbild ist so tot, wie der Prinz tot ist. Er erscheint Fevronia als Gefallener aus der verlorenen Schlacht gegen die Tataren. Er erscheint ihr aber auch wiederum verwundet und entspricht damit wie zu Beginn Fevronias Verlangen nach dem hilfebedürftigen Partner, der seiner Schwäche halber ihre Hilfe sich gefallen lassen muss. Doch von einem Toten, der nur noch in Gott zu leben behauptet, wird Fevronia als liebende Helferin und schamanische Heilerin nicht mehr gebraucht. Vsevolod lässt sich nicht einmal berühren. Das ist für Fevronia eine schlimmere Katastro-

phe als die schlimmsten Erfahrungen mit dem wahnsinnigen Kutjerma. Eine Kommunion, die Vsevolod ihr reicht, möchte Fevronia der Erde und ihren geliebten Vögeln mitteilen, doch die Erde schläft und die Vögel fliehen vor des Todes Gegenwart, in der Musik ist es eindeutig zu hören. Das einzige, was Vsevolod als Toter wirklich leisten kann, ist, Fevronia aufzufordern, ihm zu folgen.

Wohin? Nach der heiligen Stadt. Was soll, was will Fevronia dort?

Möchte sie, die ihr Leben für gescheitert halten muss, endlich irgendwo „ankommen“? Erhofft sie Lohn für die Leiden ihres augenscheinlich vergeblich gewesenen Liebens? Lohn nach den Maßstäben des Großen Kitesch? Dass diese andere sind als die ihren, konnte Fevronia im Stück hinlänglich erfahren. Hat sie das vergessen oder verdrängt? Eine Fevronia, die liebt, weil sie nicht anders kann, ist ein Störfall für Groß-Kitesch, wo man Liebe als theologischen Begriff zwar kennt, jedoch durch Absonderung von der Welt der Notwendigkeit entgeht, Liebe praktisch gewähren zu müssen. Wenn eine Fevronia freiwillig sich dahinein begibt und zur Identifikation willens scheint, kann es sich nur um Resignation handeln.

Was Fevronia in Groß-Kitesch in unserer Inszenierung vorfindet, sind „verklärte“ Personen ohne jede Emotion, Menschen, starr wie Statuen auf hohen Treppen. Kein Auge blickt sie an, ihr reicht sich keine Hand, auch Vsevolods Hand nicht. Über Fevronias Erstaunen, wachsende Befremdung, Ratlosigkeit und Angst führen wir hin zu einer der exponiertesten Stellen von Rimskij-Korssakov Partitur, den einzigen a-cappella-Takten, die sie aufweist. Ohne Orchesterbegleitung – welche Einsamkeit! – singt Fevronia ihre zwei bangen Fragen, warum es in der Stadt der Verklärten so blendend hell ist und die Kleider so eisweiß sind, dass die Augen schmerzen. Volltönende Ensembles antworten ihr, es ist wie eine Gehirnwäsche. Ist Fevronia nun reif für die heilige Hochzeit mit Vsevolod? Wir zeigen, wie Fevronia sie erlebt: als Vereinnahmung. Der goldene Oklad einer Ikone steht bereit, in den sie eingesperrt wird. Als Heilige bzw. was man in Groß-Kitesch unter heilig versteht, stört sie nichts mehr. Doch vereinnahmt heißt nicht sich selbst entfremdet. Logischerweise fragt die hl. Fevronia als erstes nach dem Sünder Kutjerma.

Die Begründungen des Priesterfürsten Jurij, warum für Kutjerma die heilige Stadt verschlossen bleibt, sind alarmierend und decouvrieren die Theologie des Großen Kitesch endgültig. Erstens, Kutjerma ist wahnsinnig, d.h. behindert. Ist er als Behinderter kein „vollkommenes“ Ebenbild Gottes und nicht würdig, der Nähe Gottes teilhaftig zu werden? Zweitens, Kutjerma begehrt die Aufnahme in Groß-Kitesch nicht als höchstes Ziel seines Strebens. Die bloße Existenz eines Menschen, der andere Probleme hat als die dort versammelte Elite, stellt deren Anspruch auf absolute Wahrheit in Frage. Es kann nicht sein, was nicht sein darf. Zwar wird Fevronia erlaubt, an den fernen Kutjerma einen Brief zu diktie-

ren. Doch der den Brief zu schreiben von Fürst Jurij bestimmt wird, Pojarok, ist blind.

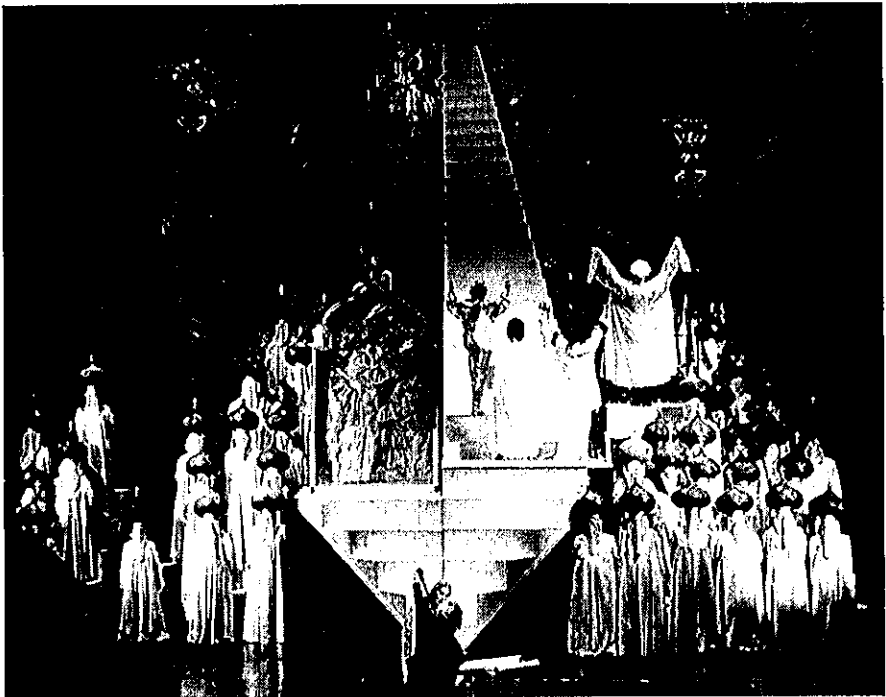
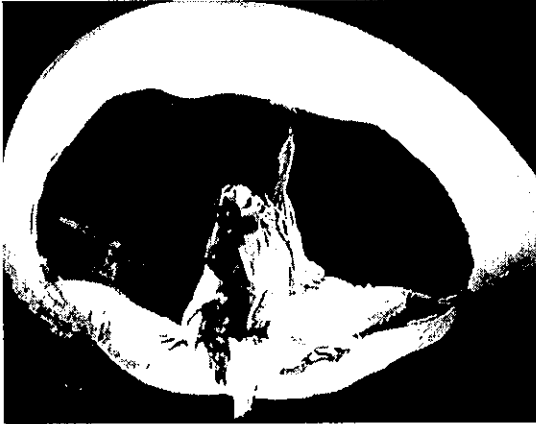
Musikalisch entwickelt Fevronias Briefdiktat sich aus stockenden kurzen Phrasen zu melodischer Ekstase. Beschreibt sie Kutjerma den kalten Glanz des Großen Kitesh deshalb in solch glühenden Farben, weil seine Gegenwart das Einzige ist, was ihr helfen könnte, ihn zu ertragen? Der Blinde, dem sie diktiert, schreibt in unserer Inszenierung in die Luft, das Blatt bleibt leer, doch Kutjerma vernimmt Fevronias Ruf. Zusammen mit Chefdirigent Jevgenij Brazhnik, meinem besten Partner, konnte ich es wagen, das Stück zu Ende zu denken. Kutjerma erscheint aus der Versenkung, den Strick um den Hals, tief unten am Fuße der hohen Treppen. Und siehe, es geschieht der Ausbruch Fevronias aus der Ikone.

Die verklärten Eliten wenden den Rücken, unter dröhnendem musikalischen Pomp, mit dem der Komponist ihre Art Frömmigkeit für ein tönendes Erz oder eine klingende Schelle erklärt. Jurij und Vsevolod steigen nach oben, wo sie den Himmel vermuten und nicht finden werden. Die Sänger des Chores setzen sich Kirchenkuppeln auf, jedem seine eigene Privaterlösung, aber unter den Kuppeln verschwinden die Häupter, war zuvor nur einer blind, nun sind sie's alle.

Erlösung findet bei uns statt ganz unten auf dem Grunde. Fevronia steigt zu Kutjerma herab und küsst ihn auf den Mund.

Ein eher entrüsteter als entzückter Kritiker schrieb: Der Regisseur gibt den Engel dem Sünder zur Frau. Die Verlautbarungen der Kritik interessieren mich sonst allenfalls fürs Archiv, aber diesen Satz unterschreibe ich.

Anhang: Szeneneinblicke



DIE BIBEL UND DIE ZEITGENÖSSISCHE UNGARISCHE MUSIK

Katalin Fittler (Budapest)

Der Gegenstand meiner Untersuchung ist: Welche Rolle spielt die Bibel in dem Musikschaffen Ungarns in der nahen Vergangenheit – das heißt: Was scheint immer noch aktuell von dem Text des Buches der Bücher oder von dessen Themen, die durch literarische Schöpfungen übermittelt sind. Im Voraus möchte ich sagen, dass ich meine Untersuchungen auch auf Komponisten bezogen habe, die in der nahen Vergangenheit gestorben sind, deren Bedeutung jedoch immer noch lebendig ist.

Bei der Beschäftigung mit dem Material fällt – als Erstes – auf: Die biblischen Kompositionen umfassen ein außerordentlich breites Gebiet der musikalischen Gattungen, sie bleiben also bei weitem nicht im Rahmen der Kirchenmusik. Im Gegenteil, die musikalisch wertvollsten, langlebigen Werke sind gerade unter den „weltlichen“ Kompositionen zu finden.

Ein Teil der Werke mit biblischen Texten wurde im Rahmen der sogenannten angewandten Musik angefertigt. Die Psalmenharmonisationen und deren Bearbeitungen setzen die Kenntnis des gegebenen Stils voraus, und die Anpassungen an die Praxis, also an die Anforderungen der Aufführung. Die außerliturgische, zur religiösen Praxis geschriebene Musik dient in erster Linie dem Singen und nicht unbedingt dem Zuhören. Im Idealfall löst sie die drei, durch Luther fixierten Aufgaben: Sie verherrlicht Gott, dient zur Erbauung der Menschen und fördert die Verbreitung des Evangeliums. Heutzutage findet man solches Gesangsmaterial in verschiedenen Sammlungen:

- Buch der Chöre / Verlag: Szent István Társulat;
- Evangelische Gemischte Chöre / Baptistischer Kirchenverlag;
- Chorbuch (in zwei Bänden) / Presseabteilung der Ungarischen Evangelischen Kirche.

Die beim reformierten Konventbüro erschienene reiche Sammlung mit dem Titel „Ungarische Psalmen“ stammt von Verfassern verschiedener Religionen. Hier kann man vielleicht am klarsten feststellen, wie weit die angegebenen Rahmen (Möglichkeiten) die Werke „zeitlos“ machen. Die Bescheidenheit, die die Priorität dem Text überlässt und die persönliche Note der Musik beinahe in den Hintergrund rückt, mag mit dem aufrichtigen Glauben der Komponisten zusammenhängen. Oft tragen selbst Bearbeitungen namhafter Komponisten nur sehr mäßig die Stilmerkmale des Autors – als ob sie abgegrenzt von den übrigen Werken stünden! Höchstens die gewagtere, freiere Faktur, die erhöhte Anforderung gegenüber den Ausführenden lässt ein autonomes Musikdenken ahnen.

Es scheint mir, dass die Gattung des „biblischen Kanons“ für Komponisten und Ausführende gleichermaßen interessant ist. Ich möchte in dieser Hinsicht zwei Komponisten erwähnen: einerseits Sándor Szokolay, der fruchtbarste ungarische Opernkomponist des 20. Jahrhunderts; andererseits Attila Reményi, ein Vertreter der jüngeren Komponistengeneration. Letzterer ließ in eigener Ausgabe eine biblische Kanonsammlung erscheinen, die stilistisch mannigfaltig ist: Es gibt darunter leicht zu singende, einstimmig notierte Sätze; manche sind von modaler Intonation, die interessante Harmonien ergeben. Es gibt zugleich solche, die beinahe ein instrumentales Denken erahnen lassen, Sätze mit „Intervallspiel“, Argumentationen und Diminutionen, chromatische und ausgesprochen schwer zu intonierende, mehrstimmig notierte Intervall-Kanons.

Ungarische Komponisten schrieben Kanons ausschließlich in der Muttersprache.

Ein Teil der Psalmenharmonisationen und -bearbeitungen ist bis heute unveröffentlicht. Der begeisterte Forscher kann unter ihnen – manchmal zufällig – viele inspirierte Sätze finden. Diese Tatsache ist bedenkenswert: Sie unterstreicht die Verantwortung der Verleger. Denn ohne Publikation gibt es wenig Möglichkeit zur Aufführung der Werke, höchstens wenn der Verfasser zugleich Kirchenkapellmeister ist.

Ohne entsprechende Notenausgaben kann das Werk eines Kirchenmusikers für die große Öffentlichkeit leicht unbemerkt bleiben.

Artur Harmat (1885-1962) war zwar eine große Persönlichkeit ungarischer Kirchenmusik, trotzdem ist sein Lebenswerk auch heute noch in seinem eigenen Land beinahe unbekannt. Es ist eine Ironie des Schicksals, dass ein anderer bedeutender Vertreter ungarischer Kirchenmusik, Lajos Bárdos (1899-1986), obwohl er über eine reiche kompositorische Tätigkeit verfügt, trotzdem kaum Platz für biblische Text-Vertonungen fand. Er hatte andere Aufgaben ...

Die Verantwortung der Notenverleger übernehmen teilweise die Schallplatten-Gesellschaften. Die sozialen und kulturellen Veränderungen der letzten Jahre in Ungarn haben zur Folge, dass – weil Hungaroton seine Monopolstellung verloren hat – viele Firmen Tonaufnahmen machen. Mit Hilfe von Sponsoren können mehrere Gruppen, auch Amateur-Ensembles ihre Werke auf diese Weise verewigen. Aus dem Begleittext ist des öfteren zu erfahren, dass sie diese oder jene Nummer aus handschriftlichen Aufzeichnungen vortrugen. Dies ist eine mittelbare Art der Verbreitung von Musikwerken – denn dadurch werden auch andere Ensembles auf Werke aufmerksam gemacht.

Ein beträchtlicher Teil der Chöre mit biblischem Text wurde nicht auf ungarisch geschrieben, deshalb kann er mit größerer Verbreitungsmöglichkeit rechnen. Diese Werke finden manchmal ihren Weg zu ausländischen Ensembles sowie auch zu ausländischen Verlegern; auf diese Weise werden sie manchmal

im internationalen Musikleben früher bekannt als zu Hause. Sehen wir uns einige Beispiele diese Art an!

Einer der bekanntesten Meister ungarischer katholischer Kirchenmusik starb 1997 88-jährig: László Halmos. Doch seine Chorwerke wurden – aufgrund der Vertonung von Psalmentexten – erst zu seinem achtzigsten Geburtstag herausgegeben. Die Sammlung erschien 1989 bei dem Europäischen Hilfsfonds in Wien, herausgegeben von Kálmán Zsongor.

In mehreren Ländern und in verschiedenen Sprachen erschienen die biblischen Werke von Ferenc Farkas, dem Doyen der ungarischen Komponisten. In dem Lebenswerk von Farkas entstanden religiöse Werke relativ spät. Nach dem in den 30er Jahren komponierten „Ave Maria“ stammt sein nächstes religiöses Chorwerk aus dem Jahr 1962. Zu diesem gemischten Chor mit Psalmentext wurde er von der Schönheit der ungarischen Übersetzung inspiriert. Farkas gehört zu jenen Komponisten, die die Texte meistens in der Originalsprache vertonen. Er gelangte zu seinen religiösen Themen oft durch die Literatur. „Die Dichter sprechen für uns“, meint der Komponist.

Seine fünf Genfer Psalmen haben französische Texte als Grundlage. Obwohl seine Vorliebe dem Lateinischen gilt, ließ er 1985 für einen englischen Wettbewerb seine Kantate für gemischten Chor „Emmaus“ (Lk 24,13-35) mit englischem Text veröffentlichen. Diesmal dienten zwei Rembrandt-Bilder als Inspirationsquelle. 1988 gewann er mit seinem „Proprium Tergestinum“ für gemischten Chor und Orgel den ersten Preis in Triest – es erschien beinahe zugleich (Pro Musica Studium, Roma). Dieser Erfolg mag dazu beigetragen haben, dass er bald wieder ein Werk mit biblischem Text komponierte. Aus den „Tres cantiones sacrae“, zwei Sätze sind auch für Klavier- und Orgelbegleitung notiert, der dritte, der 67. Psalm (Vulgata), ist ausschließlich in der ursprünglichen Besetzung vorzutragen: Sologesang also, von einem Streichquartett begleitet. Dieses Werk existiert bis heute nur als Handschrift.

Eine holländische Ausgabe (Ascolta, Houten) sorgt sowohl für das Bekanntwerden des „Magnificats“ für Frauenchor, aus dem Jahr 1974, als auch für das Erklingen des gemischten Chores „Beati mortui“, komponiert in dem Andenken an seine Frau.

Unsere Komponistin, die die Kodály-Methode weltweit verbreitet hatte, Erzsébet Szönyi, fand für ihre ersten beiden biblischen Chorwerke ebenfalls im Ausland einen Verleger: In Paris, bei Leduc, erschien das „Canticum sponsae“, ein dreistimmiger Frauenchor nach dem Text der Sammlung „Gesang der Gesänge“ von König Salomon (1965) und ein Männerchor „Sicut cervus“ (Ps 41, 1977).

Ebenfalls bei Leduc erschien das „Magnificat“ (1954) von László Lajtha (1892-1963). Dieses Werk, geschrieben unter dem Einfluss des französischen

Geschmacks, hatte die ganze Gattung erneuert. Wie aus einem Brief an seine Söhne bekannt ist, hielt sich Lajtha bewusst fern von den Konventionen, die seit Jahrhunderten den Text begleiteten. Er verzichtete auf eine prunkvolle Orchestration. „Übertriebene Lautstärke, breite Gestik, Trompeten spielende Engel, all dies gibt es nicht in meinem Magnificat. Milde, Anmut, Schönheit, Zärtlichkeit, Demut: das alles ja ...“ Die 1954 beendete Komposition erschien 1983, zwei Jahrzehnte nach dem Tode des Komponisten in Budapest, als Tonaufnahme. Das leise Gebet wurde von Mädchenfiguren malenden italienischen Meistern inspiriert.

Unter den wenigen biblischen Werken ungarischer Komponisten, die von einem Gemälde inspiriert worden sind, gewann ein Orchesterstück von János Decsényi große Popularität: Es basiert auf fünf Bildern von Tivadar Csontváry-Kosztka; zwei davon haben biblische Motive als ihren Ausgangspunkt: „Marias Brunnen in Nazareth“ und „Im Eingang zur Klagemauer in Jerusalem“.

Im Musikleben nehmen die Chöre einen besonderen Platz ein. Die meisten Chöre arbeiten nicht isoliert, sie stehen in Verbindung mit anderen Ensembles, nehmen sowohl an einheimischen als auch an internationalen Chorzusammenkünften und Wettbewerben teil.

Das erste Chorwerk von Attila Reményi, der 23. Psalm – mit lateinischem Text –, gewann bei einem Kompositionswettbewerb in Tours einen Preis. Dort wurde auch seine Vertonung des 131. Psalms mit dem zweiten Preis ausgezeichnet. Mit dem 37. Psalm wurde Zoltán Kodály auf dem ersten Frauenchor treffen Preisträger. Auf einen Auftrag hin komponierte er den 121. Psalm.

Nach Reményis Meinung verrät ein Werk die Weltanschauung seines Schöpfers – auch ohne eine Textgrundlage. So treffen wir in seinem bisherigen Schaffen auf Instrumentalwerke, die von der Bibel inspiriert sind: „Apocalypsis“ für sechs Schlaginstrumente und Klavier entstand 1983; sein Streichquartett „Les jardins de l'existence“ (Der Garten der Existenz) aus dem Jahr 1986/1987 steht unter dem Einfluss des 1. Buches Moses.

József Karai komponierte sein „De profundis“ für den Chorwettbewerb in Arezzo (1981). Bei der Auswahl des Textes mag die Verschlechterung der allgemeinen Lage des Landes und der Welt eine Rolle gespielt haben. Da diesmal das Werk außer der hohen Qualität auch die Möglichkeit bieten musste, die Leistung der Chöre zu beurteilen, stellt das Werk hohe Anforderungen an die Sänger. Der Klangraum ist geplant, die von Überzeugung durchdrungenen, hoffnungsvollen Textreihen ertönen in meist homophonem, metrisch-rhythmischen Rahmen. Der Text muss jedoch auch in den aleatorischen Strophen verständlich sein. Die teilweise aufgrund neuer Klangeffekte notwendige Notation benötigte eine Zeichenerklärung.

Karais andere Werke, zu denen im Besonderen das „Laudate Dominum“ (150. Psalm) aus dem Jahr 1993/1994 gehört, sind auch für Liebhaber-Chöre geeignet. Sein Gelegenheitswerk „Alleluja“, das ein einziges jublierendes Wort wiederholt, drückt das Glücksgefühl des Komponisten aus, als Papst Johannes Paul II. das Attentat am 13. Mai 1981 überlebte. Der gemischte Chor erklang das erste Mal in Finnland im Rahmen einer vom Papst zelebrierten Messe.

András Szöllösy wurde von den Interpreten inspiriert, als er für die weltberühmten King's Singers ein Werk komponierte. Leider behielten die neuen Mitglieder des Ensembles das wunderschöne, aber sehr schwere „Miserere“ nicht mehr in ihrem Repertoire.

Unter den Werken von Sándor Szokolay finden Chöre mit unterschiedlichem Niveau und unterschiedlicher Besetzung Möglichkeiten der Interpretation. Nicht wenige seiner Werke entstanden aufgrund von biblischen Texten. Es gibt darunter Gelegenheits- und Auftragswerke, meistens mit ungarischem Text. Hinweisen möchte ich auf die „Apokalypse-Kantate“, die aufgrund der Inspiration der Holzschnitte von Dürer 1971 komponiert wurde, die deutschsprachige „Luther-Kantate“ 1983 sowie das Werk „Meine Seele liegt im Staube“ für Frauenchor, das einen Teil des 119. Psalms enthält. Durch Wahrnehmung der Stimmung des Textes wird der Komponist manchmal puritanisch deklamierend verstanden, im Sinne einer Offenbarung, ein andermal wiederum hebt er mit reicher Verzierung das hervor, was für ihn wichtig ist. Seine allgemein verständliche Musik verfehlt ihre Wirkung auf das Publikum nie.

Das Werk „Psalmus Hungaricus“ von Zoltán Kodály beansprucht einen Ehrenplatz in der Chorliteratur. Es entstand zum fünfzigsten Jahrestag der Vereinigung der ehemaligen drei Teile Pest, Buda und Óbuda zur heutigen Hauptstadt Budapest. Lassen Sie mich die Worte von Bence Szabolcsi zitieren:

Es ist charakteristisch für jede Epoche, in welcher Stimmungswelt, aufgrund welcher Thesen, mit welcher Absicht man sich an die Bibel wendet. Und vielleicht ist gerade der „Psalmus Hungaricus“ ein musterhaftes Beispiel dafür, wie sich in Kodálys Musik die drei Komponenten treffen. – Die ursprüngliche Grundstimmung des Psalms und sein Groll gegen die Despoten und Ungläubigen, der Groll des Poeten des 16. Jahrhunderts Mihály Kecskeméti Vég gegen das feudale Ungarn, und schließlich der Groll Zoltán Kodálys gegen das düstere Ungarn von 1920. Was kann charakteristischer sein als die Begegnung des dreifachen Donners und Blitzes für die Geburt einer biblischen Komposition?

Eine andere, weniger bekannte – und weniger erkennbare – kompositorische Haltung ist, wenn der Komponist fast ausschließlich durch sein Inneres inspiriert wird.

György Kósa (1897-1984) war ein schnell schaffender Komponist, trotzdem ist die beinahe unterbrochene Reihe seiner Oratorien in den dreißiger Jahren verblüffend, denn es war völlig unsicher, ob eine Hoffnung auf ihre Aufführung bestand. „Jonas“ (1931), „Osteroratorium“ (1932), „Hiob“ (1933) und „Saulus“ (1935). Nach einem Intermezzo von Kammermusikwerken erfolgt 1937 ein einmaliger Versuch: das biblische Ballett „König David“. Vielleicht wegen der realen Beurteilung der Lage folgen jetzt Kammeroratorien: „József“ (1939) und „Illés“ (1940). Von dieser Formgattung hat sich Kósa 1943 mit dem Oratorium „Christus“ verabschiedet.

Erst wieder Mitte der sechziger Jahre entstand, als ein Auftragswerk, ein Oratorium von Emil Petrovics. Er verwendete ein Gedicht von Babits als Grundlage, das wiederum die Jonasgeschichte aus dem Alten Testament aufgriff. Petrovics hat im „Buch von Jonas“ das Drama eines verantwortungsvollen Lebens geschrieben; um den Autor zu zitieren, „eines solchen Lebens, in dem der Gedanke der eventuellen Ergebnislosigkeit selbst das Tun nicht verringern kann“. Das Werk gilt in Ungarn noch immer als musterhaft.

Durch die Literatur gelangten mehrere biblische Themen in die Welt der Oper. Das erste Bühnenwerk von János Vajda nach Frigyes Karinthy entstand unter dem Titel „Barabbas“. Derselbe literarische Text diente als Grundlage für ein Chorwerk mit drei Solisten und Orchesterbegleitung von Tibor Sári. Der literarische Gedanke ist sehr originell: Die ganze Wahlprozedur wird wiederholt. Pilatus stellt noch einmal die Frage an die Volksmasse, wen sie freilassen wollen, Christus oder Barabbas. Da einzelne Menschen aus der Geschichte einige Konsequenzen gezogen haben, lautete die Antwort der Einzelnen: „Jesus“, was man aber trotzdem als Gesamtergebnis hörte, war „Barabbas“.

Eine Novelle von Karel Capek führte Iván Madarász zum Lot-Thema. Der im Jahr 1984 entstandene Einakter beschäftigt sich mit dem Verhältnis Individuum und Gemeinschaft. Der einzige makellose Mensch liebt seine Heimat so sehr, dass er sich, als der Feuerregen die Stadt zu vernichten droht, umdreht, um den Verletzten von Sodom zu helfen.

Ich zitiere einen Gedanken aus dem Begleittext der Schallplattenaufnahme aus dem Jahr 1989 von Marianne Pándi:

Man braucht keine besondere Phantasie, um den Bezug dieses Motivs zu unserer Zeit zu entdecken. In unserer Epoche, in der sozusagen jede Generation genügend Grund hatte, ihre Heimat flüchtend oder auswandernd zu verlassen, um neuen Lebensraum zu

finden, hat dieses Lot-artige Verhalten eine tiefere Bedeutung, eine persönlichere Botschaft als in früheren Jahrhunderten – oder in anderen Gegenden.

In den 70er Jahren tauchten Helden aus dem Alten Testament auch auf der Bühne des Opernhauses auf, wiederum durch literarische Vermittlung: Szokolay: „Samson“, 1973 (László Németh); Zsolt Durkó: „Moses“, 1976 (Imre Madách).

Das Moses-Drama von Imre Madách wurde früher auch von zwei Theatern auf den Spielplan gesetzt. Zum einen schrieb Zsolt Durkó, zum anderen István Láng die Begleitmusik. Ich möchte auch noch ein Werk von István Láng erwähnen, obwohl es vielleicht nicht direkt zum Thema gehört: 1971 entstand die Kantate „In memoriam N.N.“, als dritter Teil eines Triptychons, das zur Aufgabe hatte, den Opfern des Zweiten Weltkriegs ein Monument zu erstellen. Der Text stammt von dem katholischen Dichter János Pilinszky. Der Anfang ist die Invokation des Augenblicks des Todes; das Ausklingen am Ende des sechsten Satzes erfolgt durch den Glauben, der von der Kraft der Gemeinschaft ernährt wird. Die Schlusszeile des Satzes „Am dritten Tag“ lautet: „Et resurrexit tertia die“.

Bisher haben wir auf verschiedenen Wegen die biblischen Texte und Themen verfolgt. Jetzt möchte ich Ihre Aufmerksamkeit auf ein interessantes Phänomen lenken. Wir wussten, dass der Komponist László Kalmár ein tiefgläubiger Mensch war – trotzdem kannten wir nur wenige sakrale Werke von ihm. Er schrieb eine Komposition, deren Veröffentlichung er nicht unbedingt vorantrieb: das Chorwerk „Erstes Buch der Motetten“.

Es ist eine Art „Buch der musikalischen Gedanken“ mit teilweise biblischem Text. Davon entstanden mehrere Versionen: einmal die Sätze mit dem Datum 1954/55, deren Version 1954/80 darauf hindeutet, dass die Mikrostrukturen ihn auch später beschäftigt haben. Nach der allgemeinen Beurteilung sowie der Fachkritik gilt der Komponist Kalmár in erster Linie als Instrumentalist, in dessen Werkstatt die Logik eine größerer Rolle spielt als die Phantasie. Die syllabistische Schreibweise in den handschriftlichen Sätzen deutet auf eine persönliche Note hin, obwohl Kalmár eher als ein den „objektiven“ Stil bevorzugender Komponist gilt. Die ineinander übergehenden kleinen Melodiefloskeln, die entweder gleichzeitig oder hintereinander erklingen, bringen eine akkurat ausgearbeitete Harmonik zustande. Das Notenbild suggeriert durch die unglaublich ökonomische Haltung des Komponisten eine Art Ordnung und Sauberkeit. Die Sorgfalt, mit der er den zu vertonenden und dichten Text abwägt, verrät, was für ihn wichtig ist. Es ist ein interessanter Versuch, dass er aus dem bisher als Ganzes verstandenen und gefühlten Magnificat-Text nur Bruchteile auswählt. So wird Marias Dankesgesang zum eigenen Gebet des Komponisten: „Magnificat anima mea Dominum, quia respexit humilitatem, dispersit superbos, et exul-

tavit humiles.“ Es stellt sich die Frage, ob dieser Gebetsgesang direkt an den Alles-Hörenden gerichtet ist, deshalb hat die Aufführung fast keine Wichtigkeit.

Seit Anfang der 70er Jahre ändert sich Kalmárs Schreibweise ziemlich stark. Die früheren kleinen Melodiebögen werden immer mehr zerbrochen. Da beim Aufführen fast aller Fragmente jede Stimme teilnimmt, soll die erforderliche Konzentration von Seiten der Sänger noch größer sein als sonst. Am Ende der 70er Jahre schrieb er einen aus acht Motetten bestehenden Zyklus, den er veröffentlichten ließ. Es ist das Werk „Hora eius“ für drei Sopranstimmen. Um zu beweisen, wie konzentriert und strukturiert dieses Werk ist, zitiere ich einige Anmerkungen des Autors:

Die drei Interpreten sollten gleichermaßen voneinander und weit entfernt von den Zuschauern Platz nehmen: so, dass sie weder füreinander noch für das Publikum sichtbar werden; man sollte sogar darauf achten, dass das von den Interpreten eingeschlossene Dreieck und der Platz, wo sich das Publikum befindet, nicht die gleiche oder eine parallele Ebene hat;

- die Art des Vortrags, das Tempo und die Dynamik sollen frei und natürlich sein;
- man sollte Extremitäten und spektakuläre Regie vermeiden;
- wichtig ist, dass der Raum über eine gute Akustik verfügt.

Ich brauche nicht zu erwähnen, um welch schwieriges Stück es sich handelt! Es stellt sich wieder die Frage: Welche Bedeutung hat der Text, wenn wir ihn nicht verstehen. Und in diesem Punkt bekommen wir eine Antwort aus den Schriften der neuen kirchenmusikalischen Bewegung. Es ist ein anschauliches kulturelles Ergebnis der politischen Veränderungen, dass nach langer Pause der kirchenmusikalische Fachbereich an der Musikakademie wieder an Bedeutung gewonnen hat. Seit 1993 existiert sogar eine anspruchsvolle Fachzeitschrift mit dem Titel „Ungarische Kirchenmusik“. Hier findet man interessante Gedanken aus der Feder des Komponisten József Sári über das Verstehen des Textes:

Geht es etwa nicht darum, dass die Musik, der Gesang bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts sozusagen allein an Gott gerichtet ist? Gott versteht alles, ob etwas für die Menschen auch verständlich ist, scheint zweitrangig zu sein. Die Wichtigkeit des Textverstehens wird in dem Maß wachsen, wie weit man sich von Gott zum Menschen wendet. Ein Ockeghem oder Josquin konnte durch seinen Glauben auch den problematischen abstrakten Text „verstehen“. Der heutige Mensch will alles rational verstehen, um überhaupt glauben zu können.

In diesem Sinn ist die Kalmár'sche Musik zu deuten. Man sollte bedenken, dass diese Werke zehn Jahre vor der Wende entstanden sind.

Gibt es überhaupt eine zeitgemäße kirchliche Musik? Wenn wir den 149. Psalm ernst nehmen (Cantate Domino, canticum novum), benötigen wir sie. Ein

Kritiker, Zoltán Farkas (in: Muzsika, 1992), mahnt ein, dass die „Musica sacra“ sich in einer Krise befinde, und er begründet diese Feststellung damit, dass die zeitgenössische kirchliche Musik entweder für die Gläubigen unverständlich sei oder die Bezeichnung „zeitgenössisch“ nicht verdiene, weil sie legt keinen Wert darauf lege, den Anforderungen unserer Zeit gerecht zu werden. Es ist eine Frage der Verbundenheit mit der eigenen Zeit. Man könnte es auch so formulieren: Lebt der Mensch in seiner eigenen Epoche, im Hier und Jetzt, oder eher in der Vergangenheit. Die andere Frage ist: Worin besteht der eigentliche sakrale Charakter der Musik? In dieser Hinsicht sind Konsonanzen und Dissonanzen nicht von essentieller Bedeutung. Wichtig ist jedoch ein bestimmtes Verhalten des Menschen; es geht also nicht um stilistische Probleme, sondern darum, wie weit man das Wesen des Sakralen veranschaulichen kann. Es wirft natürlich zugleich die Frage der Objektivität – oder anders gesagt, die des Unpersönlichen auf.

Simone Weil formuliert es ähnlich. Sie sagt, dass sich der Heilige durch die Fähigkeit auszeichnet, aus der persönlichen in die göttliche Sphäre steigen zu können. Dies stellt eine Anforderung auch an die Zuhörer. Es ist eine gewisse Anstrengung nötig, um die Botschaft eines Werkes „verstehen“ zu können. Diejenigen, die nur dazu bereit sind, überall Unterhaltung zu suchen, bleiben in dieser Hinsicht auf der Strecke.

Wenn sich der Komponist über diese Problematik Gedanken macht, verändert er seine Weltanschauung, die Aufgabe des Komponisten wird für ihn klar. Für die Kunst von Zoltán Jeney etwa ist eine ähnlich bewusste Haltung charakteristisch. In den letzten Jahren finden immer öfters Treffen zwischen Musiktheoretikern, Interpreten und Komponisten statt. Auf diese Weise rücken wir der Verwirklichung der oben behandelten Ideen näher.

IV.
Reflexionen
in Philosophie und Theologie

2

1

11

11

„SIE ALLE SUCHEN DEN SCHULDIGEN“
SEMIOTIK UND THEOLOGIE UND ANDERE CRIME STORIES

Clemens Sedmak (Salzburg)

Umberto Eco hat irgendwo geschrieben, dass Philosophie und Semiotik und Detektivgeschichten eines gemeinsam hätten – sie alle wären auf der Suche nach dem Schuldigen. Tatsächlich ist der Versuch, Ordnung zu schaffen, Zusammenhänge herzustellen, Kausalitäten zu ermitteln, ein wichtiger Teil der epistemischen Arbeit. Im Grunde genommen geht es bei der epistemischen Bewältigung des Alltags nur darum, Ordnung zu schaffen. Das wissen alle, die von ihren Eltern dazu angehalten wurden, ihr Zimmer aufzuräumen. *Ex falso quodlibet*. Frei übersetzt: Im Chaos findet man gar nichts mehr.

Epistemische Arbeit

Gregor Samsa, den Franz Kafka (*Die Verwandlung*) eines Tages erwachen lässt, findet sich in einen riesigen Käfer verwandelt und muss sich neu in der Welt zurecht finden – mit den etablierten Mitteln kann er sein Handeln nicht planen und auf gewohnte Weise kann er sein Handeln nicht mehr fortsetzen. Das macht epistemische Arbeit, Arbeit am Orientierungssystem erforderlich. Epistemische Arbeit ist jene Arbeit, die wir leisten müssen, um unser Leben bewältigen zu können, um also unser Handeln so zu gestalten, dass wir weiterhin unser Handeln planen und unser Handeln fortsetzen können: Handle so, dass dir stets Alternativen in deinem Handeln, über die du entscheiden kannst, zur Verfügung stehen! Dazu bedarf es einer Orientierung in der vorliegenden Situation und einer Übersicht über die eigenen Handlungsmöglichkeiten und den eigenen Handlungsbedarf. Epistemische Arbeit setzt also, ganz einfach dargestellt, ein Konzept der Situation und ein Selbstkonzept voraus. Dazu muss die Situation in einem Universum von Situationen positioniert und die eigene Position im Universum (= Identität) geklärt werden. Wenn ich nicht erkennen kann, welche Situation vorliegt, kann ich nicht handelnd mit dieser Situation umgehen; wenn ich nicht weiß, wer ich bin, kann ich Situationen nicht bewältigen: Eindrücklich schildert J. Bernlef in seinem Roman *Hirngespinnste* den geistigen Verfall eines alten Mannes, der stückweise die Orientierung verliert, sich in Situationen seiner Kindheit zurückversetzt sieht, seine Frau mit seiner Mutter verwechselt und sich immer wieder in Situationen der Kriegszeit wähnt. Bernlefs Romanfigur kann die von ihm erwartete epistemische Arbeit nicht mehr leisten, weil die von

ihm verwendeten Kategorien zur Situationsdeutung keinen Handlungserfolg liefern und sich in der sozialen Welt nicht behaupten können.

Epistemische Arbeit ist die Erarbeitung von Kategorien zur Konstruktion und Rekonstruktion von Ordnung. Es ist epistemische Arbeit, in einem Museum für zeitgenössische Kunst, einen Feuerlöscher, der entsprechend einschlägiger Bestimmungen an der Wand montiert ist, von einem ausgestellten Kunstwerk zu unterscheiden. Es ist epistemische Arbeit, einen maskierten Bankräuber am *mardi gras* als solchen zu identifizieren. Es ist epistemische Arbeit, aus dem Plappern eines Kleinkindes Absichten ablesen zu können oder vom Erbrechen der Kollegin auf ihre Pränanz zu schließen. Epistemische Arbeit ist also die Erarbeitung von Kategorien, „Schubladen“, in die ein bestimmtes Vorkommnis eingebettet werden kann. Die Schublade informiert über adäquate und bewährte Handlungsweisen und kann als solche im Schubladensystem verortet werden. Auf diese Weise lassen sich Situationen bewältigen, wenn sie als Fall eines bestimmten Situationstyps eingeordnet werden können, der auf eine vertraute Weise zu bewältigen ist. Epistemische Arbeit besteht also, ganz elementar, darin, etwas als etwas zu erkennen, etwas als etwas einzuordnen. Erkennen heißt stets: etwas als einen Fall von etwas anderem anzusehen.

Zeichenkompetenz

Anders gesagt – epistemische Kompetenz ist Zeichenkompetenz. Ein Zeichen ist ein Vorkommnis, bei dem einem bestimmten Ausdruck ein bestimmter Inhalt zugeordnet ist. Das ist eine sehr einfache Definition, die jedoch den grundsätzlichen und unersetzbaren Gedanken des Zeichens ausdrückt: Die Beziehung zwischen Inhalt und Ausdruck. Zwischen einem Inhalt und einem Ausdruck wird eine Korrelation hergestellt und zwar derart, dass diese Beziehung zugleich bestimmte Handlungsweisen nahe legt. In der Terminologie von Peirce, der die triadische Struktur von Zeichen entwickelt hat: ein Zeichen ist etwas, das für etwas anderes steht und für jemanden etwas bedeutet. Im Originalton:

A sign, or *representamen*, is something which stands to somebody for something in some respect or capacity. It addresses somebody, that is, creates in the mind of that person an equivalent sign, or perhaps a more developed sign. That sign which it creates I call the *interpretant* of the first sign. The sign stands for something, its object. It stands for that *object*, not in all respects, but in reference to a sort of idea.¹

¹ Peirce, *Collected Papers* (Cambridge 1931ff), 2.228.

Auch wenn er eine nicht unbedingt unterstützenswerte Bedeutungstheorie andeutet, hat Peirce damit die Idee einer unendlichen Semiose vorweggenommen. Zeichen werden aufgrund anderer Zeichen zu Zeichen. Zeichen werden aufgrund ihrer Wirkungen auf jemanden zu Zeichen. Zeichen können damit nicht von ihrer pragmatischen Dimension abgelöst werden. Peirce hat den Zeichenbegriff auf dem Hintergrund seiner Ablehnung des Cartesianismus konzipiert. Nicht das private Bewusstsein eines einzelnen erkennenden Subjekts wird von Peirce ausgezeichnet, sondern der öffentliche Zeichengebrauch von Mitgliedern einer Zeichengemeinschaft im Rahmen einer aufeinander abgestimmten, konzertierten semiotischen Praxis. Zeichen sind als Triaden, immer in Hinblick auf einen Benützer, zu verstehen. Gegen Verkürzungen des Zeichenbegriffs auf eine dyadische Relation hat sich Peirce vehement gewandt.² Bedeutung und Gebrauch von Zeichen sind untrennbar miteinander verbunden. Aus diesem Grund kann auch Peirce bereits Zeichen als kulturelle Erzeugnisse verstehen. Der Mensch als Mitglied einer Gemeinschaft erschafft die Zeichen, und der Mensch als Mitglied einer Gemeinschaft operiert mit den Zeichen, die ihm die Gemeinschaft zur Verfügung stellt. Die Zeichen bilden ein Netz, das der Mensch selbst in sozialen Zusammenhängen gesponnen hat. Zeichen sind kulturelle Erzeugnisse, das gilt auch für sogenannte „natürliche Phänomene“: „Die Naturphänomene an sich sagen nichts aus.“³ Man muss gelernt haben, diese Zeichen zu lesen.⁴ Man muss lernen, zwischen einem Ausdruck und einem Inhalt eine Korrelation herzustellen. Und dieses Lernen geschieht in kulturellen Handlungszusammenhängen. Die grundsätzliche Unterscheidung zwischen Ausdruck und Inhalt entspricht der Unterscheidung zwischen Signifikat und Signifikant, wie sie Saussure eingeführt hat. Es ist ein Signifikant, der auf ein Signifikat verweist oder für dieses steht. Die Relation „Signifikant-Signifikat“ darf jedoch keineswegs verwechselt werden mit der Relation zwischen „Zeichen“ und „Bezeichnetem“, wie komplex auch immer diese Relation gedacht wird. Das Signifikat eines Zeichens, eines Signifikanten, ist das Konglomerat der kulturellen Auffassungen von dem, was das Zeichen vertritt. Nota bene: der kulturellen Auffassungen. Es handelt sich nicht um die privaten Auffassungen

² Vgl. Peirce, *Collected Papers*, 2.274.

³ Eco, *Zeichen* (Frankfurt/Main 1977), p. 15.

⁴ Ein schönes Beispiel findet sich dazu in Ecos Roman *Der Name der Rose* (München [19] 1995): William von Baskerville deutet die Spuren eines Pferdes und kann den Mönchen, die dem Pferd auf der Spur sind, das Pferd bis ins kleinste Detail beschreiben, ohne das Pferd gesehen zu haben. Er spricht sogar vom schmalen Kopf, den feinen Ohren und den großen Augen des Rappen und gibt später im Gespräch mit Adson zu: „Ich weiß nicht, ob der Rappe sie wirklich hat, aber ich bin überzeugt, dass die Mönche es glauben. Meister Isidor von Sevilla lehrt, die Schönheit eines Pferdes verlange...“ (*Name der Rose*, p. 37). Auch die Sicht der Natur ist kulturell überformt.

von Einzelpersonen, sondern um kulturell erzeugte, kulturell vermittelte und kulturell verwurzelte, sozusagen kulturell standardisierte Interpretationen. Das bedeutet auch, dass epistemische Arbeit im Rahmen von einer Kulturtheorie zu begreifen ist.

Ein Beispiel

Sehen wir uns ein Beispiel an: Für den kolonialen „touch“ des Beispiels, das ansonsten hervorragend ist, muss ich mich entschuldigen. Sherlock und Mycroft Holmes sitzen in der Erzählung *The Greek Interpreter* am Fenster des Diogenesclubs und analysieren die Passanten:

„Look at the magnificent types! Look at these two men who are coming towards us, for example.“

„The billiard-marker and the other?“

The two men had stopped opposite the window. Some chalk marks over the waistcoat pocket were the only signs of billiard which I could see in one of them. The other was a very small, dark fellow, with his hat pushed back and several packages under his arm.

„An old soldier, I perceive“, said Sherlock.

„And very recently discharged“, remarked his brother.

„Served in India, I see.“

„Royal Artillery, I fancy“, said Sherlock.

„And a widower.“

„But with a child.“

„Children, my dear boy, children.“

„Come“, said I, laughing, „this is a little too much.“

„Surely“, answered Holmes, „it is not hard to say that a man with that bearing, expression of authority, and sun-baked skin is a soldier, is more than a private, and is not long from India.“

„That he has not left the service long is shown by his still wearing his ‚ammunition boots‘, as they are called,“ observed Mycroft.

„He has not the cavalry stride, yet he wore his hat on one side, as is shown by the lighter skin on that side of his brow. His weight is against his being a sapper. He is in the artillery.“

„Then, of course, his complete mourning shows that he has lost someone very dear. The fact that he is doing his own shopping looks as though it were his wife. He has been buying things for children, you perceive. There is a rattle, which shows that one

of them is very young. The wife probably died in child-bed. The fact that he has a picture-book under his arm shows that there is another child to be thought of.“⁵

Ganz offensichtlich wird hier hochkomplexe epistemische Arbeit geleistet. Zuerst liegen Beobachtungen vor. Auch das ist eine Form epistemischer Arbeit. Etwas als „Bilderbuch“ oder „Rassel“ zu identifizieren ist eine epistemische Leistung. Wenn ich etwa mit Schriftkultur nicht vertraut bin oder nicht über die Kategorie „Kinderspielzeug“ verfüge (vielleicht, weil ich keinen Begriff von „Kind“ habe, was ja viele Jahrhunderte in unseren Breitengraden der Fall war), kann ich auch diese Deutung nicht vornehmen. Beobachtung ist niemals „theorie-frei“. Man kann sich das sehr leicht an der Lesekompetenz verdeutlichen: Wenn ich einmal gelernt habe zu lesen, kann ich nicht nicht mehr lesen, wenn ich auf Geschriebenes blicke. Die Wahrnehmung hat sich verändert. Das ist trivial, die These, dass Wahrnehmung „gelernt“ wird, hat weitreichende Implikationen, gerade für die erkenntnistheoretischen Überlegungen, „wie die Welt ‚wirklich‘ ist“. In unserem Beispiel liegt offensichtlich ein Konsens über die Beobachtungen vor: Zwei Männer, Kreidespuren, Pakete, Stiefel... Es ist allerdings auf dieser Stufe schon ersichtlich, dass diese Beobachtungen nur dann gemacht werden können, wenn bestimmte Kategorien verfügbar sind – um die Kategorie „Kreidespur“ oder die Kategorie „Paket“ verwenden zu können, muss einiges an (kulturell angeeignetem) Hintergrundwissen über physikalische Eigenschaften von Kreide bzw. der sozialen Einrichtung des „Einpackens“ vorhanden sein. Auf einer zweiten Stufe wird in diesem Beispiel epistemische Arbeit geleistet, indem diese Beobachtungen in einen Kontext gestellt werden, was eine weitere Deutung von „etwas als etwas“ ermöglicht. Dabei werden die beobachteten Vorkommnisse als Fall von etwas Bekanntem als spezieller Fall von weniger Speziellem eingeordnet. Nehmen wir etwa den Schluss:

- (1) „This man is sunburnt“
- (2) „All men who served in India are sunburnt“
- (3) „This man served in India“.

Das ist ein spezieller Schlusstyp, den Charles Peirce als „Abduktion“ bezeichnet hat: Ausgehend von einer Beobachtung und einer (tentativ) für diese Beobachtung relevanten allgemeinen Annahme wird in (3) eine Hypothese als Schlussfolgerung entwickelt, die wahrscheinlich ist, aber nicht mit logischer Notwendigkeit folgt. Um diesen Schluss ziehen zu können und den Mann „als indienerefahren“ einordnen zu können, brauche ich Hintergrundwissen, das mir nur die Kultur Großbritanniens im ausgehenden 19. Jahrhundert bereitstellen kann. Erst dieses Hintergrundwissen macht den Zusammenhang zwischen (1)

⁵ A. Conan Doyle, Sherlock Holmes [London 1990], p. 381.

und (2) plausibel und erhöht die Wahrscheinlichkeit von (3). Das ist epistemische Arbeit: Ich suche nach einer Schublade, in der ich relevante Information zu „sonnenverbrannt“ finden kann, die für die vorliegende Situation relevant ist. So kann ich „etwas als etwas“ deuten. Bei diesem Prozess verwenden wir „Relevanzüberlegungen“: Welche Kategorien sind für die vorliegende Situation relevant? Heute würde man bei einem sonnenverbrannten Mann wohl eher Hawaiiurlaub oder Solarium vermuten. Relevanzüberlegungen sind Überlegungen, die sich aus dem (stets kulturell verfassten) Handlungszusammenhang ergeben. Der Kontext lässt darüber entscheiden, welche Kategorien für die Situationsdeutung relevant sind und welche nicht.

Das ist ein Beispiel dafür, wie „etwas als etwas“ gedeutet wird. Ohne diese epistemische Arbeit wäre es nicht möglich, zwischen Babys und Büchern, Damen und Dreirädern, Theodoliten und Theologen zu unterscheiden. Epistemische Arbeit ist die Arbeit des Sich-Zurechtfindens. Es ist überlebenswichtige Arbeit, die der Reduktion von Komplexität zur Erzielung von Handlungsfähigkeit dient – dazu bedarf es der Vereinfachung in der Form, dass unterschiedliche und unterscheidbare Vorkommnisse als Fälle von ein- und derselben Kategorie behandelt werden. Epistemische Arbeit besteht darin, a) ein Kategorialsystem („Schubladensystem“) zur Einordnung von Vorkommnissen als Fälle von Typen von Vorkommnissen zu erzeugen, b) Vorkommnisse in vorhandene Kategorien („Schubladen“) einzuordnen. Diese beiden Schritte können kaum voneinander getrennt werden: Durch das Vorliegen von Beispielen bzw. Anlassfällen werden neue Kategorien erzeugt und dadurch das Kategorialsystem entsprechend verändert und an die Umstände angepasst. Und mit Hilfe des Kategorialsystems können wir Vorkommnisse ordnen, damit Situationen bewältigen und uns in der Welt orientieren.

Die theologische Relevanz der Abduktion

Theologen und Detektive suchen und deuten Spuren. Es ist eine theologisch ehrwürdige Aufgabe, die Spuren Gottes in der Welt zu verfolgen. Thomas von Aquin hat in seinen fünf Wegen demonstriert, wie das vor sich gehen könnte. John Wisdom hat in seiner berühmten Parabel vom unsichtbaren Gärtner gezeigt, dass eine religiöse Deutung der Welt mit Hilfe der Abduktion erfolgen kann und – gemäß der Eigenart abduktiver Schlüsse – keine notwendige Interpretation ist. Die Parabel ist bekannt: Zwei Forscher entdecken einen gepflegten Garten mitten im Wald; der eine Forscher ist davon überzeugt, dass es einen Gärtner geben müsse, der diesen Garten pflegt. Sie verwenden alle Untersuchungsmethoden – kein Gärtner. Der „gläubige“ Forscher ist nach wie vor von

der Existenz eines („unsichtbaren!“) Gärtners überzeugt, sein Kollege lehnt das ab und sieht auch keinen Unterschied zwischen „überhaupt keinem Gärtner“ und einem „unsichtbaren Gärtner“, der sich nicht aufspüren lässt. Der religiöse Forscher würde in der Parabel vom unsichtbaren Gärtner den gepflegten Garten etwa folgendermaßen interpretieren:

Regel: Alle gepflegten Gärten werden von Gärtnern bearbeitet.

Resultat: Dieser Garten ist gepflegt.

Fall: Dieser Garten wird von einem Gärtner bearbeitet.

Das ist ein Fall von Abduktion. Die Abduktion ist dort anzusetzen, wo mittels eines hypothetisch angenommenen allgemeinen Zusammenhangs eine einzelne Beobachtung gedeutet wird. Die Abduktion ist eine Art methodisches Raten, sie ist ein Prozess, in dem eine erklärende Hypothese gebildet wird und zwar so, dass hypothetisch neue Erkenntnis gewonnen, ein hypothetischer Zusammenhang hergestellt wird: Die Deduktion legt einen Beweis vor, wie etwas sein muss; die Induktion zeigt, dass etwas wirklich wirkt; die Abduktion legt nur nahe, dass etwas der Fall sein kann.⁶ Eine Hypothese „is adopted for some reason, good or bad, and that reason, in being regarded as such, is regarded as lending the hypothesis some plausibility“ (CP 2.511, n.). Der Prozess der Formulierung einer Hypothese ist dennoch nicht willkürlich, sondern muss „fair“ und „unbiased“ erfolgen (CP 2.634), sich damit an Tatsachen orientieren, die die Willkür der Folgerung einschränken. Das gilt auch für die Einschränkung der Willkür religiöser Interpretationen durch Tatsachen. Kriterium für die Hypothesenformulierung ist die Einfachheit: „Before you try a complicated hypothesis, you should make quite sure that no simplification of it will explain the facts equally well“ (CP 5.60).⁷ Die Abduktion setzt bei Tatsachen ein und bildet eine Theorie aufgrund dieser Tatsachen und im Zuge der methodischen Erforschung dieser Tatsachen. Die Abduktion sucht eine Theorie.⁸ Sie nimmt ihren Ausgangspunkt ohne eine fertige Theorie an der Hand zu haben (CP 7.218). Der ad-hoc-Charakter der durch Abduktion gebildeten Hypothesen ermöglicht es erst, Neues zu wissen, denn alles Wissen schließt nach Peirce „additions to the facts observed“ ein (CP 6.523).⁹ Daraus resultiert der tentative Charakter abduktiver Schlüsse.

⁶ Peirce, Collected Papers 5.171.

⁷ Diese Einfachheitsüberlegungen sind u.a. Argumente, die Swinburne zugunsten des Theismus vorbringt (The Existence of God. Oxford 1979, pp. 93ff).

⁸ Peirce, Collected Papers 7.218.

⁹ „I look at a black stove. There is a direct sensation of blackness. But if I judge the stove to be black, I am comparing this experience with previous experiences. I am comparing the sensation with a familiar idea derived from familiar black objects. When I say to myself that the stove is black, I am making a little theory to account for the look of it.“ (Peirce, Manuscript; zitiert nach

Eine Abduktion geht also von einer bestimmten Einzelbeobachtung aus, die aufgrund eines hypothetischen gesetzmäßigen Zusammenhangs gedeutet wird. Die Herstellung solcher gesetzmäßiger Zusammenhänge ist Aufgabe der Theologie. Für eine religiöse Erkenntnistheorie ist die Abduktion insofern relevant als

- der hypothetisch angenommene allgemeine Zusammenhang der „Offenheit“ des Universums hin auf eine (vielgestaltige) religiöse bzw. nichtreligiöse Deutung entspricht
- der erkenntnistheoretische Status des Ergebnisses eines abduktiven Schlusses mit dem erkenntnistheoretischen Status einer religiösen Hypothese verglichen werden kann
- *ex negativo* religiöses Wissen nicht befriedigend durch *knowledge by description* und deduktive Zusammenhänge allein bzw. ausschließlich durch *knowledge by acquaintance* und induktive Verallgemeinerungen bestimmt werden kann.

Die religiöse Lesbarkeit der Welt

Epistemische Arbeit ist das Lesen von Zeichen. Wir sind ständig damit beschäftigt, Zeichen zu lesen – und es ist sehr schwer, etablierte Lesekompetenz abzuliegen. Ich kann mich nicht entschließen, wenn ich einmal lesen gelernt habe, ein bestimmtes Schild *nicht* zu lesen! Ähnlich starr sind die Lesegewohnheiten in unserem übrigen kulturellen Leben. Die Geschichte der Inkulturation zeigt von diesen Schwierigkeiten, mit einem vorgefertigten Alphabet die Zeichen der Zeit in anderen Kulturen zu lesen. Die Kunst, „die Welt und das Leben“ zu lesen, verbindet die Detektive und die TheologInnen. Umberto Eco lässt in seinem berühmten Roman *Der Name der Rose* seinen William von Baskerville nach einer ersten Kostprobe detektivischer Meisterschaft zu dessen Adlatus Adson sagen:

Schon während unserer ganzen Reise lehre ich dich, die Zeichen zu lesen, mit denen die Welt zu uns spricht wie ein großes Buch. Meister Alanus ab Insulis sagte:

*omnis mundi creatura
quasi liber et pictura
nobis est et speculum*

und dabei dachte er an den unerschöpflichen Schatz von Symbolen, mit welchen Gott durch seine Geschöpfe zu uns vom ewigen Leben spricht. Aber das Universum ist

noch viel gesprächiger, als Meister Alanus ahnte, es spricht nicht nur von den letzten Dingen (und dann stets sehr dunkel), sondern auch von den nächstliegenden, und dann überaus deutlich.¹⁰

Eine religiöse Interpretation der Welt lässt die Welt als Ganze wie ein Buch „lesen“. Es ist daher nicht verwunderlich, dass die Metapher von der Welt als Buch in der christlichen Tradition gerne aufgegriffen wird. Augustinus etwa bezeichnet den Erdkreis als ein zweites Buch, das neben der Schrift zu lesen sei.¹¹ Bei Thomas findet sich eine Quaestio zum „Buch des Lebens“.¹² Galilei bezeichnet das Universum als großartiges Buch, dem die Philosophie gegenübersteht, das man aber nur versteht, wenn man die Sprache und Buchstaben versteht. Es ist in mathematischer Sprache geschrieben.¹³ Die Welt als Ganze lesen zu können, bedeutet, dass die Welt als Ganze Teil einer Ordnung ist, die über die Welt hinausgeht. Religion als eine Einstellung zur Welt als Ganzer und zum Leben als solchem verlangt die Kompetenz, die Welt als Ganze zu lesen. Aber auch einzelne Kapitel in diesem Buch sind von theologischem Interesse:

Wir brauchen semiotische Überlegungen, um die Kirche und den Priester, den Papst und das Sakrament verstehen zu können. In all diesen Fällen bedeutet theologische Kompetenz in erster Linie Zeichenkompetenz. Im Zweiten Vatikanischen Konzil wurde ein Verständnis von Kirche als Sakrament des Heiles (*Lumen Gentium* 1), als Zeichen der Erlösung festgeschrieben. Damit Kirche „allumfassendes Sakrament des Heiles“ (*Lumen Gentium* 48; *Gaudium et Spes* 45) sein kann, muss sie Erfahrungen von Heil ermöglichen, Räume für die Erfahrung von Erlösung bereitstellen. Das ist nur im Engagement um Freiheit, Gerechtigkeit, Frieden und Heiligung möglich. Nur wenn die Kirche glaubwürdig ist, auf dem Weg der Armut und des Hungers nach Gerechtigkeit, der Reinheit des Herzens und der geteilten Sorge und Trauer, kann sie sichtbares Zeichen der guten Botschaft sein. Ein sichtbares Zeichen muss verständlich und glaubwürdig sein, um als Zeichen funktionieren zu können. Aus semiotischen

¹⁰ Eco, *Der Name der Rose*, p. 36.

¹¹ *Errationes in Psalmos* (PL 36,518): „Liber tibi sit pagina divina, ut haec audias; liber tibi sit orbis terrarum, ut haec videas. In istis codicibus non ea legunt, nisi qui litteras noverunt; in toto mundo legat et idiota“; vgl. H. Blumenberg, *Die Lesbarkeit der Welt*. Frankfurt [2]1986, pp. 48-50.

¹² *STh* I, q. 24.

¹³ Galileo Galilei, *Il saggliatore* (1623), aus: *Le opere*. Edizione nazionale, hg. A. Favaro, 20 Bde. Florenz 1890-1909, Band 6, p. 232: „La filosofia è scritta in questo grandissimo libro che continuamente ci sta aperto innanzi agli occhi (io dico l'universo) ma non si può intendere se prima non s'impara a intender la lingua, e conoscer i caratteri ne' quali è scritto. Egli è scritto in lingua matematica, e i caratteri son triangoli, cerchi, ed altre figure geometriche, senza i quali mezzi è impossibile a intenderne umanamente parola.“

Überlegungen ergeben sich also praktische Verpflichtungen. Gott in allen Dingen zu finden ist eine geistliche und eine politische Aufgabe. Die theologische Vorstellungskraft arbeitet an einer Verbindung von prophetischer (sozialkritischer) und mystischer (kontemplativer) Sprache und Lebensart. Im Buch des Lebens finden sich auch leeren Seiten, die Erzählung der Welt enthält auch das Schweigen, das theologisch viel sagende Schweigen.

DIE VERMITTLUNG MENSCHLICHER *ERFAHRUNG* IN RELIGION UND LITERATUR

Martin Sexl (Innsbruck)

Die Kunst ist eine Vermittlerin des Unaussprechlichen; darum scheint es eine Torheit, sie wieder durch Worte vermitteln zu wollen. Doch indem wir uns darin bemühen, findet sich für den Verstand so mancher Gewinn, der dem ausübenden Vermögen auch wieder zugute kommt. (Goethe)

Im Sommer 1991 passierte mir in den Bergen der Schweiz ein schwerer Unfall: Nach der Beendigung einer Klettertour stürzte ich beim Abstieg von einem Gipfel und blieb schwer verletzt liegen. Der Freund, der mich an diesem Tag begleitete, musste nun alleine den Abstieg fortsetzen, wobei wir beide wussten, dass er noch einige sehr gefährliche Stellen bewältigen musste. Ich blieb alleine an einer sehr unzugänglichen und abgelegenen Stelle zurück, den ganzen Tag bei klarem Bewusstsein, und wusste ganz genau, dass ich dort sterben würde, wenn keine Hilfe kommen würde oder dem Freund etwas zustoßen sollte. Ich hatte Todesangst – zumindest hielt ich jene Gefühle und Gedanken, die ich dort empfand, spürte und dachte, dafür – und versuchte, mich irgendwie auf das Sterben vorzubereiten, wobei ich keinerlei Ahnung hatte, was das bedeuten könnte oder wie eine solche ‚Vorbereitung‘ beschaffen sein könnte. In diesem Augenblick, oder besser gesagt in diesen Stunden, in denen ich jegliches Gefühl für die Zeit verlor, wurde mir die völlige Unzulänglichkeit aller Begriffe, Konzepte, Definitionen oder Erklärungen bewusst, die ich bis dahin mit Tod, Sterben, Schmerz, Einsamkeit oder Leiden in Verbindung gebracht hatte. Es war, als ob alle Gedanken und Worte, die ich bis zu diesem Zeitpunkt über etwas, das ich mit solch einem Erlebnis in Zusammenhang gebracht hatte, vollkommen irrelevant oder unangemessen seien, nicht falsch, aber ohne erkennbaren und fühlbaren Zusammenhang mit dem, was ich in diesen Stunden erlebte.

Es war eine extreme Erfahrung, so extrem, dass mir lange Jahre – und eigentlich auch bis heute – die Worte fehlen, mit dieser Erfahrung in irgendeiner Weise umzugehen, sie jemanden zu schildern, ihre *Bedeutung* für mein Leben oder auch das meiner Umgebung jemandem mitzuteilen. Es erschien mir, als ob diese Erfahrung in meinem Körper gleichsam eingeschlossen sei und außerhalb dieses Körpers, dieser unmittelbaren Situation und dieses unmittelbaren Erlebnisses nicht existieren würde, dass alle Versuche, die Erfahrung in Worte zu kleiden und sie somit übertragbar, mitteilbar zu machen, aus prinzipiellen (erkenntnis-

theoretischen) Gründen von vornherein zum Scheitern verurteilt wären. Mit unheimlicher Präsenz drängte sich mir der letzte Satz aus Wittgensteins „Tractatus logico-philosophicus“ auf („Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen“), und das erste Mal schien ich diesen Satz zu verstehen, weil er mich betroffen machte, so wie man die Pointe eines Witzes versteht, schlagartig, oder jene Kippbilder, auf denen man entweder eine alte Frau und ihr Gesicht oder den Nacken einer jungen Frau sieht. Und wie man nie mehr in das Stadium vor dem Verstehen und Sehen der Pointen oder dieser Bilder zurückfallen kann, so konnte ich den Satz von Wittgenstein nun nicht mehr missverstehen, wie mir schien. Wenn mich nach diesem Unfall jemand gefragt hat, was mit mir passiert sei, was ich erlebt hätte und was das in meinem Leben verändert habe, so konnte ich meist nichts darauf antworten, ich konnte nicht sagen, nicht formulieren, was ich da fühlte, was dieses Ereignis bedeutete.

Ich bin davon überzeugt, dass mein Problem, für dieses Erleben eine Sprache zu finden, in der ich schildern hätte können, ein Problem von *Erfahrung* allgemein ist. Erfahrung und ihre Bedeutungen sind nur schwer formulierbar, *im Kern* vielleicht sogar unsagbar. Auf jeden Fall benötigen wir dafür eine Sprache, die anders strukturiert sein muss als eine rationale Wissenschaftssprache.

Jahre später fiel mir ein Gedicht des Südtiroler Schriftstellers Sepp Mall in die Hände. Ich hatte es auf einem Plakat, das eine Lesung ankündigte, gesehen und es heißt „Noch Nicht“.

Noch Nicht

Und wenn der Tod
eine alte, zahnlose Frau wäre,
deine Mutter.
Wenn sie
leise von hinten
an dich herantritt, ihr Tuch
über deine Schultern zu legen,
wie einfach wäre es dann
noch,
den einen Satz zu sagen,
den wir genau
für diesen Augenblick
auswendig gelernt;
der sie zurtücktreibt
in die Kälte.

Als ich das Gedicht das erste Mal gelesen habe, hat es mir zumindest so gut gefallen, dass ich es vom Plakat abschrieb, wie in einer Ahnung, dass es etwas mit mir zu tun habe, mit diesem Unfall. Allerdings dachte ich dabei nicht an dieses Erlebnis, das schon einige Jahre zurücklag. Aber erst mit der Zeit wurde das Gedicht immer kräftiger, immer wieder kramte ich den Zettel hervor, und mit jedem Wiederlesen wuchs das Gefühl, dass meine Erfahrung hier Worte findet, dass sich die Erfahrung, mein Erleben und die Bedeutung dieses Erlebens in irgendeiner Form in diesen Worten *spiegelt* oder *zeigt*, auch wenn die Erfahrung nicht *gesagt* werden kann. Und immer wieder tauchte dieser Unfall auf und das Gefühl, mich umdrehen zu wollen und mit dem einen Satz, dem einzig richtigen Satz, den Tod noch einmal zurückzutreiben.

Und wieder wurde ich auf einige Sätze Wittgensteins zurückgeführt, auf seine Unterscheidung in Sagen und Zeigen oder auf jene charakteristische Stelle in einem Brief an Paul Engelmann, welcher ihm zuvor ein Gedicht von Uhland schickte, aus dem Jahre 1917:

Vielen Dank für ihren lieben Brief und die Bücher. Das Uhlandsche Gedicht ist wirklich großartig. Und es ist so: Wenn man sich nicht bemüht, das Unaussprechliche auszusprechen. So geht *nichts* verloren. Sondern das Unaussprechliche ist, – unaussprechlich – in dem Ausgesprochenen *enthalten!*¹

So wie Wittgenstein die strikten Positionen seiner Frühphilosophie, in der er die logische Unmöglichkeit betonte, überhaupt irgend etwas über den Bereich jenseits des klar Sagbaren aussagen zu können², in den „Philosophischen Untersuchungen“ gewissermaßen entschärfte, indem er den vielschichtigeren und auch komplexeren Begriff des „Sprachspiels“ einführte, so erschien es auch mir im Laufe dieser Jahre, dass es möglicherweise doch eine Sprache geben könnte, in

¹ Wittgenstein, Briefe, S. 78.

² Brian McGuinness verbindet das Unaussprechliche der Dichtung unmittelbar mit dem Begriff des Zeigens im „Tractatus“, wodurch er versucht „Wittgensteins Sinn für das literarische Werk mit einer seiner philosophischen Grundideen zu verknüpfen, nämlich mit der Idee, daß das, was der Satz zeigt, nicht zugleich explizit durch den Satz ausgesagt werden kann“ (zitiert in Stern 1990, 31). Joseph Peter Stern wiederum argumentiert für zwei verschiedene Formen des Unaussprechlichen, nämlich die Unmöglichkeit, die logische Form selbst darzustellen oder zu sagen (welche im Tractatus ausgeführt wird), und die ethische Forderung (welche die Dichtung betrifft), nicht alles zu sagen, was den Menschen wichtig und heilig sei. Im zweiten Fall ist das Unaussprechliche ein relativer Wert, der vom Geschick, vom Takt und vom ethischen Feingefühl des Interpreten abhängt (vgl. Stern 1990, S. 32ff.). Dass das Unaussprechliche einen relativen Wert darstelle, ist mit den Auffassungen aus den „Philosophischen Untersuchungen“ sicherlich vereinbar, wobei ich durchaus auch der Position von McGuinness zustimmen kann, dass es in der Literatur Formen des Unsagbaren gibt, die aus prinzipiellen Gründen unsagbar bleiben müssen. Im Laufe des Artikels werde ich noch darauf zurückkommen, allerdings ohne explizit auf die Positionen von Stern und McGuinness einzugehen.

der dieses ‚Unsaßbare‘ oder ‚Unausssprechliche‘ in irgendeiner Form evident wird, auch wenn diese Sprache weit davon entfernt ist, Erklärungen, Ursachen, allgemeine Regeln oder Kriterien angeben zu können.

Ich bin davon überzeugt, dass *Literatur* (und Kunst überhaupt) uns jenen Zugang zu Erfahrungen und zu den Bedeutungen von menschlicher Erfahrung vermitteln kann, den uns eine rationale Sprache, in der kausale Erklärungen, Definitionen oder klar aussaßbare Kriterien eine Rolle spielen, nicht bieten kann.

Mit zwei Fragen von Wittgenstein möchte ich an die These heranführen, dass Kunsterfahrung in der Rezeption uns die Bedeutung von Erfahrung allgemein zugänglich machen kann.³ Diese zwei Fragen von Wittgenstein, die er in den „Philosophischen Untersuchungen“ formuliert, lauten folgendermaßen:

„Wie hoch ist der Mont Blanc?“ und „Wie klingt eine Klarinette?“⁴ Auf die erste Frage kann man innerhalb eines definierten Systems mit gewissen Abweichungen (welche die Schneehöhe betreffen können) relativ leicht und genau antworten – nämlich 4.807m –, während es mit großen Schwierigkeiten verbunden ist, jemanden, der noch nie eine Klarinette gehört hat, zu erklären, wie eine solche klingt. Im zweiten Fall muss man Beispiele verwenden, Analogien, Metaphern, unscharfe und unklare Annäherungen („ungefähr“, „so ähnlich wie“, „stell Dir vor, dass“ etc.). Eine Erklärung der Tonhöhe oder Klangfarbe bringt uns wenig für das Verständnis des Klangs. Ebenso wäre eine Analyse von Duft- und Inhaltsstoffen in alltäglichen Zusammenhängen unangebracht, um die Frage nach dem Geschmack von Kaffee zu beantworten. Damit ist allerdings weder gesagt, dass Duft- und Inhaltsstoffe nicht analysierbar sind noch dass eine solche Analyse in jedem Fall bedeutungslos ist: Für einen Lebensmittelchemiker, der die Gesundheitsgefährdung von Nahrungsmitteln zu untersuchen hat, ist eine solche Analyse unabdingbar.

Es soll noch ein einfaches Beispiel genannt werden, um den Unterschied noch klarer zu machen: Stellen wir uns einen Tischlerlehrling vor, der gerade von der Berufsschule kommt und fähig ist, den Vorgang des Hobelns zu erklären (das wäre die „explizite“ Ebene der Wissenschaft, wenn man so will); aber er ist daher noch lange nicht fähig, ein Brett auch zu hobeln, da er keine Erfahrung hat, da ihm die Übung fehlt. Um diese Tätigkeit zu lernen, muss der Lehrling

³ Für die vorliegende Arbeit wurden die Unterschiede zwischen einer künstlerischen und einer wissenschaftlichen Sprachverwendung pointiert herausgearbeitet. Im konkreten Falle von literarischen Texten und ihrer Rezeption und im konkreten Falle wissenschaftlicher Forschung sind diese Grenzen nicht so scharf sichtbar. So gibt es viele philosophisch-wissenschaftliche Texte, die durch ihre Sprachverwendung dem künstlerischen Pol viel näher stehen als manche Texte, die man als literarisch ansieht.

⁴ Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, S. 284.

seinem Lehrmeister genau auf die Finger schauen (und der sagt ja nicht unbedingt: „Du musst den Hobel mit 45 Grad Neigung auf das Brett halten, ihn mit diesem oder jenem Druck andrücken und mit der und der Geschwindigkeit“, sondern vielleicht nur: „Schau einmal genau her!“). Der Schüler selbst muss viel probieren und üben. Mit dieser *Anschauung*, dem *Selbst-Probieren* und dem *Üben* eignet er sich jene Erfahrung an (jenes „implizite“ Wissen – um einen Begriff des ungarischen Wissenschaftsphilosophen Michael Polanyi zu verwenden), das er für die Ausübung seiner Tätigkeit braucht. Und erst wenn der Lehrling imstande ist, ein Brett zu hobeln, erst dann kann man davon sprechen, dass er das Hobeln verstanden hat. Und mit der Zeit lernt der Lehrling, mit dem Werkstoff Holz umzugehen; er kann seine Fähigkeiten gewissermaßen immer weiter *ausdehnen*, indem er bereits Gelerntes auf vergleichbare Situationen anwendet, so wie jemand, der fähig ist, eine einfache Schlitzschraube in ein Brett zu schrauben, auch imstande ist, eine Kreuzschlitzschraube anzuwenden, selbst wenn er eine solche noch nie gesehen hat.

Klarerweise ist es im Falle einer Klarinette das Angemessenste, sich eine solche anzuhören. Und im Falle des Bretterhobelns ist es am besten, viel zu probieren. Allerdings gibt es Erfahrungen, die man nicht so leicht machen kann wie einer Klarinette zuzuhören oder ein Brett zu hobeln. Schwieriger wird es schon, wenn man wissen will, wie man eine Partnerschaft lebt; oder was es heißt, krank zu sein. Und wie will ich wissen, wie meine türkischen Nachbarn ihr Leben sehen und leben, mit welchen Problemen sie zu kämpfen haben? Auch hier kann man nicht erwarten, dass auf Fragen, die solche Bereiche betreffen, mit einer genauen Einheit, einer Zahl oder einer genauen Analyse geantwortet werden kann. Das erinnert an einen, der auf die Frage nach dem Klang einer Klarinette mit „4.807m“ antwortet.

Und dann gibt es Erfahrungen, die man selbst gar nicht machen kann, wie im Beispiel vergangener Ereignisse: Wie will ich zum Beispiel verstehen, was mein Großvater im Zweiten Weltkrieg erlebt hat und was das für ihn und seine Familie bedeutet? Und es gibt Erfahrungen, wo es absurd oder geradezu pervers wäre zu verlangen, dass diese von jedem selbst ausprobiert werden müssen: Was bedeutet es beispielsweise, in einem Konzentrationslager interniert zu sein? Oder in den Slums von Mexico City aufzuwachsen?⁵ Zahlen und Fakten sind

⁵ Die Geschichtswissenschaft hat vor nunmehr ca. 25 Jahren begonnen, die mündlichen Erfahrungsberichte von Zeitzeugen in Interviews und Erzählungen zu sammeln und aufzuarbeiten („oral history“), weil den Historikern klar wurde, dass die Bedeutung von Geschichte (und vor allem die Bedeutung von Alltagsgeschichte – auch der ‚kleinen Leute‘ in den subjektiv gefärbten, ungenauen und verschlungenen Erzählungen von Menschen transparent werden kann.

zwar wichtig, erklären jedoch wenig an Bedeutungen von Erfahrung.⁶ Eine statistische Untersuchung über südamerikanische Gesellschaftsstrukturen bringt mich dem Verständnis der Armut in Brasilien nicht sehr nahe. Das große Problem ist, für diese Erfahrungen – die oft existentielle und extreme Erfahrungen sind –, eine Möglichkeit der Vermittlung zu finden, eine Sprache zu finden, in der diese Erfahrungen in irgendeiner Weise sichtbar werden. Und selbst wenn diese Phänomene erklärbar sind, so bringt uns eine solche Erklärung oft nicht weiter.

Warum ist es so schwer, über Erfahrung – über „implizites Wissen“ (Michael Polanyi) – zu sprechen?⁷

1) *Im Akt selbst*, im Augenblick der Ausübung einer Tätigkeit dürfen wir uns nicht auf jene einzelnen Faktoren konzentrieren, die uns zur Ausübung dieser Tätigkeit befähigen. Ein Radfahrer, der im Moment des Kurvenfahrens darüber zu reflektieren beginnt, wie weit er seinen Körper neigen darf, um die Balance zwischen Flieh- und Schwerkraft zu halten, wird unweigerlich ins Schwanken geraten. Wenn wir einen Nagel in die Wand schlagen, so befähigen uns dazu die sensorischen Wahrnehmungen unseres Körpers (vor allem in der Handfläche). Diese nehmen wir nur unterschwellig wahr (Michael Polanyi nennt dies „subsidiary awareness“), während unsere Konzentration dem Hammer und dem Nagel gilt („focal awareness“).

⁶ Allerdings – und hier ist die wissenschaftliche Reflexion sehr wohl von großer Bedeutung – hilft die Erklärung von Ursachen möglicherweise, in Zukunft etwas anders oder besser zu machen, jedoch auch nur dem, der die Bedeutung der Erfahrungen bereits verstanden hat. Zudem sind erfahrene Menschen fähig, Zahlen, Fakten, Erklärungen oder Analysen zu interpretieren (und zwar auf der Basis jener Erfahrung, die sie sich bereits angeeignet haben), so wie ein Bergsteiger, der sich in den Gletscherregionen Europas auskennt, die Zahl „4.807m“ mit Bedeutungen verknüpfen kann (Wie kalt wird es dort sein? Wie sind die Schneeverhältnisse in dieser Höhe? Die Lawinengefahr im Frühjahr? etc.), selbst wenn er noch nie in seinem Leben in der Nähe des Mont Blancs gewesen ist.

⁷ *Erfahrung* bedeutet für den vorliegenden Fall – und das deckt sich im Wesentlichen mit der alltagssprachlichen Verwendung des Begriffs – die individuellen Kompetenzen einer Person in einem spezifischen Arbeitsbereich, welche sich aus der Summe von (möglichst) vielen, erlebten Situationen ergeben, meist unreflektiert bleiben und sich in vielen Teilen einem sprachlichen Zugang widersetzen. *Erfahrungswissen* hingegen ist ein gesellschaftlich verfügbarer Fundus von Wissen, das zwar aus der Erfahrung einzelner Personen und ihrer Handlungen resultiert, von diesen auch nicht abgelöst werden kann und ebenso wie Erfahrung in vielen Teilen unformulierbar bleiben muss, jedoch vielfach reflektiert, bewusst weiterentwickelt und neuen Situationen wohlüberlegt adaptiert wurde. Die Entscheidung, diesen Bereich als „Wissen“ zu bezeichnen, hat auch einen gesellschaftspolitischen Hintergrund: Er wird damit in seinen normierend wirkenden Konnotationen anderen Wissensformen (dem wissenschaftlichen Wissen beispielsweise) gleichgestellt (vgl. dazu Perger 1997).

2) Die Anzahl der einzelnen Faktoren, die bei der Ausübung von Handlungen beteiligt sind, ist zudem meist so groß, dass diese nie alle gleichzeitig bewusst gemacht werden könnten. Menschen sind fähig, in sehr kurzer Zeit sehr viele Einzelheiten zu komplexen Zusammenhängen zu koordinieren, das heißt, etwas als *Gestalt* wahrzunehmen.⁸

3) Es gibt nun auch Anteile in unserer Erfahrung, unseren ausgeübten Tätigkeiten und Handlungen, die einer expliziten Erfassung aus prinzipiellen Gründen entgegenstehen. So können beispielsweise Sinneswahrnehmungen – vor allem non-visuelle Sinneswahrnehmungen wie Geruch oder Geschmack – nicht in einer rationalen Sprache erfasst werden. Oft reicht nicht einmal der verfügbare Wortschatz, um die Vielfältigkeit von Sinneswahrnehmungen überhaupt in irgendeiner Weise zu erfassen. Es gilt also: *Erfahrung ist wahrnehmungsgebunden.*

4) Ein weiterer Grund, warum dieses Erfahrungswissen im Kern unformuliert bleiben muss, hat damit zu tun, dass es Handlungswissen ist, dass wir wesentliche Bereiche unserer Erfahrung in unseren Körper sozusagen aufgenommen haben, wie das Beispiel des Radfahrers deutlich macht. Unabhängig von konkreten Menschen und außerhalb des Prozesses der Handlung, der Tätigkeit oder des Erlebens ist Erfahrung gar nicht existent. *Erfahrung ist also personengebunden.*

5) Dieses Handlungswissen zeigt sich immer in ganz konkreten Situationen und ist von diesen nicht ablösbar (beispielsweise in einer allgemeinen Regel formulierbar); das heißt, wesentlich sind die Besonderheiten einer jeweiligen Situation und nicht deren verallgemeinerbare Regeln. Das, was von einer Regel abweicht, kann verständlicherweise nicht von einer Regel erfasst werden. Erfahrungswissen bedeutet, einen kranken Menschen richtig zu behandeln, und nicht, eine allgemeine Erklärung oder Beschreibung eines Krankheitsbildes zu geben. *Erfahrung ist daher situationsgebunden.*⁹

6) Erfahrung ist auch deswegen schwer mit Sprache zu erfassen, weil dieses prozesshafte Handlungswissen nicht einer starren Welt gegenübertritt, die wir in unseren Handlungen und Tätigkeiten, in unserem Erkennen und Tun gleichsam abbilden würden, sondern diese Welt wird durch unser Tun geformt und damit auch hervorgebracht. Es gibt keinen Standpunkt außerhalb eines solchen Pro-

⁸ Allerdings würde es hier zu weit führen genau zu beschreiben, wie Menschen dazu befähigt sind.

⁹ Francisco Varela definiert Erkennen als unmittelbaren Vollzug einer Handlung in einer konkreten Situation, wobei dies von den „spezifischen Erfahrungsweisen ab[hängt], die der Besitz eines Körpers mit seinen verschiedenen sensumotorischen Fähigkeiten ermöglicht. Diese sensumotorischen Fähigkeiten sind selbst wiederum in einen umfassenderen biologischen und kulturellen Kontext eingebettet“ (Varela 1994, S. 19).

zesses, der wie ein ruhender Punkt im Getümmel von praktischer oder sprachlicher Welterfassung und Welterzeugung stehen würde, von dem aus man das Gemische rund um sich herum betrachten könnte. Unsere Erfahrung ist in vielfältiger Hinsicht selbst mit Zeichensystemen (die über die Grenze unserer Verbal-sprache allerdings weit hinausgehen) verbunden, mit Gesten, die unser gesamtes Leben als soziale Wesen durchdringen.

Ich glaube, dass Religion in einer ihrer Dimensionen mit Erfahrungen zu tun hat, mit existentiellen und auch extremen Erfahrungen des Menschen, also mit Tod, Sterben, Wiedergeburt, mit Leiden, dem Sinn des Lebens usw., also auch mit dem, was wohl alle Menschen interessiert: Wie führe ich ein gutes Leben? – eine Frage, die seit Beginn menschlichen Denkens gestellt wird (ohne sie jemals endgültig beantworten zu können).¹⁰ In so einem Sinne ist Religion *konzentrierte menschliche Erfahrung*. Und auch für diese Erfahrung ist es ungewein schwierig, eine Sprache zu finden. Und trotzdem ist es notwendig, diese Sprache, diese Möglichkeit der Kommunikation zu finden, um diese Erfahrungen mitteilbar zu machen, um Menschen dazu zu bringen, dass sie *verstehen* und damit wir aus geschichtlicher und bereits gemachter Erfahrung lernen. Wir brauchen auch im ‚spirituellen Bereich‘ (wie in jeder Form menschlichen Zusammenlebens) erfahrene Menschen, die uns nicht sagen oder erklären, wie man den Hobel ansetzt oder wie hoch die Frequenzen des Klangs einer Klarinette beschaffen sind, sondern die diese Tätigkeiten beherrschen und die einen in die Werkstatt oder ins Konzert führen und uns etwas zeigen und auch dazu bringen, den Hobel und ein Brett in die Hand zu nehmen. Und wir benötigen ebenso eine Sprache oder eine Kommunikationsform im weitesten Sinne, welche uns vom Leben und vom Sterben, vom Vergangenen und von der Zeit, vom Erleben und vom Sein *erzählt*. Das heißt, dass man angesichts des Spirituellen – um es einmal mit diesem Begriff zu fassen – vor einem vergleichbaren Problem steht wie in den oben genannten Beispielen.

Auch spirituelle Erfahrungen und ihre Bedeutungen sind nicht *sagbar*, sondern nur *zeigbar* (um noch einmal auf dieses Begriffspaar von Wittgenstein anzuspielen, dessen Unterscheidung in *sagen* und *zeigen* eine zentrale Rolle im „Tractatus“ spielt). Und der Mensch muss über das Zeigen hinaus die Möglichkeit haben, selbst in irgendeiner Form Erfahrungen *machen* zu können, um zu verstehen.¹¹ Er muss nicht unbedingt *real teilnehmen*, aber vielleicht haben wir

¹⁰ Ich sage deswegen „in einer ihrer Dimensionen“, weil Religion ja noch etwas anderes ist und zum Teil auch etwas, das mit dem, was ich hier formuliere, sogar in Widerspruch steht (so ist Religion etwa auch ein Glaubenssystem).

¹¹ Vgl. dazu eine von Varela zitierte Untersuchung von Held und Hein: „Zwei Gruppen von neugeborenen Katzen wurden in Dunkelheit aufgezogen und nur unter kontrollierten Bedingungen dem Licht ausgesetzt. Die Tiere der ersten Gruppe konnten sich normal bewegen, waren je-

die Möglichkeit, *virtuell teilzunehmen* an dem, was uns fremd ist, an der Kultur des Anderen, des Fremden, des Vergangenen – und zwar über die *kulturellen* Formen der Teilnahme, der Kunst, der Riten und Gebräuche; denn wie Spirituelles mit Erfahrung zu tun hat, sich mit Erfahrung auseinandersetzt und Erfahrung ist, so ist auch die Kunst und die Literatur Erfahrung und lässt uns Erfahrungen machen. Die Geschichtsbücher in der Schule konnten mir das Leid im Nationalsozialismus und im Zweiten Weltkrieg kaum verständlich machen. Erst die Gedichte Paul Celans und die Erzählungen und Schilderungen meines Großvaters vermittelten mir zumindest eine Ahnung davon. Ebenso wenig konnten mir statistische Untersuchungen über die Armut in Südamerika die Bedeutung dieser Armut vermitteln. Aber die Romane García Marquez' oder Manuel Puigs brachten mich dem Verstehen dieser Gesellschaft zumindest ein wenig näher.

Welche Strukturen des Textes und welche Formen der Rezeption bedingen nun, dass Literatur zu einer ästhetischen *Erfahrung* des Lesers wird?

* Literatur – zumindest die narrativen Formen der Literatur – bringt Beispiele, konkrete, situationsbezogene Beispiele von konkreten, handelnden Menschen. Dabei kommen keine generalisierbaren Wahrheiten zum Vorschein, die man in allgemeine Regeln fassen könnte, sondern kontextgebundenes Wissen und kontextgebundene Erfahrung.

* Literatur arbeitet mit Vergleichen, Analogien und Metaphern, die im Leser Vorstellungen und Bilder anregen, die über die imaginative Einbildungskraft einen reichen Schatz von Erinnerungen und Szenarien auslösen.¹²

doch an einfache, kleine Gefährte angeschirrt, auf denen sich, in einen Korb eingesperrt, die Kätzchen der zweiten Gruppe befanden. Die beiden Versuchsgruppen teilten mithin dieselbe visuelle Erfahrung, doch blieb die zweite Gruppe dabei völlig passiv. Als man die Tiere nach einigen Wochen freiließ, verhielt sich die erste Gruppe normal, während sich die Kätzchen, die umher gezogen worden waren, benahmen, als seien sie blind: Sie stießen an Gegenstände und fielen von der Tischplatte“ (Varela 1994, S. 21).

¹² „Die Atmung eines Patienten mit Lungenemphysem klingt wie zerbrechende, kleine, trockene Ästchen.“ Pflegende und Ärzte können anhand des Geräuschs ein solches Lungenemphysem diagnostizieren – selbst wenn sie es noch nie gehört haben –, weil sie dieses Geräusch mit einer bereits bekannten Sinneswahrnehmung verbinden können. Eine Erklärung aus einem Fachbuch hilft hingegen oft wenig weiter, um ein solches Emphysem erkennen zu können: „Emphysem [grch.], das, krankhafte Aufblähung von Geweben (zum Beispiel der Haut) oder Organen (zum Beispiel der Lunge) durch Luft oder (seltener) durch Fäulnisgase. Eine häufige Krankheit ist das chron. Lungen-E., das mit Dyspnoe (Atemnot, Kurzatmigkeit) verbunden ist und auf einer Überblähung (vermehrten Luftfüllung) der Lungenalveolen infolge herabgesetzter Dehnbarkeit der elast. Fasern der Lunge beruht. Häufig handelt es sich hierbei um die Folge anderer langwieriger Erkrankungen der Luftwege, v.a. eines chron. Asthmas oder einer chron. Bronchitis“ (Meyers Großes Taschenlexikon in 25 Bänden, Band 6 Ekl-Fes, Mannheim 1999, S. 55). Das Einzige, was mir (als medizinischem Laien) helfen würde, ein Lungenemphysem zu erkennen, sind die Hinweise „Atemnot“ und „Kurzatmigkeit“.

* Mit Hilfe dieser Bilder, Vorstellungen oder auch Gleichnisse werden die dargestellten Erfahrungen und ihre Bedeutungen dem Leser *anschaulich* gemacht.

* Die Literatur setzt ‚musikalische‘ Mittel ein, Rhythmus, Reime, Wiederholungen, Redundanzen etc., welche die Ebene der Sinneswahrnehmungen anspricht.

* Literatur als Sprache ist immer auch gleichzeitig eine Reflexion über die Sprache. Dabei werden die Grenzen dieser Sprache ständig ausgelotet und ihre Überschreitung versucht, wobei diese Grenzen sich in einem ständigen Spiel verändern und verschieben. Da unser Erkennen und Handeln immer mit Zeichensystemen zu tun hat, erweitert und verändert die Literatur auch die Grenzen unseres Erkennens.¹³

* Und – und das ist für diese Belange ein entscheidender Punkt – Literatur als ästhetische Erfahrung entsteht gewissermaßen erst in diesem Augenblick, in dem eine Person mit ihren spezifischen Wahrnehmungen und mit ihrem spezifischen Kontext in einer spezifischen Situation *liest*. Man kann natürlich sinnvoll von verschiedenen Texten sprechen, aber diese werden erst dann zu einer Erfahrung, wenn sie rezipiert werden.¹⁴

¹³ Jürgen Rüttgers (Rüttgers 1997) bringt sehr interessante und einleuchtende Beispiele, wenn auch nicht aus dem Feld der Literatur, sondern aus dem der bildenden Künste. So habe die ‚Erfindung‘ der Zentralperspektive durch den italienischen Maler Masaccio später die technische Zeichnung, die Bauzeichnung und damit die Architektur und die Art, Häuser zu bauen (und damit nicht zuletzt die Art zu leben) entscheidend geprägt. Picassos ‚Erfindung‘ des Kubismus wiederum habe – durch den Blickpunktwechsel von der Optik zur Logik – die Entwicklung des digitalen Zeitalters beeinflusst. Die Beispiele sollen natürlich nicht suggerieren, dass ohne Masaccio oder Picasso wir in einer völlig anderen Welt leben würden; vielmehr sollen sie zeigen, dass die Künste nicht Abbilder einer vorgegebenen Wirklichkeit liefern, sondern diese Welt, in der wir leben, gestalten und mithervorbringen.

¹⁴ Seit dem Entstehen der Rezeptionsästhetik – also ungefähr seit 30 Jahren – wird diese Position diskutiert. Die Rezeptionsästhetik bietet ein detailliertes Begriffsinstrumentarium, um ästhetische Erfahrung zu beschreiben („Leerstellen“, „Unbestimmtheitsstellen“, „Erwartungshorizont“ etc.). Auch andere Literaturtheorien der letzten drei Jahrzehnte betonen die aktive Mitarbeit des Lesers bei der Textkonkretisation, wobei die einzelnen Positionen vor allem darüber uneins sind, wie willkürlich und subjektiv diese Rezeptionsleistung sei oder wie sehr der Text diese steuere. (Vgl. darüber zum Beispiel die Auseinandersetzung zwischen Umberto Eco – der auf die *intentio operis* setzt – mit dekonstruktivistischen und pragmatistischen Strömungen eines Richard Rorty oder Jonathan Culler – die eher die *intentio lectoris* betonen; vgl. vor allem Eco 1996.) – Auch die empirische Literaturwissenschaft (die aus dem Konstruktivismus hervorgegangen ist, der wiederum eng mit der Kognitionswissenschaft eines Francisco Varela oder eines Humberto Maturana verknüpft ist) widmet der Untersuchung von Rezeptionsprozessen breiten Raum. Während die Rezeptionsästhetik trotz der Betonung des Lesers lange Zeit einer Hermeneutik der Textauslegung verbunden blieb, betont die empirische Literaturwissenschaft sehr viel stärker die Untersuchung realer Bedingungen des Lesens.

So gesehen kann Literatur als die ästhetische Erfahrung eines – konkreten, körperlichen, situations- und wahrnehmungsgebundenen Lesers verstanden werden. Ästhetische Erfahrung kann somit zu einer *Stellvertretererfahrung* werden (der Begriff ist hier keinesfalls abwertend gemeint), die uns Erfahrung und ihre Bedeutungen ganz allgemein zugänglich machen kann.

Diesen Sachverhalt kann man auch anders und etwas überspitzt fassen: Lesen kann eine Form von Meditation und meditativer Praxis sein. Unter Meditation wird an dieser Stelle nicht ein Zustand der Entspannung verstanden, ebenso wenig ein irgendwie dissoziierter Zustand (wo zum Beispiel Trancephänomene auftauchen können) oder gar ein mystischer Zustand (in dem ‚höhere‘ Realitäten erfahren werden).¹⁵ Meditation in dem hier gebrauchten Sinne ist etwas völlig Unesoterisches und heißt schlicht ‚Schulung der Aufmerksamkeit‘, heißt Sensibilisierung durch Übung. Gute Literatur, das heißt Literatur, die einen gewissermaßen verwandelt, lässt einen aufmerksamer und wachsender werden, ein wenig sensibler für die Menschen und die Dinge, die einen umgeben und mit denen man Tag für Tag zu tun hat.

Auch Religion als vermittelnder Diskurs muss also literarisch sein, damit sie spirituelle Erfahrungen vermitteln kann, sie muss *narrativ* sein, um verständlich zu sein und um Bedeutungen mitteilbar zu machen. Und die Bibel ist ja auch eine Erzählung, wie der amerikanische Neurologe Oliver Sacks bemerkt, der von seiner Arbeit mit Kindern berichtet:

Kleine Kinder lieben Geschichten und wollen immer wieder welche hören. Sie können komplexe Zusammenhänge begreifen, sobald man sie ihnen in Form von Geschichten präsentiert, auch wenn ihre Fähigkeit, allgemeine Konzepte und Paradigmata zu verstehen, fast überhaupt nicht entwickelt ist. Dort, wo ein abstrakter Gedanke nichts ausrichten kann, erzeugt diese narrative oder symbolische Kraft ein Gefühl für die Welt – eine konkrete Realität in der Phantasieform eines Symbols oder einer Geschichte. Ein Kind versteht die Bibel, bevor es Euklid versteht. Nicht weil die Bibel einfacher ist (eher das Gegenteil ist der Fall), sondern weil sie eine symbolische und narrative Struktur hat.¹⁶

Erfahrungen können nur über eine bestimmte Art und Weise vermittelt werden, eine Form des *Übens*, des *Vollzugs* und des *Praktizierens*. Es geht um Prozesse, die der Übung bedürfen. Lesen erinnert dabei an das Erlernen eines Musikinstruments: Wenn man Gitarre spielen lernen will, dann muss man üben. Nach einiger Zeit kann man vielleicht schon ein Menuett von Mozart spielen, aber es dauert Jahre, bis man eine Fuge von Bach zu spielen versteht. Meist hat man

¹⁵ Vgl. dazu Varela/Thompson/Rosch 1995, S. 44.

¹⁶ Sacks 1991, S. 242/243.

einen Lehrer, der einem die wichtigsten Dinge zeigt. Und nur weil die Fähigkeit, Gitarre zu spielen, kaum in Worte gefasst werden kann, so hat diese Fähigkeit nichts Ungenaueres oder Willkürliches (zumindest nicht mehr als die vermeintlich exakteren Aussagen wissenschaftlicher Sprachverwendungen), sondern basiert auf genauester, detailliertester und vielfältigster Kenntnis.¹⁷

Auch beim Lesen haben wir die Möglichkeit, eine Erfahrung zu *machen*, weil wir etwas *vollziehen*. Es wäre jedoch unrichtig, Literatur als *Stellvertretererfahrung* nur im Sinne einer Mimesis, einer Abbildung von Erfahrung zu verstehen (weil sie eine analoge Erfahrung ermöglicht). Literatur und Welt (sofern man diese überhaupt in einer solch dualistischen Trennung auseinander halten kann) stehen in einem wechselseitigen Abhängigkeitsverhältnis gegenseitiger Hervorbringung. Wittgenstein meinte mit seinem Begriff des *Zeigens* keine passive Abbildung der Wirklichkeit, denn Bilder sind bei Wittgenstein keine photographischen Wiedergaben, sondern Vergegenwärtigungen in Form „repräsentierender Symbole“ (Susanne Langer), die zwar in einer Ähnlichkeitsbeziehung zum Dargestellten stehen, welche aber nicht als visuelle verstanden werden kann, sondern als kulturelle Konvention, die wir durch Sozialisation dekodieren gelernt haben.¹⁸ Die Prozesse der Rezeption von Literatur schließen auch Gefühle mit ein, die eine kognitive Dimension besitzen, also eine Erkenntnisfunktion.¹⁹

Am Ende dieser Ausführungen soll noch kurz auf die methodische Problematik eingegangen werden, die auftaucht, wenn man diese Erfahrung, das Gefühl und die Intuition in den Wissenschaften thematisieren will. Denn wenn Literatur eine ästhetische Erfahrung ist und Erfahrungen vereinfacht formuliert nicht

¹⁷ Das Wort „subjektiv“ mag hier durchaus angebracht sein, allerdings nicht im oft verwendeten Sinne von Willkürlichkeit, sondern einfach in dem Sinne, dass eine Person (ein Subjekt) an diesen Prozessen notwendigerweise teilhat. Mit Willkür hat „subjektiv“ in dem hier gebrauchten Sinne nichts zu tun.

¹⁸ Vgl. auch den Beitrag von Chris Bezzel (Bezzel 1990).

¹⁹ Man könnte hier bis zu Aristoteles zurückgehen und an seine Auffassung der Tugenden anschließen, die man genauso gut als *Fähigkeiten* bezeichnen könnte, also Mut, Mäßigung, Milde, Gerechtigkeit, Freundschaft, Aufmerksamkeit, Phantasie, gefühlsmäßige Begabung etc. (im Übrigen alles Begriffe, die in der wissenschaftlichen Berufswelt nicht unbedingt geschätzt werden). Evelyne Keitel untersucht in ihrem Buch „Von den Gefühlen beim Lesen“ (Keitel 1996) die Anteile der Gefühle im Rezeptionsprozess von Literatur, wobei sie die Beobachtung macht, dass Gefühle notwendige Bestandteile von Texterfassung und von Erkenntnis allgemein sind. Anhand der beiden Begriffe von Metapher und Metonymie verfolgt sie die Prozesse kognitiver und unbewusster Texterschließung (wobei sie an die Ausführungen von Sigmund Freud und Jacques Lacan über Metapher/Verdichtung und Metonymie/Verschiebung anschließt). – An dieser Stelle könnte man eine genauere Differenzierung verfolgen, die *Gefühl* (Trauer, Wut, Freude etc.) und *Gefühl für* (Gefühl, dass etwas der Fall ist; Gespür; Intuition etc.) unterscheidet. Als kognitive Erkenntnis gilt vor allem das letztere, wobei auch Gefühle (als Emotionen) eine Erkenntnisfunktion übernehmen können.

sagbar sind, dann kommen wir als Wissenschaftler in ein Dilemma, nicht nur als Literaturwissenschaftler, sondern auch als Theologen. Wie kann die Wissenschaft auf diese Herausforderung der ‚Unsagbarkeit‘ menschlicher Erfahrung und kultureller Formen ihrer Vermittlung reagieren?

Die Theologie kann mit literaturwissenschaftlichen Mitteln arbeiten, was sie teilweise bereits tut: So ist ja die Hermeneutik eine Theorie bzw. Praxis, die gleichermaßen in Literaturwissenschaft wie in der Theologie angewendet wird. Die Anwendung literaturwissenschaftlicher Verfahren in der Theologie kann aber über die hermeneutische Textauslegung hinausgehen, so zum Beispiel in Richtung von Diskursanalysen (Michel Foucault) oder von Analysen narrativer Erzählstrategien (Roland Barthes), wie sie in postmodernen und dekonstruktivistischen Methoden durchgeführt werden.

Und zweitens haben die Geisteswissenschaften und möglicherweise auch die Theologie einen politischen Auftrag: Wenn Literatur- bzw. Kunstwissenschaft nicht genau *erklären* oder definieren kann, was Kunst nun genau sei (bzw. eine solche Erklärung nicht immer sinnvoll erscheint), so kann sie sehr wohl die Wichtigkeit der Kunst *verteidigen*; Literaturwissenschaftler könnten die Schnittstelle zwischen Kunst und Politik einnehmen, um an diesem Punkt die politischen Entscheidungsprozesse gewissermaßen ‚beratend‘ mitzugestalten. Nach Odo Marquard bringen die Geisteswissenschaften „aus ihrer Fachtradition – einer zweieinhalbtausendjährigen Tradition der Nichteinigung über Grundsatzpositionen – etwas mit, was interdisziplinär nützlich ist: nämlich leben zu können mit offenen Aporien und Dissensüberschüssen. Das uralte fachliche Laster der Philosophen – ihr chronisches Konsensdefizit – erweist sich als hochmoderne interdisziplinäre Tugend: vor allem als Fertigkeit, Gesprächskonfusionen unentmutigt zu überstehen.“²⁰ Geisteswissenschaftler könnten durch ihre Mittlerstellung – geschult als Wissenschaftler und auch als Leser – den Widerstreit zwischen Diskursen thematisieren, könnten Kommunikationsprozesse verbessern, sensibilisieren, mitgestalten oder überhaupt erst in Gang bringen, aber auch Unverständnis und ‚Aneinander-Vorbeireden‘ kritisch reflektieren. Somit kann die Geisteswissenschaft zum Anwalt des Impliziten werden, durchaus dem „Admiral“ von Lyotard vergleichbar, der zwar keine eigene (diskursive) „Insel“ besitzt, aber zwischen verschiedenen Inseln (Kunst, Politik, Wirtschaft etc.) hin- und herfährt, um „Waren“ von einer Insel zur anderen zu transportieren, diese zu bewerben und zu verkaufen.²¹

Erlauben Sie mir, zum Abschluss noch eine Stelle von Martin Buber zu zitieren:

²⁰ Marquard 1987, S. 113.

²¹ Vgl. dazu Lyotard 1988.

Ich habe keine Lehre
 Ich zeige nur etwas
 Ich zeige die Wirklichkeit
 Ich zeige etwas an der Wirklichkeit,
 Was nicht oder zu wenig gesehen worden ist.
 Ich nehme ihn, der mir zuhört an
 Der Hand und führe ihn zum Fenster.
 Ich stoße das Fenster auf und zeige hinaus.
 Ich habe keine Lehre.
 Aber ich führe ein Gespräch.

Literatur:

- Barthes, Roland: Das semiologische Abenteuer. Frankfurt. 1988.
 Bezzel, Chris: „Bild, Satz, Text“, in: Schmidt-Dengler, W./ Huber, M./ Huter, M.: Wittgenstein und. Wien 1990.
 Dreyfus, Hubert L.: Was Computer nicht können. Die Grenzen künstlicher Intelligenz. Frankfurt 1989.
 Eco, Umberto: Zwischen Autor und Text. Interpretation und Überinterpretation. München 1996.
 Keitel, Evelyne: Von den Gefühlen beim Lesen. München 1996.
 Langer, Susanne K.: Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst. Mittenwald 1979.
 Lyotard; Jean-François: Der Widerstreit. München 1987.
 ders.: Der Enthusiasmus. Kants Kritik der Geschichte. Graz Wien 1988.
 Marquard, Odo: Apologie des Zufälligen. Stuttgart 1987.
 McGuinness, Brian: Wittgensteins frühe Jahre. Frankfurt a. M. 1992.
 Perger, Josef: „Erfahrung“, in: Hierdeis, H./ Hug, T. (Hg.): Taschenbuch der Pädagogik. Band 1. Schneider, Baltmannsweiler ⁵1997, 268-288.
 Polanyi, Michael: Personal Knowledge. London 1958.
 ders.: Implizites Wissen. Frankfurt 1985.
 Rüttgers, Jürgen: „Kunststück Zukunft“, in: Die Zeit, Nr. 12, 14.3.1997.
 Sacks, Oliver: Der Mann, der seine Frau mit einem Hut verwechselte. Reinbek 1991.
 Serres, Michel: Die fünf Sinne. Frankfurt. ²1994.
 Stern, Joseph Peter: „Literarische Aspekte der Schriften Ludwig Wittgensteins“, in: Schmidt-Dengler, W./ Huber, M./ Huter, M. (Hg.): Wittgenstein und. Wien 1990.
 Varela, Francisco J.: Ethisches Können. Frankfurt 1994.
 Varela, Francisco J./Thompson, Evan/Rosch, Eleanor: Der mittlere Weg der Erkenntnis. München 1995.

Wittgenstein, Ludwig: Tractatus-logico-philosophicus. Werkausgabe Band 1 (darin: Tractatus-logico-philosophicus und Philosophische Untersuchungen). Frankfurt 1984.

ders.: Briefe. Frankfurt. 1980.

IM SCHATTEN DER AUFKLÄRUNG ZUM ORT DES LEBENS IM DISKURS DER MODERNE

Bernhard Braun (Innsbruck)

Selten hat mich in den vergangenen Jahren ein Schreiben so berührt wie jenes von Jorge Semprun.¹ Der streitbare europäische Intellektuelle, als Spanier lange im kommunistischen Untergrund tätig, Kampf in der französischen Widerstandsbewegung, Verhaftung und Deportation in das KZ Buchenwald, war von 1988 bis 1991 Kulturminister in der Regierung Felipe González.

Semprun musste sich dieses Schreiben über das Unsagbare, die Darstellung des nicht mehr Darstellbaren in seinem und von seinem Leben mühsam abringen. Nach der Befreiung aus Buchenwald ging es nicht darum, trocken zu dokumentieren, sondern es ging einzig darum, wieder zum Leben zu finden: „Tatsächlich hatte ich 1947 den Plan zu schreiben aufgegeben. Ich war ein anderer geworden, um am Leben zu bleiben ... nicht weil es mir nicht gelang zu schreiben: vielmehr weil es mir nicht gelang, das Schreiben zu überleben.“²

Es war eine junge Frau, Lorène, die ihn – ohne es zu wissen – ins Leben zurückgeführt hat. Der Preis dafür war das Vergessen:

Lorène ... verdanke ich es, daß ich ins Leben zurückgekehrt bin. Das heißt ins Vergessen: Das Leben hatte diesen Preis. Ein vorsätzliches systematisches Vergessen der Lagererfahrung. Auch ein Vergessen des Schreibens ... Ich mußte zwischen dem Schreiben und dem Leben wählen, ich habe letzteres gewählt.³

Erich Fried hat darum gewusst, dass vieles im Leben nur auszuhalten ist im Vergessen. Ja, dass das Erinnern erst möglich wird durch das Vergessen hindurch. Dass das Licht erst den läutert, der durch das Dunkel der Katharsis geschritten ist:

Erinnern
das ist
vielleicht
die qualvollste Art
des Vergessens
und vielleicht
die freundlichste Art

¹ Vor allem: Schreiben oder Leben. Frankfurt 1995; Was für ein schöner Sonntag. Frankfurt 1995; Die große Reise. Frankfurt 1996.

² Schreiben oder Leben. S. 232.

³ Ebd., S. 233.

der Linderung
dieser Qual.⁴

Aber bei Semprun war dieses Vergessen auch ein wenig der Abschied von den literarischen Krücken, dem bibliothekarischen Ordnungssinn, mit denen wir unsere Existenz aufrechterhalten. Als Semprun das Haus von Lorène betritt, beginnt sie den Rundgang mit dem Leben:

Wahrscheinlich wäre ich außerstande gewesen, mich der Betrachtung und Erkundung der Bibliothek des Hauses in Locarno, seinen voraussichtlichen Schätzen zu entreißen, wenn wir die Besichtigung des Hauses hier begonnen hätten ... Aber Lorène ... hatte mich direkt in ihr Schlafzimmer geführt ... Das Leben war noch lebbar ... Die Wahl war einfach: schreiben oder leben. Würde ich den Mut haben – die Grausamkeit gegen mich selbst –, diesen Preis zu zahlen?⁵

Semprun findet das Leben wieder in der Rückkehr der Kräfte in seinen Körper, in der Faszination, mit seinem Körper nach Jahren der Schändung, Ausbeutung und Erniedrigung wieder zu kommunizieren. Er entdeckt die Palette der Körpersignale: die Leidenschaft, die Neugier, das Lachen, den Zorn. Der Preis ist der Verzicht auf Reflexion und Logik. Er entdeckt das Leben im Schatten aufgeklärter Rationalität. Bei Lorène wird dieser Schatten zum Licht und das Licht des Nichtwiderspruchssatzes zum modrigen Dunkel des Todes.

Das Einbeziehen des Körpers in die menschliche Kommunikation, des Lebens, steht in eigenartiger spannungsgeladener Analogie zu dem auf die niedrigste und reduzierteste Körpererfahrung geschrumpften Vegetieren in Buchenwald unter dem Rauch des Krematoriums, der sich vom Ettersberg herab auf die Baracken drückte. Denn in dieser Finsternis, die später das Schreiben verhindern sollte, gab es auch lichte Orte, Orte von „unsagbarem Jubel“⁶, Orte „einer Art Erregung“⁷. Es waren die Gemeinschaftslatrinen. Dort, „in der giftigen Luft, wo sich der Gestank von Urin, Exkrementen und ungesundem Schweiß mit dem herben Geruch des machorka-Tabaks vermischte,“⁸ dort konnte man sich finden. Es war, so merkt auch Sarah Kofman an, der „einzige Ort, an dem man sich frei fühlen ... konnte.“⁹ Es waren Höhlen des philosophisch-literarischen Diskurses, Basare des sich gegenseitigen Beschenkens mit Gedichten. Im stickigen Dunst ausgeschiedener Säfte und fleischlicher Absonderungen keimte übrig gebliebene

⁴ Es ist was es ist. Lehrgedichte Angstgedichte Zorngedichte. Berlin 1989, S. 14.

⁵ AaO., S. 248.

⁶ Ebd., S. 55.

⁷ Ebd.

⁸ Ebd., S. 54.

⁹ Erstickte Worte. Wien 1988, S. 83.

religiöse Hoffnung, wo der Mensch einem anderen „ein gutes Wort bringen konnte.“¹⁰

In der Irreduzibilität körperlicher Notdurft liegt die Befreiung von dem Teil des Menschseins, über den andere Macht ausüben können: Verzweiflung und Freude, Wut und Mitleid, Hoffnungslosigkeit und das Vertrauen in eine göttliche Macht. In ihnen entspringt eine neue Kreativität, die Geistiges auf die Erfahrung des Authentischen hinzwingt und sie aus der Dialektik des nur Funktionalen herausreißt. Man erfährt sich als der andere gegenüber dem Verplanten, Unterdrückten, Todgeweihten, zur maschinenhaften Produktion Verdammten. Die Ausscheidungen des Körpers sind hier gleichsam lustvoll gegen den Wahn abstrakter Ideologien ausgespielt, die in der NS-Maschinerie zur Diktatur sich materialisiert haben.

Wenn Semprun dann beschreibt, wie die Häftlinge jubelnd, singend, brüllend, „im ohrenbetäubenden Lärm Dutzender von Holzpantinen“¹¹ zu den Baracken stürmten, um sie in letzter Minute zu erreichen – was ist das anderes als die Beschreibung des Wahnsinns in Platons Dialog *Phaidros*, in dem die göttliche Gunst die größten Güter verleiht, gegenüber der Seichtigkeit (*βραχεια*) des Verstandes.¹² Was ist das anderes als die von Nietzsche ersehnte Eruption des Dionysischen, das gegen das lebensverneinende Apollinische revoltiert und zumindest kurzzeitig die Mitleidsmoral eines Außenstehenden verhöhnt.

Es ist eine merkwürdige Art der Katharsis, durch das Dionysische wieder zur Logik zu gelangen. Für Semprun dauerte diese Katharsis ein halbes Jahrhundert. Als er fünfzig Jahre später wieder nach Buchenwald zurückkehrt, durch das malerisch mit Efeu umwucherte Eingangstor tritt, das ihm signalisiert, dass die Zeugenschaft dessen, was sich hier abgespielt hat, allmählich erlischt, dass das Reale in das Virtuelle abgleitet, spürt er, dass er wieder schreiben kann:

Nicht die Hoffnung mußte ich am Eingang dieser Hölle fahren lassen, ganz im Gegenteil. Ich ließ mein Alter fahren, meine Enttäuschungen, die Fehlschläge und Leerstellen des Lebens. Ich kehrte zu mir zurück, will sagen in das Universum meiner zwanzig Jahre: Die Welt seiner Zornesausbrüche, seiner Leidenschaften, seiner Neugier, seines Lachens. Vor allem seiner Hoffnung. Ich ließ alle tödliche Verzweiflung fahren, die sich im Lauf eines Lebens in der Seele anhäufen, um die Hoffnung meiner zwanzig Jahre wiederzufinden, die der Tod umzingelt hatte.¹³

Semprun kann den Sinn des Schreibens, der Aufhellung des absoluten Dunkel entdecken: Als eine endlos lange „Arbeit der Askese, eine Art und Weise, sich

¹⁰ Ebd.

¹¹ AaO., S. 55.

¹² *Phaidros*, 244a.

¹³ AaO., S. 343.

von sich selbst zu lösen, indem man ... sich selbst wird, weil man den anderen, der man stets ist, erkannt und zur Welt gebracht haben wird.“¹⁴

Die Verweigerung dem Anderssein des Gedankens gegenüber

Nun mag meine Zuordnung waghalsig erscheinen: Mache ich doch die lichte Vernunft zum Rahmen für den finsternen Terror des KZs, erkläre ich die Vernunft zur Ideologie, gegen die es nur mehr die subversive Revolte des Körperlichen gibt! Dies hat die Dialektik der Aufklärung im nach oben offenen Projekt der Moderne tatsächlich anders gelesen. Sie hat es trotz aller Modernitätshascherei so gelesen, wie die Philosophie es immer gelesen hat: als Verdrängung vermeintlich körperlicher Scheinwelt zugunsten zeitloser geistiger Wahrheit. Der platonische Sokrates hat einst sein Haupt in Scham verhüllt vor der Zumutung des Sinnlichen, des materiellen Eros, der fleischlichen Lust, des erregenden Faktums konkreter erlebter Geschichte.¹⁵ Platon hat die Philosophie auf den Weg gebracht, die sich nie dem Anderssein des Gedankens gestellt hat, sondern – Feuerbach – „dem Gedanken vom Anderssein des Gedankens, worin natürlich“ – so der brillante Stilist weiter – „der Gedanke schon im voraus des Sieges über seinen Gegenpart gewiß ist – daher der Humor, mit welchem der Gedanke das sinnliche Bewußtsein zu besten hält.“¹⁶

Das ist bekanntlich auf Hegel gemünzt. Er ist jener Meisterdenker, der bei einer faszinierenden Phänomenologie des Lebens anknüpft. Sie hat die archaische Entdeckung des in sich geschlossenen Kyklos der Natur in sich aufgesogen, jene Entdeckung, die religiös und rituell aufgeladen wurde. Hegel hat diese Urform der Ambivalenz des Lebendigen in eine Phänomenologie des Geistes verklärt und die Weichen gestellt, an die Stelle dieses Lebens die artifizielle Verdoppelung der Welt treten zu lassen. Diese Dialektik ist domestiziert und rationalisiert. Sie ist ein Instrument geworden zur Geburt des grellsten Lichts, das die Philosophiegeschichte bisher anbot: der Manifestation des absoluten Wissens als höchste Reflexionsform der Vernunft. Es ist ein Weg, der nicht in die Irre führen kann, sondern in sein Ziel einer letzten Totalität mündet und diese Totalität, die das Leben verdrängt, die Nabelschnur zum Authentischen abtrennt, wurde theologisch konnotiert und als Ort des dreifaltigen Gottes interpretiert.

Es ist es nicht so sehr der Philosoph, sondern es entspricht der Freiheit und Kongenialität eines Regisseurs oder Dramaturgen, aus diesem mit Widersprü-

¹⁴ Ebd., S. 347.

¹⁵ Phaidros, 237a.

¹⁶ Zur Kritik der Hegelschen Philosophie. Werke (Bolin/Jodl) II, S. 187.

chen steinig gepflasterten Weg zu einem Ziel diese Widersprüche herauszulösen und die Dialektik negativ gegen dieses Ziel zu wenden, Hegel gegen den Strich zu bürsten. Erst so wird Hegel zum Philosophen der offenen Moderne, zum Verfechter der unabschließbaren Arbeit am Begriff und der „Arbeit am Negativen“¹⁷. Unter der Hand hat man dabei aber auch das grelle und göttliche Licht des absoluten Wissens als dunkle Fluchtburg totalitärer Systemansprüche diffamiert, über die die negative Dialektik aufklären soll: „Das Ganze ist das Unwahre.“¹⁸ Dass besonders die theologische Fassade der hegelschen Geschichtsphilosophie und ihr immanenter, in Wahrheit anti-theologischer, Gehalt ein ausgesuchter Angriffspunkt war, verleiht dem Kahlschlag neomarxistischer Argumentation geradezu eine exhibitionistische Attitüde. Die Moderne verträgt sich nur schlecht mit Gott, mit Theologie, mit Metaphysik.

Von da her lebt der Diskurs der Dialektik der Aufklärung vom Feindbild Mythos und verdächtigt argwöhnisch die Menschen, die sich schattige Höhlen und Schutzräume gegen die blendende Helle der Rationalität einrichten, die das Licht fliehen und in den bergenden Schoß mütterlicher Höhle zurückdrängen. In aufklärerischen Zeiten besonders virulent, sei dies ein Universale im Zivilisationsprozess. Dieser Hang zum Zauberschen und Mantischen, zur geschlossenen Höhle metaphysisch geordneter Weltbilder aber sei die Wurzel des Faschismus.

Das Dilemma dieses einfach gestrickten Feindbildes liegt auf der Hand. Mythos, das ist der Verzicht auf die hegelsche Begriffsdialektik, das ist die „Nacht, in der alle Kühe schwarz sind“,¹⁹ wie Hegel gegen Schellings intellektuelle Anschauung einwandte. Mythos, das ist aber auch – umgekehrt – das Ergebnis der hegelschen Begriffsdialektik, das absolute Wissen, als noch nicht über sich aufgeklärtes metaphysisches Residuum. Das Dilemma dieses einfach gestrickten Feindbildes zeigt sich also darin, dass der Vernunft in ihrer Selbstkritik keine echte Nicht-Identität erlaubt ist, dass sie das kritische Korrektiv (damit die Freiheit) immer verfehlen muss: Dass für die Vernunft dasselbe gilt, was Adorno gegen Kunst einwendet, die ihre Widerständigkeit eingebüßt hat: „Kunstwerke, die der Betrachtung und dem Gedanken ohne Rest aufgehen, sind keine.“²⁰

Jürgen Habermas: „Die totalisierende Selbstkritik der Vernunft verstrickt sich in den performativen Widerspruch, die subjektzentrierte Vernunft nur unter Rückgriff auf deren eigene Mittel ihrer autoritären Natur überführen zu können.“²¹

¹⁷ Phänomenologie des Geistes. Werke (suhrkamp) 3, S. 24.

¹⁸ Th. W. Adorno: Hegelstudien. GA 5, S. 277.

¹⁹ Phänomenologie, S. 22.

²⁰ W. Adorno: Ästhetische Theorie. GA 7, S. 184.

²¹ J. Habermas: Der philosophische Diskurs der Moderne. Frankfurt 1988, S. 219.

Es ist der Vernunft nicht erlaubt, dort, wo sie gegen sich anrennt, den Umweg über das andere zu suchen, das Körperliche, Emotionale, Mythische, Ästhetische, Geschlechtsspezifische! Das aber hat die Postmoderne eingefordert und sie hat dabei die Moderne nicht verabschiedet, sondern ihr ein kritisches Potential zurückgegeben.

Trotzdem: Der Diskurs der Aufklärung hat auch ohne den Mut, sich dem Korrektiv des Lebens auszusetzen, viel geleistet. Er hat die vulgärmarxistische Umsetzung Hegelscher Dialektik kritisch unterlaufen und ihre totalitäre Verfestigung verflüssigt. Sein Beitrag zum Zusammenbruch des realsozialistischen Experiments ist in Symbiose mit postmoderner Verschärfung ausdrücklich zu würdigen. Und er kann als kritische Theorie Institutionenkritik in offenen Gesellschaften betreiben.

Aber: In diesem Paradigma hat sich der Diskurs der Dialektik der Aufklärung festgefressen und sich hinter einem Kritikverbot verschanzt statt sich den neuen Herausforderungen zu stellen. Theoriendynamik, Poststrukturalismus und Postmoderne haben die Verflüssigung weiter getrieben. Der alte Diskurs der Aufklärung ist zum Selbstzweck geworden, der den Intellektuellen vom schlechten Gewissen entlastet, womöglich für den Nihilismus in der Gesellschaft verantwortlich gemacht zu werden. Aber welcher Preis ist für derartige Sicherheiten zu hinterlegen? Das Verbot vermeintlich esoterischer Sonderdiskurse wie jener Nietzsches, Heideggers oder Derridas, die sich angeblich von der erlaubten diskursiven Rede lossagen, die die Grenze argumentativen Philosophierens und literarischer Rhetorik schwimmen lassen. Damit hätte aber die Dialektik der Aufklärung ihre Aufklärung eingebüßt, die Habermas doch so dramatisch beschwört: „Das gegen sich gekehrte identifizierende Denken wird zum fortgesetzten Selbstdementi genötigt. Er läßt die Wunden sehen, die es sich und den Gegenständen schlägt.“²²

Da muss man sich freilich fragen, wo denn ein performativer Widerspruch subjektzentrierter Vernunft in einer globalisierten, vernetzten Welt, gar in der Simulation des Cyberspace noch Wunden schlägt? Und: Wo kann die kommunikative Alltagspraxis in der Welt auch nur Lernprozesse ermöglichen, an denen sich die welterschließende Kraft der interpretierenden Sprache bewähren muss? Kann es denn ernst gemeint sein, wenn der Diskurs der Moderne durch künstliche Verbotstafeln wie Immunsierungsstrategie, Kategorienfehler und dergleichen das Ableben hinauszuzögern trachtet? Wenn man sich fragen muss, ob hier nicht schlicht ein Wille zur (akademischen) Macht im Spiel ist, den die esoterischen Sonderdiskurse Friedrich Nietzsches oder Michel Foucaults freilich längst demaskiert haben. Auch Habermas muss die stetige Versuchung der Vernunft

²² Ebd.

einräumen, dass sie sich „als instrumentelle an Macht assimiliert und sich dadurch ihrer kritischen Kraft begeben hat...“²³

Was soll denn ein Jorge Semprun zu all dem sagen? Er sagt etwas dazu, wenn er von einer „idealen und stillstehenden Welt, die über dem blutigen Getümmel der Geschichte schwebt“²⁴ spricht. Und ohne Scheu kann er, getrieben von einem existentiellen und nicht nur reflektierten Bedürfnis, breiter die Saiten in sich zum Schwingen bringen: Heidegger und Wittgenstein, Celan, Malraux, Ortega y Gasset, Husserl und Sartre, Mirabeau, Valéry und Heine, alle haben sie ihren Anteil am Ausloten dieser unserer Welt.

Den Zauber finden im Ton, in dem über die Entzauberung gesprochen wird

Man kann, was sich hier tut, natürlich auch umgekehrt lesen: Semprun deckt als Teilnehmer der Aufklärung unvermittelt auf, dass auch dieser Diskurs in die poststrukturalistische *différance* schlittert, die die Aufklärung aber nicht beendet, sondern als ein Kapitel in ihr gelesen werden muss. Dass er tatsächlich an der Welt gelernt hat, dass es keine von allem Metaphorischen, Rhetorischen und Literarischen reinen Texte gibt, dass die Metapher bestenfalls unerhört – in der doppelten Bedeutung des Wortes – sei,²⁵ ebenso wie das Fragment²⁶ und der Aphorismus, die Ironie und die Provokation, wie das erotische Romanfragment „Lucinde“, das Schlegel gegen Fichtes „Wissenschaftslehre“ setzte,²⁷ die „Stenogramme des Stammelns“,²⁸ mit denen auch das Unsagbare gesagt werden kann: „Man kann immer alles sagen. Das Unsagbare ... ist nur ein Zeichen von Faulheit.“²⁹ Weil es keine fixierte und normierte Wirklichkeit gibt, daher kennt auch Dionysos keine geregelte Sprache: „Er schreit, er lallt, er singt (womöglich falsch), oder er ist stumm.“³⁰

²³ Ebd., S. 144.

²⁴ AaO., S. 112.

²⁵ E. Grassi: Die unerhörte Metapher. Frankfurt 1992.

²⁶ R. Bubner: Gedanken über das Fragment. Anaximander, Schlegel und die Moderne. In: Merkur 529 (1993), S. 290-299.

²⁷ R. Bubner: Von Fichte zu Schlegel. In: Fichtes Wissenschaftslehre 1794. Hg. v. W. Hogebe. Frankfurt 1995.

²⁸ W. Hogebe: Ahnung und Erkenntnis. Brouillon zu einer Theorie des natürlichen Erkennens. Frankfurt 1996, S. 97. Hogebes Projekt der Wiedergewinnung eines „mantischen Empirismus“ ist außerordentlich anregend. Vgl. dazu noch: Prädikation und Genesis. Metaphysik als Fundamentalheuristik im Ausgang von Schellings „Die Weltalter“. Frankfurt 1989. Metaphysik und Mantik. Die Deutungsnatur des Menschen. Frankfurt 1992.

²⁹ Semprun, AaO., S. 23.

³⁰ R. Grimminger: Die Ordnung, das Chaos und die Kunst. Frankfurt 1986, S. 27.

Der japanische Schriftsteller Kobo Abe hat einmal bekannt, es sei ihm wichtig, der Fabel ein Höchstmaß an Ambivalenz und Vieldeutigkeit zu sichern, um sie dem vorschnellen Zugriff der Logik zu entziehen.

Wer die Frage stellt: Schreiben oder Leben, der will, dass das Schreiben im Leben seine Wurzeln schlägt, der weiß, dass es ihn nicht gibt: den nichterlaubten literarischen Sonderdiskurs, der das Leben vom reflektierenden Schreiben trennt. Die Engführung der uns erlaubten Logik lässt uns zwar im sicheren Hafen liegen, wo man gut vertäut, sicher vor Sturm und Schiffbruch liegt. Voltaires Freundin, Mme du Chatelet, hat darüber rasoniert und ist zum Schluss gekommen – dass man dabei das Leben versäumt.³¹

Vielleicht hat Derridas *différance* der Reflexion wieder die Widerständigkeit gelehrt. Dass sie sich hinauswagen soll auf das schiffbruchträchtige Meer, hin zum Leben, zum Einzelfall in seiner Not samt dem verborgenen Religiösen, den man ins Literarische abgeschoben hat. Die Geschichte hat nach Claudio Magris „die kleinen Geschichten der Individuen fortgeschwemmt und sie untergehen lassen, die Woge des Vergessens löscht sie aus dem Gedächtnis der Welt; schreiben bedeutet unter anderem auch am Ufer entlanggehen, stromaufwärts fahren, schiffbrüchige Existenzen auffischen und Strandgut wiederauffinden, das sich an den Ufern verfangen hat, um es zeitweilig auf einer Arche Noah aus Papier unterzubringen.“³²

Die große Entzauberung, die mit der säkularisierenden Aufklärung einhergeht und sich in der postmodernen Verabschiedung der Erzählungen verschärft hat, hat vermutlich tatsächlich zum Gegenteil geführt: „Das Ende jener Mythen kann die Kraft der Ideale erhöhen, gerade deswegen, weil es sie von der mythischen und totalisierenden Verabsolutierung befreit, die sie erstarren ließ.“³³

Dies ist ein Hinweis auf das im Schatten globalisierter ökonomischer und instrumenteller Vernunft mit ihren leeren Ritualen verborgene Bedürfnis nach Authentizität und Sinn. Dies ist ein Aufruf, die ins Exil getriebenen Götter aus ihrer Verschüttung zu ziehen, stärker noch, dass der Zauber bereits auftaucht im Ton, in dem über die Entzauberung gesprochen wird (Magris).

Es geht mir bei der Entzauberung der Entzauberung also nicht um die Rückholung von Hegels absolutem Wissen, der strahlenden Helle der Vernunft. Sie ist auch für mich das Dunkel totalitärer Anmaßung. Es geht auch nicht bloß um das artifizielle Zurückbuchstabieren Hegels in eine Phänomenologie der Entgeisterung, obwohl dies ein origineller Gedanke ist, den Robert Menasse aus

³¹ H. Blumenberg: Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher. Frankfurt 1993, S. 35.

³² C. Magris: Utopie und Entzauberung. Rede zur Eröffnung der Salzburger Festspiele 1996. Salzburg 1996, S. 20.

³³ Ebd., S. 18.

sinnlicher Gewissheit gefasst hat.³⁴ Vielmehr soll für die alte Einsicht geworben werden, seine Seele weder der konstruierten Monokultur einer vergeblich gegen sich anrennenden Vernunft noch einer poststrukturalistischen Verabschiedung derselben zu verschreiben, sondern mit weitem Herzen auch die Schatten der Aufklärung in die fortreibende Dynamik einzugemeinden. Gerade weil jedes Denkmittel das Nicht-Identische verfehlt und einer Präsenzmetaphysik verhaftet bleibt, können wir uns im Faktischen nie von der Existenz, die stets den Tod umfasst, abstoßen. Dort kollidiert eine letzte Geborgenheit in einem unhintergehbaren Konsens, den der Mythos seit Urzeiten formuliert hat, im geschlossenen Kreis des Aufblühens und Verderbens, des Entbergens und Verbergens, des Lebens und des Todes, im Spiel von Licht und Schatten mit dem bedrängenden Gefühl einer radikal bedrohenden Aussichtslosigkeit in der Repetition des Immer-Gleichen. Das ist freilich kein Diskurs über die Dialektik der Aufklärung mehr, sondern das ist die Dialektik der Aufklärung, besser gesagt: die Dialektik des Lebens selbst. Der Heraklitsche Krieg, der uns immer wieder zu Herrschern und Knechten macht. Das beendet jedes ritualisierte Spiel und stellt den Einzelnen in extremer Weise auf sich selbst. Diese Entdeckung des Authentischen wurde für Jorge Semprun zu einer faszinierenden Bereicherung, indem er er selbst wurde und den „anderen, der man stets ist“ erkannt hatte.

Es geht um die Rettung nebeliger Schatten um der Aufklärung willen. Die Sonne verbrennt und polarisiert. Es ist der Schatten, der beruhigt und versöhnt, den Ausgleich schafft zwischen Nacht und Tag und die zeitweilige Helle erträglich macht. Das aber – ich gebe es zu – ist nichts Neues, es wird nur immer wieder vergessen. Schon Alexander Baumgarten hat gewusst, dass die verworrene Erkenntnis eine unerlässliche Voraussetzung für die wahre Erkenntnis ist, „denn die Natur macht keinen Sprung von der Dunkelheit in die Klarheit des Denkens. Es ist die Morgenröte, die von der Nacht in den Tag führt.“³⁵

³⁴ Phänomenologie der Entgeisterung. Geschichte des verschwindenden Wissens. Frankfurt 1995. Dazu seine Romantrilogie: Selige Zeiten, brüchige Welt. Frankfurt 1994; Sinnliche Gewißheit. Frankfurt 1996; Schubumkehr. Salzburg 1995 (Frankfurt 1997).

³⁵ Baumgarten: Aesthetica § 7.

KUNST UND WISSENSCHAFT ALS PROBLEM DER KULTUR- UND RELIGIONSKRITIK

Wolfgang Roscher (Salzburg)

Max Weber führt als ein transdisziplinärer Nationalökonom in der Vortragsreihe „Geistige Arbeit als Beruf“ (1919) über „Wissenschaft als Beruf“ (nach dem Ersten Weltkrieg!) Folgendes aus:

Ungeheuer ist da nun der Gegensatz zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Wenn Sie sich erinnern an das wundervolle Bild zu Anfang des siebten Buches von Platons Politeia: jene gefesselten Höhlenmenschen, deren Gesicht gerichtet ist auf die Felswand vor ihnen, hinter ihnen liegt die Lichtquelle, die sie nicht sehen können, sie befassen sich daher nur mit den Schattenbildern, die sie auf die Wand wirft, und suchen ihren Zusammenhang zu ergründen. Bis es einem von ihnen gelingt, die Fesseln zu sprengen, und er dreht sich um und erblickt: die Sonne. Geblendet tappt er umher und stammelt von dem, was er sah. Die anderen sagen, er sei irre. Aber allmählich lernt er in das Licht zu schauen, und dann ist seine Aufgabe, hinabzusteigen zu den Höhlenmenschen und sie emporzuführen an das Licht. Er ist der Philosoph, die Sonne aber ist die Wahrheit der Wissenschaft, die allein nicht nach Scheingebilden und Schatten hascht, sondern nach dem wahren Sein. – Ja, wer steht heute so zur Wissenschaft.¹

Da haben wir also das Licht, das Schatten wirft und die anderen sagen lässt, dass es irre macht; es ist aber auch das Licht, das in ein farbiges Band zerlegt wird, dessen Spektrum in seinem „Zusammenhang zu ergründen“ ist. Ist seine Sonne wirklich die Wissenschaft? „Ja, wer steht heute so“ zu ihr? Ist dieses Höhlengleichnis nicht vielmehr ein künstlerischer Text? Einer, der „stammelt“ und zugleich „sprengt“, der „hinabsteigt“ und zugleich „emporführt“, wie Max Weber sagt – unvergleichbar mit einem Verständnis von Wissenschaft, die diskursiv verfährt und verifiziert wie falsifiziert?

Bereits bei Platon² polarisieren sich aber Kunst und Wissenschaft, wenn er diesem Zeugnis von Dichtkunst (Staat, 7. Buch, 514aff) die Kunst- und Dichterschelte (im 2. Buch) vorausschickt; da heißt es:

Und Reden gibt es doch zweierlei, wahre nämlich und falsche? (376e) – Hesiod und Homer und die anderen Dichter ... haben doch für die Menschen unwahre Erzählungen zusammengesetzt und vorgetragen. (377d) – Wenn einer unrichtig darstellt in seiner Rede von Göttern und Heroen, wie sie geartet sind, wie wenn, was ein Maler malt,

¹ M. Weber: Wissenschaft als Beruf. Nachwort von Friedrich Tenbruck. Stuttgart 1995, S. 21.

² Otto/Grassl/Plamböck (Hg): Platon (Schleiermacher-Übersetzung). Sämtl. Werke, Band 3, S. 224, 113, 114, 128.

dem gar nicht gleicht, dem er sein Gemälde doch ähnlich machen wollte ..., ist es richtig, dergleichen zu tadeln. (377e)

Und weiter (im 3. Buch) lesen wir die Schlussfolgerung:

Wie Komödien- und Tragödiendichter ... sich nicht auf beiderlei verstehen ... auch nicht Rhapsode und Schauspieler (395a) – in noch kleinere Teile ... scheint mir die menschliche Natur so zerstückelt zu sein, daß einer unfähig ist, vielerlei schön darzustellen oder jenes selbst zu verrichten, wovon eben die Darstellungen Abbilder sein sollen. (395b)

Die zerstückelte Natur des Menschen also veranlasst Plato, der seine eigenen Tragödien verbrannt hat, die er zur Musiktheateraufführung bei den Dionysien einreichen wollte, zu philosophieren. Liegt eine Abkehr von sinn- und bildhafter Erfahrung, eine Abwendung von künstlerischer Darstellung denn als Markstein auf dem Weg zu wissenschaftlicher Wahrheitssuche? Oder ist dieses philosophische Denken mit seiner Kunst der Bilder und Gleichnisse alles andere als abstrahierende (und die Geheimnisse hinweg rationalisierende) Wissenschaft? Damit Platons Höhlengleichnis (sowie solche Texte wie der Phaidon-Bericht vom Tod des Sokrates oder die Diotima-Rede des Sokrates im Gastmahl) hier nicht als philosophiegeschichtliche Beispiele, sondern als gleichermaßen artifizielle wie kulturkritische Zeugnisse gelten mögen, blende ich noch einmal auf Max Webers Münchner Rede zurück, in der es heißt:

Es ist das Schicksal unserer Zeit, mit der ihr eigenen Rationalisierung und Intellektualisierung, vor allem: Entzauberung der Welt, daß gerade die letzten und sublimsten Werte zurückgetreten sind aus der Öffentlichkeit ... Es ist weder zufällig, daß unsere höchste Kunst eine intime und keine monumentale ist, noch daß heute nur innerhalb der kleinsten Gemeinschaftskreise, von Mensch zu Mensch, im *pianissimo*, jenes Etwas pulsiert, das dem entspricht, was früher als prophetisches Pneuma in stürmischem Feuer durch die großen Gemeinden ging und sie zusammenschweißte.³

Max Weber, den „alten Kirchen“ und dem „hinterweltlichen Reich mystischen Lebens“ sowie dem unvermeidlichen „Opfer des Intellektes“ durchaus abhold, erinnert schließlich dennoch an das edomitische Wächterlied der Exilszeit: „Es kommt der Morgen, aber noch ist es Nacht!“⁴

Der Leidensdruck unserer Zeit läßt sich inzwischen weder durch Webers „*pianissimo* intimer Kunst“ noch durch seine „Forderung des Tages“, in „schlichter intellektueller Rechtschaffenheit“ jetzt „an unsere Arbeit zu gehen“, beschwichtigen. Sind nicht die gefesselten Höhlenmenschen unserer Zeit sowohl von der

³ Max Weber, a.a.O., S. 44.

⁴ Ebd., S. 45.

Sonne der Wissenschaft wie von den Schattenbildern der Kunst enttäuscht? Wie anders aber wäre es, wenn wir ihr vielfarbiges Spektrum auf jenen Spiegel bezögen, der die Bruchstücke sammelt und die Rätsel deutet:

Jetzt sehen wir rätselhaft, wie im Spiegel,
dann aber von Angesicht zu Angesicht.
Jetzt erkenne ich bruchstückhaft,
dann aber so, wie ich erkannt bin.
(1 Kor 13,11-12)

Gegenüber Max Webers Enttäuschungen über ein jahrtausendlang vergebliches Wachen und Harren, Sehnen und Fragen sowie über das heutige Ausbleiben des „prophetischen Pneuma“ wirkt das paulinische Speculum viel nüchterner und viel kühner zugleich. Der Kunst werden nicht die Erwartungen auf Monumentalität und große Gemeinden aufgebürdet, der Wissenschaft nicht diejenigen auf Wahrheitssicherung und Seinsgewinn, „wenn jeder den Dämon findet und ihm gehorcht, der seines Lebens Fäden hält.“ Nach 1945 wie nach 1989 sind wir vielmehr auf jene Sinnsuche verwiesen, die (rätselhaftes) Wahrnehmen und (bruchstückhaftes) Erkennen im gemeinsamen Spiegel von Kunst und Wissenschaft nicht länger als Religionsersatz betreibt. Nach Holocaust und Gulag sehen wir uns vielmehr ins paulinische Spectaculum versetzt:

Denn zum Schauspiel gemacht
sind wir der Welt,
den Engeln und Menschen.
(1 Kor 4,10)

Die Polarisierung zwischen einer Wissenschaft, die Wahrheit, und einer Kunst, die Schönheit verbürgt, sowie einer Religion, die Sittlichkeit befiehlt, stellt ein ganz und gar veraltetes Denkmodell dar.⁵

Ein Beispiel⁶: Wir kennen die Wirklichkeit der Engel in den biblischen und liturgischen Büchern, den Bildern von Fra Angelico und Grünewald, von Paul Klee und Marc Chagall, in Texten von Walter Benjamin und Paul Celan, in den Kompositionen von Paul Hindemith und Olivier Messiaen. Nun aber die folgende Polarisierung:

Gewisse Leute teilen die Musik in drei Geschlechter ... in ihren Abhandlungen ... von der Sphärenmusik, von der Menschenmusik, von der Instrumentenmusik ... Die Leute, die aber in dieser Weise einteilen, erdichten entweder ihre Behauptung oder wollen

⁵ Vgl. E. Biser: An der Schwelle zum dritten Jahrtausend, Hamburg 1996.

⁶ Vgl. W. Roscher: Die Gewalt der Musik, in: Ders. (Hg): Erfahren und Darstellen, Innsbruck 1984, S. 107ff.

den Pythagoräern oder anderen mehr gehorchen als der Wahrheit, oder kennen weder Natur noch Logik ... Jene Einteilung begreifen wir aber nicht ... Auch kommt es dem Musiker nicht zu, über den Gesang der Engel zu handeln, es sei denn, er wäre Gottesgelehrter oder Prophet. Denn es kann niemand hinsichtlich des Gesanges des Himmels Kenntnis haben, wenn nicht durch göttliche Eingebung. Und wenn sie sagen, die Planeten brächten einen Gesang hervor, so scheinen sie nicht zu wissen, was ein musikalischer Ton ist.⁷

Diese Stelle findet sich bei Johannes de Grocheo, jenem Zeitzeugen der Pariser Wissenschaftslehre des ausgehenden 13. Jahrhunderts, der (ähnlich dem Oxford-Franziskanerphilosophen Roger Bacon) die Sonde aristotelischer Empirie an die mystische Erfahrung legt. Was wird gewonnen, was geht verloren? Widerlegt sind gewiss diejenigen, die rigide Lernsätze über die Eigenschaften der Engel und der Himmelsphären im Autoritätsglauben für wahr halten; gewonnen wird also das Wagnis der Kunst, der Bilder, Klänge und Texte, ohne Absicherung durch naturalistische Fakten auszukommen; gewonnen wird die Differenzierung in überprüfbare Sachverhalte einerseits sowie in hermeneutisch offene Wahrnehmungs- und Gestaltungsvorgänge von essentieller und existentieller Symbolik andererseits. Verloren aber gehen Evidenz eines gemeinsamen Kosmos von Erfahrung, die nun kritisch hinterfragt wird, und Darstellung, die eine eigene und „einwendende“ Wirklichkeit her- und darstellt.

Auch die späteren Auseinandersetzungen zwischen Kardinal Bellarmin und Galileo Galilei beweisen die Abgründe der Verständigungsmöglichkeit, ja der Sprachverwirrung, die inzwischen vertieft wurden: Aisthesis als „Stückwerk“. Der Vater des Astronomen, Vincenzo Galilei, hatte schon 1581 in seinem *Dialogo della musica antica e della moderna* der Aporie zwischen der alten Sphärenmusik Palestrinas und der neuen Klangerfahrung als Naturnachahmung Ausdruck verliehen; seine Klagegesänge (nach Dante, nach Jeremias) stehen im Zeichen jenes leidenschaftlichen wie leidenden Humanismus, der den tridentinischen Harmonismus kontrapunktiert: Poesis als „Schauspiel“.

Damit kommen wir zu einem Paradigma der Polarisierung zwischen Kunst und Wissenschaft, das bis heute Aktualität besitzt; lassen Sie mich zitieren:

Dann bald ein grosser Buchssenschuss darauff
als solliches alles verganngen ist gleich darauff eine helle erschienen
vnd Mitten jm Waldt vil Lieblicher Instrument
vnd Music gesannng gehört worden
auch geschahen etliche Tentz..
Bald hernach wurd ein gethummel gehört

⁷ Vgl. H. Pfrogner: Musik – Geschichte ihrer Deutung, Freiburg 1954, S. 133ff.

von Spiessen, Schwertern vnnnd anderen instrumenten...
 Letztlichen da erhueb sich ein Lieblich instrument von Einer Orgell
 Dann die Positiff
 Dann die Harpffen, Lautten, Geigen, Posaunen, Schwegel,
 Krumbhörner vnnnd dergleichen, vnnnd ein jedes mit Vier stymmen
 Also das Doctor Faustus nicht anders dacht
 dann Er wer jm Hymmel solliches weret ein gantze stund
 Das also Doctor Faustus so halsstarrig ward
 Das Er jm furnam, Es hett noch niemahls jn gerewen
 Unnd ist hie zusehen wie der Teuffel so ein Sueß geplerr macht
 Damit Doctor Faustus jnn seinem Vornemen nit möchte abgewendt werden
 sonndern viel mehr Das er daselbe noch fraidiger
 mocht ins werckh setzen vnnnd gedennckhen
 Nun hab jch noch nie nichts boeß oder abscheilichs gesehen
 sondern nur Lust und Freudt...
 Er hört auch darauff allerlay instrument,
 der klang ganntz Lieblich ward
 vnnnd konndte doch, wie hell das Feuer ward kein instrument sehen
 oder wie es geschaffen.
 so dorfft Er nit fragen
 dan jin das zuvor ernstlich verboten ward.⁸

Diese Musik bewirkt (nach dem übereinstimmenden Zeugnis der frühen Textquellen in der Wolfenbüttler Handschrift 1585 und im Spies'schen Faustbuch 1587), dass Faust sich „in den Himmel versetzt dachte“, und sie dauert lang, eine ganze Stunde, und macht ihn halsstarrig, d.h. starr am Hals, sodass er sich nicht wenden, nicht abwenden konnte von ihr und er sich „vornahm“, es hätte ihn noch niemals gereut. Und das also erscheint als die musikalische Substanz der Faust-Mythe sowie als eine spezifische neuzeitliche Dimension der „faustischen Wirkung“ von Musik:

- Lustgewinn und Daseinsbejahung werden von einer wohlklingenden Musik vermittelt, die räumlich „vor“ und zeitlich „nach“ einem Getümmel und Geprasel, Waffengerassel und Kräfteungestüm erklingt;
- diese Musik ist ebenso kunstgerecht wie wirkungsvoll ersonnen, um eine Wirklichkeit zu verstellen oder mit ihr zu versöhnen, die auf Beschwörung, Verschreibung, Höllenfahrt beruht und Angst bereitet;
- Gleichwohl ist diese suggestiv-harmonisch-affirmative Musik nur ein gedachter, gewählter Himmel, der von Reue ebenso dispensiert, wie er von einer

⁸ Das Faustbuch der Wolfenbüttler Handschrift, in: H.G. Haile: Philologische Studien und Quellen, Heft 14, Berlin 1963, S. 33, 39f, 70.

„Sphärenharmonie“ zwischen Kunst und Wissenschaft absieht: Sie ist „Sueß geplerr“, süßes Geplärr;

- je mehr jener Forschertrieb, der im Blutzreiß ausbricht, sich technologisch-intellektuell verselbständigt, desto stärker wird Bedürftigkeit und Anfälligkeit für eine narkotische Kunst und betörende Musik als Gegengewicht zur Wissenschaft erfahren;
- die Faust-Mythe besitzt insofern eine spezifisch künstlerische Ausrichtung, als sie Abhängigkeit von einer kaum zu hinterfragenden, ferngesteuert-unsichtbaren, gleichsam (apparativ) aus dem *Off* zu uns dringenden und (beinahe unterhaltungselektronisch) auf Lustgewinn drängenden Musik prophezeit, um den dämonischen Zauber faustischen Erkenntnisgewinns zu ermöglichen.⁹

Damit ist eine charakteristische Polarisierung mit weit reichenden Nachwirkungen gegeben. Der Dämonisierung von Wissenschaft auf der einen Seite entspricht die Idyllisierung der Kunst auf der anderen; genauer: Der faustische Drang und Durst nach Taten, die das Denkbare machbar machen, stützt sich auf eine Sucht nach Lustgewinn im passiven Genuss von nicht weiter hinterfragbarer Zwangsbeglückung durch „vil Lieblicher Instrument und Music, gesann und ettliche Tentz“, wie es heißt: „so dorfft Er nit fragen, dan jm das zuvor ernstlich verboten ward“. Wenn wir heute an die Massenängste, die mit Kern- und Genforschung verbunden sind, sowie an die Massenerwartungen von immer „noch mehr“ verlängertem und verjüngtem und bequemer werdendem Leben denken (das oft den einen auf Kosten der anderen zugute kommt), dann sehen wir die Hoffnung Max Webers getäuscht, der „Forderung des Tages“ gerecht zu werden „menschlich wie beruflich: Die aber ist schlicht und einfach, wenn jeder den Dämon findet und ihm gehorcht, der *seines* Lebens Fäden hält“.

Die viel strapazierte Redewendung „das macht Sinn, das macht keinen Sinn“ (ein Anglizismus: *it makes sense*) unterstellt die Machbarkeit von Sinn, der sich aus den scheinbar unabänderlichen Tatsachen ergibt, meint aber den Zweck, den man verfolgt, oder die Verzweckung des Sinns, die die Sinnkrise noch schürt. Der Krieg der Experten, die jeweils ihre eigenen Zwecke verfolgen, muss durch einen Frieden abgelöst werden, der die nach Sinn Fragenden und Suchenden vereinigt.¹⁰

Die kommunikative Qualität dieses Friedens basiert gleichermaßen auf wissenschaftlichen und künstlerischen Elementen wie auf dem Wagnis einer schöp-

⁹ Vgl. W. Roscher: Musik – Kunst – Kultur als Abenteuer, Kassel 1994, S. 100ff.

¹⁰ Zum Problem der Eigengesetzlichkeit von Erkenntnis, Gerechtigkeit und Geschmack vgl. bes. J. Habermas: Die Moderne – ein unvollendetes Projekt (1980), Leipzig 1994, S. 41ff; zur Entkopplung von Wissenschaft und Bildung vgl. bes. J. Mittelstraß: Wissenschaft als Kultur, In: Heidelberger Jahrbücher (30) 1986.

ferischen Religion. Sie kann den Kosmos transparent machen, in dem sich diejenigen begegnen, die sich vor einer Zerstörung unserer Biosphäre fürchten, aber die Spuren audiovisueller Umweltverschmutzung im Internet und Fernsehen, das Soundpoisoning in Telefonwarteschleifen, in Flugzeugen und Taxis kritiklos ertragen.

Gegenüber dem „sueß geplerr“, wie sich die älteste Faustfassung so unübertrefflich ausdrückt, hatten und haben die Künste, gerade die Tonkunst, stets ein von Wissen und Wissenschaft, Sinnfrage und Sinnsuche nicht-separierendes, nicht-isolierendes Selbstverständnis. Gleichwohl muss eingeräumt werden, dass auch sie heute einer zunehmenden Vermarktung und einschaltquoten-abhängigen Ver- und Zuteilung unterliegen, die ihre Sinnerschließung beeinträchtigt. Aber Johann Sebastian Bach offeriert Kyrie und Gloria seiner großen h-moll-Messe August dem Starken, gerade als „Arbeit von derjenigen Wissenschaft, welche“ er „in der Musik erlangt“ hat, wie es in seinem Brief vom 27. Juli 1733 an den polnischen König und sächsischen Herzog in Dresden heißt. Sinn, Wissen, Wissenschaft erlangen wir in der Mühe des Lauschens, Fragens und Denkens, mit der die Schwelle zur Wahrnehmung überwunden wird. Kompositionswissenschaft ist gewiss nicht deskriptive Musikwissenschaft, sondern ein Handwerk der Her- und Darstellung, der kommunikativen Poiesis also, das mit kritischer Aisthesis verbunden ist. Und Leopold Mozart schreibt am 10. Februar 1770 aus Mailand an seine Frau in Salzburg, was Wolfgang „für Proben seiner Wissenschaft abgelegt“ habe, und am 21. April des gleichen Jahres: „der Wolfgang“ (damals 14-jährig) „bleibt mit seiner Wissenschaft auch nicht stehen, sondern wächst von tage zu tage, so, daß die größten Kenner und Meister nicht Worte genug finden, ihre Bewunderung auszudrücken“; und am 16. Februar 1785 berichtet dann Leopold seiner Tochter Nannerl, dass ihm Joseph Haydn gesagt habe: „ihr Sohn ist der größte Componist ... er hat ... die größte Compositions-wissenschaft“; über sie aber hat sich Wolfgang Amadé am 23. Jänner 1782 gegenüber seinem Vater schon so geäußert, „daß der kayser Meine Kunst und Wissenschaft in der Musick schon kennt, und nur den fremden recht hat verkosten wollen.“ Wie sehr Kaiser und Könige, Herzöge und Erzbischöfe die Anderen lieber „verkostet“ haben, als Bach und Mozart zu fördern, ist bekannt.¹¹

So wichtig es deshalb ist, „Kunst als Wissenschaft“ zu akzeptieren und nicht tendentiell in emotionale Freizeitparks abzuschieben sowie die wissenschaftliche Auseinandersetzung und öffentliche Wertschätzung lebender Künstler ein-

¹¹ Vgl. hierzu auch: W. Hildesheimer: Der ferne Bach, Frankfurt a. M. 1994; ders., Mozart: Briefe, Frankfurt a. M. 1990.

zufordern, so wenig vermag ich Dieter Ronte dann zu folgen, wenn er gleichzeitig ausführt:¹²

Es geht nicht darum, daß sich ein Philosoph mit Klee oder Kandinsky auseinandersetzt. Sondern es geht darum, daß er sich mit heutigen Künstlern auseinandersetzt. Es kann nicht sein, daß ich heute zu einem Herzchirurgen sage: „Lieber Freund, operiere mich mal so, wie es Ferdinand Sauerbruch getan hätte – das müßte eine ganz interessante Erfahrung für mich sein.“ Da wird er wohl sagen: „Nein, heute operiere ich völlig anders.“ Genau diese Zeiteinheit fordere ich.

Wird denn Phydias, so frage ich, durch Michelangelo und dieser durch Henry Moore widerlegt, gibt es einen Fortschritt von Sophokles zu Shakespeare, und machen Bartók Bach oder Schönberg Mozart überflüssig? Wer eine widerspruchsfreie Einheit von Wissenschaft und Kunst, Wirtschaft und Technik, Zivilisation und Kultur unterstellt, müßte auf den Einspruch der Propheten, der Theologen, der Philosophen, der Dichter verzichten und den Fortschrittsgewinn in der Apparatedizin und Anästhesietechnik mit dem permanenten Erfahrungsgewinn jener Künste und Wissenschaften verwechseln, die dem Menschen (freilich nicht ans Herz gehen, aber) „ins Herz reden“. Dies eben ist erst das widerspruchsvolle „Spektrum der Wissenschaften“ und Künste inmitten der Zerreißproben und Spannungen des Lebens.

Gleichwohl kann man auch „Wissenschaft als Kunst“ erachten; dann nämlich, wenn Mathematik und Naturwissenschaften die formalen, atomaren und stellaren, molekularen und zellularen Ordnungen des Kosmos als „schön“ darstellen und erkennbar machen – insbesondere aber auch insofern, als Wissenschaften über ihren Gehalt an Mathematik (den Kant für einen Prüfstein von Wissenschaftlichkeit nennt) hinaus nicht nur Sachverhalte wertfrei explorieren, sondern „ins Herz reden“ wollen, also hermeneutisch und therapeutisch wirken: klärend und deutend, helfend und warnend, heilend und befreiend.

Schönheit und Weisheit des Gestaltens wie Erkennens bestimmen „Kunst“ (ars) in ihrer Balance zwischen Wissen (scientia) und dessen Anwendung im gekonnten Gebrauch (usus) – dies schafft „Kultur“.¹³

Schafft es Kultur? Bazon Brock meint nein; man müsse die Kultur „zivilisieren“:¹⁴

Die angebliche Bedrohung der Kulturen durch die universale Zivilisation ist eine Kampfparole und nicht eine Feststellung von Fakten ... Die geforderte Gemeinsamkeit

¹² D. Ronte: Interview in: News, Wolfsburg II/1996 zu „Kunst ist Wissenschaft“, S. 5ff.

¹³ Vgl. W. Roscher: Musik – Kunst – Kultur, a.a.O., S. 11ff, 23ff, 201ff.

¹⁴ B. Brock: Die Kultur zivilisieren, in: Karlsruher Plenum 15. Mai 1996; sowie als Essay in: Der Spiegel, 16.1.1995.

besteht in der Konfrontation mit Problemen, die keine Kultur lösen kann ... Sich zu zivilisieren heißt lernen, mit solchen innerhalb einer Kultur unlösbaren Problemen umzugehen ... Aber je blutiger die Kämpfe um regionale Kulturautonomie mit ethnischen Säuberungen und fundamentalistischen Absolutheitsgeboten auf der ganzen Welt sichtbar werden, desto stärker wird auch die Einsicht wachsen, daß nur eine universale Zivilisation die heroischen Kulturbaren zu zügeln vermag.

Gewiss entspricht einer Polarisierung zwischen Kunst und Wissenschaft auch eine solche zwischen Kultur und Zivilisation. Und gewiss sind fundamentalistische Purismen und Purgatorien eine Heimsuchung für die Menschheit. Aber Kultur mit Barbarei, und Zivilisation mit Universalität vorrangig zu verbinden, hieße, Kulturkritik auf Kosten einer Zivilisationskritik betreiben. Und es war gerade Immanuel Kant, der schon 1784 in seinen *Ideen zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht* sagt, „wir sind in hohem Grade durch Kunst und Wissenschaft kultiviert, wir sind zivilisiert bis zum Überlästigen zu allerlei gesellschaftlicher Artigkeit und Anständigkeit ... Die Idee der Moralität gehört zur Kultur. Der Gebrauch dieser Idee aber, welcher nur auf das Sitten-ähnliche in der Ehrliche und die äußere Anständigkeit hinausläuft, macht bloß die Zivilisierung aus.“¹⁵ Zur gesellschaftlichen Artigkeit nun zählen heute vermutlich die etablierten Standards im Umgang mit der globalen Kommunikationstechnologie sowie ihr Informationseifer dann, wenn er kontemplative Reflexionen durch Speicherkapazitäten zu ersetzen trachtet.

Das Problem der „Polarisierung“ von Kunst und Wissenschaft ist uns nun vor die Füße geworfen: als Aufgabe zur „Kritik“ an Kult und Kultur, d.h. zu ihrer Unterscheidung, für unsere Ent-Scheidung. Karl Rahner¹⁶ hat schon „zu jenem ursprünglichen Sehen und Hören der Urgestalten zur Anschauung und Anhörung der konkreten Gestalt“ aufgerufen; „... die Naturwissenschaften dürfen den Verweisungszusammenhang mit der Unmittelbarkeit der sinnlichen Erfahrung nicht verlieren“; und: „Wo Philosophie und Theologie keiner Urworte mehr mächtig sind, hören sie auf ...“; wenn sie nicht zu „leerem Gerede“ geworden sind, können sie, so meine ich, Lichtbögen spannen zwischen Kunst und Wissenschaft, Erfahren und Darstellen, Fürchten und Hoffen.¹⁷

¹⁵ Vgl. N. Elias: *Über den Prozeß der Zivilisation*, Frankfurt a. M. 1977, S. 2ff, 8; sowie H. Marcuse: *Kultur und Gesellschaft 2*, Frankfurt/M. 1968, S. 147ff.

¹⁶ K. Rahner: *Glaube, der die Erde liebt*. Freiburg/Br. 1966, S. 163ff; vgl. hier bes.: „So führen alle Wissenschaften zurück zu jenem ursprünglichen Sehen und Hören der Urgestalten, an denen den Menschen das heilig bergende Geheimnis aufgeht.“

¹⁷ Der Autor dieses Beitrags, Wolfgang Roscher, starb im Februar 2002 in Salzburg.

POESIE UND REFLEXION
BEOBACHTUNGEN UND ÜBERLEGUNGEN ZU DEN SPRACHEN IM
WERK KARL RAHNER ALS GRUNDBESTIMMUNGEN
THEOLOGISCHER RECHENSCHAFT DES GLAUBENS

Roman A. Siebenrock (Innsbruck)

Dass Karl Rahner im Jahre 1973 den „Sigmund-Freud-Preis für wissenschaftliche Prosa der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung“ erhalten hat, legt unsere Fragestellung nahe¹, zumal Rahners Sprache des Öfteren mit herber Kritik bedacht worden ist.² Welche Sprachen spricht die Theologie und muss sie sprechen? In welchen Sprachformen ist das für jede Theologie kritische Potential gegeben, das sich nicht in den reflexiven Diskurs aufheben lässt und daher bleibend irritierend wirkt.

¹ Beschlossen auf der Herbsttagung der Akademie vom 18.-21.10.1973 (siehe: Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung. Jahrbuch 1973. Heidelberg 1974, S. 53; S. 7-74). In der Urkunde im Karl Rahner-Archiv (KRA III, D, 20) findet sich eine Apologetik von Elisabeth von der Lieth. Aus ihr geht hervor, dass sie von Rahner angerufen worden ist, ob er diesen Preis überhaupt annehmen sollte, da er nicht recht begreife, warum er ihm verliehen worden ist. Der unveröffentlichte Brief von Frau von der Lieth hebt den poetischen und existentiellen Aspekt der Sprachmöglichkeiten Karl Rahners hervor.

² Karl Neumann (Der Praxisbezug der Theologie bei Karl Rahner. Freiburg-Basel-Wien 1980) hat zahlreiche Beobachtungen und Analysen zur Sprache Rahners vorgelegt (S. 24-39). Seiner Auffassung nach gibt es einen erheblichen Unterschied zwischen den reflexiven und spirituellen Werkteilen sowie eine Entwicklung zu mehr Nüchternheit in den späteren Jahren. Erik Rupp (Zur Kritik der transzendentalen und analytischen Wissenschaftstheorie. Diss. phil. Berlin 1972) untersucht das Werk Rahners auf seine wissenschaftstheoretische Grundlegung hin. Sein Hauptinteresse gilt der Methode und der Sprache. Aus seiner Sicht hat aber nicht nur Rahner, sondern z. B. auch die allgemeine Rede von Offenbarung in der theologischen Tradition den Begriff soweit ausgedehnt, dass ihm nur noch ein „Null-Wert“ zukommen könne (ebd., S. 18f). Dabei kommt er zu einer überraschenden Folgerung. In Rahners Denken lebe in sublimer und esoterischer Form der Machtanspruch von Juan Danoso Cortes weiter (S. 15). Ein esoterischer Zug, der nur denjenigen verständlich ist, die am Milieu teilhaben, ist daher auch bei Rahner unvermeidbar. Dieser zeige sich vor allem am zentralen Terminus „Geheimnis“ (S. 16). Die verschiedenen Sprachstile Rahners unterscheide er in: „(1) die spekulative Form; (2) die apologetische Form; (3) die katechetisch-pastorale Form; (4) die hymnische Form, die mit einem ‚mystischen Schweigen‘ spielt; (5) die doxologische Form“ (ebd., S. 24). Weil er jene Texte, die in diesem Aufsatz als „poetisch“ charakterisiert werden, als esoterisch ausscheidet (S. 24f), kommt er in Bezug auf die Sprache Rahners zu folgendem Ergebnis: „Die Sprache wird zur Holophrase, zum Ausdruck und zur ‚Heraussage‘ von Ganzheiten, eine Art ritualisierte Globalkommunikation, die, wie jeder Ritus, unbewußt vereinnahmt oder abstößt“ (S. 49). Angemerkt sei, dass er diese Kritik in leicht modifizierter Weise an dieser Stelle auch auf Ludwig Wittgenstein, Martin Heidegger und die Erlanger Schule anwendet. Als Sachkritik wirft er Rahner einen formalen Subjektivismus vor, der sich gegen jegliche Kritik immunisiere (S. 61, 67f, 77).

1. *Das Wort in den Worten: Menschwerdung des Wortes*

Dass das Christentum neben Judentum und Islam als Buchreligion eine besondere Beziehung zum Wort hat, ist eine so gängige Münze, dass eigens darauf aufmerksam zu machen ist, dass der christliche Glaube nicht hinreichend als Buchreligion beschrieben werden kann. Dies hat die Offenbarungskonstitution des Zweiten Vatikanischen Konzils „*Dei Verbum*“ dadurch verdeutlicht, indem sie das Kapitel 1 („Die Offenbarung“) von der Thematik „Die Weitergabe der göttlichen Offenbarung“ (Kapitel 2) unterschied und beide Kapitel einander mit der Priorität der Offenbarung in Schöpfung, Geschichte und der Person Jesu Christi zuordnete. Es wäre daher nötig, die unterschiedlichen Gegenwartsformen von Sprache in Schrift und gesprochenem Wort nicht nur in der Theologie zu untersuchen.³ Auch wenn die heutigen Medienmöglichkeiten diesen Unterschied zu verschleifen drohen, bleibt die Differenz zwischen digitaler Konserve und einer unmittelbaren Gegenwart der sprechenden Person bestehen. Allen Traditionen des Christentums ist eine besondere Hochschätzung des Wortes der Schrift und damit dem Wort in Verkündigung, Gebet, Gesang und Liturgie eigen, aber nicht alle entwickeln eine exklusive Geltung des schriftlichen Wortes. In der unterschiedlichen Gewichtung dieser Überlieferungs- und Präsenzformen des Evangeliums lassen sich die unterschiedlichen Konfessionen als institutionalisierte Formen kultureller Akzentsetzungen verstehen.⁴ Das Wort, das Fleisch geworden ist, erhebt sich zu realer Gegenwart im Bild: als Ikone und als Liturgie, die ja als szenische Darstellung beschrieben werden kann.⁵

³ Zu den unterschiedlichen Aspekten von Schrift und Schriftlichkeit in Bezug und in Unterscheidung zur Mündlichkeit siehe: Aspekte von Schrift und Schriftlichkeit. Hg. Jürgen Bauermann/Klaus B. Günther/Ulrich Knopp. Hildesheim-Zürich-New York 1988; Schrift, Schreiben, Schriftlichkeit. Arbeiten zur Struktur, Funktion und Entwicklung schriftlicher Sprache. Hg. Klaus B. Günther/Hartmut Günther. Tübingen 1983; Leroi-Gourhan, A.: Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst. STW 700. Frankfurt/M. 1998; Logos und Buchstabe. Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Judentum und Christentum der Antike. Hg. Gerhard Sellin/François Vouga. Texte und Arbeiten zum neutestamentlichen Zeitalter 20. Tübingen-Basel 1997.

⁴ So: Sellin, G.: Das lebendige Wort und der tote Buchstabe. Aspekte von Mündlichkeit und Schriftlichkeit in christlicher und jüdischer Tradition, in: Logos und Buchstabe (Anm. 3), S. 11-31, hier S. 11-18.

⁵ Dass sich in der Geschichte des christlichen Glaubens die verschiedenen Akzente mitunter als Gegensatz entwickelt haben, ist bedauerlich. Die Grundlegung dieser Akzente in der Schrift lässt sich vielleicht am ehesten verdeutlichen, wenn eine Aussage bei Paulus mit einer Grundpositionen der johanneischen Tradition verglichen wird: „Denn jeder, der den Namen des Herrn anruft, wird gerettet werden. Wie sollen sie nun den anrufen, an den sie nicht glauben? Wie sollen sie an den glauben, von dem sie nichts gehört haben? Wie sollen sie hören, wenn niemand verkündet? ... So gründet der Glaube in der Botschaft, die Botschaft im Wort Christi.“

2. *Reflexion und poetisches Wort in der Theologie*

Den argumentierenden Stil und den darin dominierenden Rationalismus der westlichen Theologie zu erweitern, sind in der jüngeren Theologiegeschichte unterschiedliche Versuche vorgelegt worden. Hans Urs von Balthasars theologische Ästhetik ist hierfür nicht nur ein Versuch, sondern bleibende Orientierung. Die Sprach- und Darstellungsform ist seinem Werk nicht nur äußerliche Zier, sondern bestimmend für den Versuch, die eine Gestalt der Herrlichkeit Gottes in Jesus Christus aus unterschiedlichen Perspektiven darzustellen. Die theologische Wahrnehmungslehre spiegelt sich in einer poetischen Sprache, die das Schöne selber spiegeln möchte.

Der Beginn seiner theologischen Ästhetik, von ihm mit einem Begriff aus der Musiksprache „Einsatz“ genannt, ist bereits in der Themenstellung ein Musterbeispiel seiner poetischen Kraft, die seinem „Urwort“ korrespondiert. In der Entscheidung über den Anfang werde das bleibende Prinzip des denkenden Menschen angesprochen. Deshalb werde der Anfang ein Problem. Balthasar räumt zwar Erweiterungen durch Gottes Gnade und verschiedene Zuwege ein, aber wer vor der Wahrheit im Ganzen steht, der möchte ein erstes Wort sagen, das er nicht mehr zurücknehmen oder nachträglich gewaltsam zurechtrücken muss, „weil es weit genug war, alle folgenden zu bergen, und klar genug, um als Licht durch alle hindurchzuscheinen.“⁶ Mit seinem Wort würden die Philosophen wohl nicht anfangen, sondern eher enden. Er weiß, dass dieses Wort im Konzert der exakten Wissenschaften keine Bleibe hat und eher den müßig gehenden Liebhaber als die beschäftigten Fachleuten anzeigt. Ein Wort schließlich, das die Theologie in der Neuzeit ausgeschieden hat. Ein dreifach unzeitgemäßes Wort ist also sein Wort. Wäre aber nicht gerade deswegen dieses Wort für den Christen von besonderem Rang: gegen die Philosophen und die Reduktion der Wirklichkeit im Namen der Exaktheit. Wie im Evangelium erwähnt er jenes Wort als Eckstein seines Werkes, das die Bauleute der neueren Wissenschaft verworfen haben:

Schönheit heißt das Wort, das unser erstes sein soll. Schönheit ist das letzte, woran der denkende Verstand sich wagen kann, weil er nur als unfassbarer Glanz das Doppelgestirn des Wahren und Guten und sein unauflösbares Zueinander umspielt... In einer Welt, die es sich nicht mehr zutraut, das Schöne zu bejahen, haben die Beweise für die Wahrheit ihre Schlüssigkeit eingebüßt, das heißt, die Syllogismen klappern zwar

(Rom 10, 14. 17) — „Was von Anfang an war, was wir gehört haben, was wir mit unseren Augen gesehen, was wir geschaut und was unsere Hände angefasst haben, das verkünden wir: das Wort des Lebens. ... Was wir gesehen und gehört haben, das verkünden wir ...“ (1Joh 1,1.3).

⁶ Balthasar: *Herrlichkeit I*, S. 15.

pflichtschuldig wie die Rotationsmaschinen oder die Rechen-Roboter, die pro Minute eine genau wissbare Anzahl Ergebnisse fehlerlos ausspeien, aber das Schließen selbst ist ein Mechanismus, der niemanden mehr fesselt, der Schluss schließt nicht mehr.⁷

Dass die Theologie in ihrer tiefen Verwandtschaft mit der Sprache auch eine Vielfalt von Sprachformen entwickeln muss, lässt sich in unterschiedlicher Weise nachweisen. Gottfried Bachl⁸ und Hermann Timm⁹ können hier genannt werden. Besondere Erwähnung aber verdient das Projekt von Alex Stock. Den ersten Bänden seiner *Poetischen Dogmatik*, die der Christologie gewidmet sind,¹⁰ hat er eine Hinführung vorangestellt, die neben der persönlichen Sammelleidenschaft die Motivation solcher poetischer Denkweisen offen legt. „Der Sinn für die Verdichtung der Realität in solchen Stücken, die Bewunderung für ihre Kunst, der Wunsch, sie eingehend zu bedenken, ist der erste Antrieb zur Poetischen Theologie.“¹¹ Poetisches Denken arbeite kommentierend und entfalte Ressourcen und Resonanzböden des Anfangs. Ihr eigne etwas Unsystematisches, das zufällig gefunden, nicht planmäßig geordnet wird. Sie greift daher zum Essay. Dennoch wird das Gefundene nicht zerstreut verlegt, sondern in der Zusammenstellung in eine Ordnung gebracht, die die Evidenz eines Ensembles bildet. Diese Kompositionsform ist bei vielen lebendig gewachsenen Bauten und Liturgien anzutreffen. An Konkurrenz, oder gar Ablösung klassischer Dogmatik denkt Stock dabei nicht: „Sie bewegt sich unterhalb des Hauptspielfelds der christlichen Religion, wie sie in Liturgie und Frömmigkeit, Kunst und Dichtung faßbar wird. Aber doch in systematischer Absicht.“¹²

⁷ Ebd., S. 16f. In seiner ausführlichen Hinführung geht er jenen Theologen und Gelehrten nach, die sich gegen die protestantische und katholische Entästhetisierung der Theologie dafür einen Sinn bewahrten, dass „das Dichterische die erste und älteste Sprache und Ausdrucksform der Menschheit gewesen ist“ (ebd., S. 39). Großen Wert legt er aber auf die Unterscheidung zwischen ästhetischer Theologie und theologischer Ästhetik, die er bei Johann Georg Hamann vorgebildet sieht.

⁸ Auch Dinge haben ihre Tränen. Texte von Gottfried Bachl und Günter Rombold. Bilder von Herbert Friedl. Innsbruck-Wien 1988; Bachl, G.: Der beneidete Engel. Theologische Prosa. Wien 1987; ders., Gottesbeschreibung. Reden und Lesestücke. Innsbruck-Wien 1990.

⁹ Timm, H.: Geerdete Vernunft. Von der Lebensfrömmigkeit des Okzidents. Frankfurt/M. 1991; ders., Phänomenologie des Heiligen Geistes. Bd. 1: Das Weltquadrat. Elementarlehre – eine religiöse Kosmologie. Gütersloh 1985, Bd. 2: Von Angesicht zu Angesicht. Dialektik – sprachmorphische Anthropologie. Gütersloh 1992.

¹⁰ Poetische Dogmatik. Christologie. 1. Namen. Paderborn u.a.: Schöningh 1995; 2. Schrift und Gesicht. ebd., 1996.

¹¹ Ebd., Bd. 2, S. 7.

¹² Ebd., S. 8.

3. *Rahners Theologie: eine philosophische Reflexionstheologie?*

Ist Angesichts dieser Rückgewinnung des Poetischen in die Theologie das Werk Karl Rahners ein Fossil aus den schultheologischen Zeiten begrifflicher Distinktionen? Noch der Untertitel seines zentralen Spätwerkes „Grundkurs des Glaubens. Einführung in den Begriff des Christentums,“ scheint das gängige Vorurteil zu bestätigen. Seine Diktion sei zu abstrakt, die Methode zu philosophisch-spekulativ, und der Autor im Ganzen setze doch ein zu hohes Niveau bei seinen Lesern voraus. Verhindert also der dem Autor eigentümliche Wille zur Anstrengung des Begriffs die poetische Dimension der Sprache. Oder ist die reflexive Sprachebene nicht zurückgebunden in die Ausdruckskraft einer dichterisch zu nennenden Sprache, in der sich die ursprüngliche Erfahrung ausdrückt? Der eingangs erwähnte Preis ist Anlass genug, sich für Sprachentdeckungen in seinem umfangreichen Werk offen zu halten. Zunächst möchte ich an zwei ausgewählten Perlen des Werkes seine poetischen Sprachmöglichkeiten skizzieren, um danach die Bedeutung der Sprache in Beziehung zu setzen mit jenem Programm des Werkes, das als mystagogisch sich versteht.

3.1 *Meditation als Betrachtung vor Gott*

Der lateinische Begriff „consideratio“, als „Betrachtung“, „Besinnung“ oder „Bedenken“ übersetzbar, weist auf programmatische Anweisungen in den Exerzitien des Ignatius von Loyola zurück, die sich in Rahners Meditationen und Betrachtungen widerspiegeln.¹³ Diese „consideratio“ kann bei Ignatius als kontemplative Betrachtung mit pragmatischer Absicht angesehen werden, weil die Betrachtungen des Lebens Jesu zu einer lebensgeschichtlichen Grundoption verhelfen wollen. An der Besinnung „Zur Theologie der Weihnachtsfeier“¹⁴ kann beispielhaft nachvollzogen werden, welchen Weg eine solche Betrachtung nimmt und welcher Sprachen sie sich dabei bedient. Rahners Meditationen sind keine beliebig gewählte Betrachtungen mit ästhetischen Besonderheiten für den persönlichen Gebrauch. Zunächst sind alle uns erhaltenen Betrachtungen öffentlich gewesen, nicht einem Tagebuch entnommen. In liturgisch ausgezeichneten

¹³ Gesammelt sind Rahners Betrachtungen zu den ignatianischen Exerzitien: Einübung priesterlicher Existenz. Freiburg-Basel-Wien 1970; Betrachtungen zum ignatianischen Exerzitienbuch. München 1965.

¹⁴ Schriften zur Theologie. III. Zur Theologie des geistlichen Lebens. Einsiedeln 1956, S. 35-46. Seitenzahlen im Text verweisen in diesem Abschnitt auf diese Betrachtung.

Situationen wie zum Beispiel vor dem ausgesetzten Allerheiligsten¹⁵ oder wie im vorliegenden Fall während einer vorweihnachtlichen Einkehr. Dieses Stück unterstreicht nicht nur die tiefe Verbindung zwischen Betrachtung und theologischer Reflexion, sondern lässt vielmehr vermuten, dass das Werk darin eine entscheidende Wurzel hat.

3.1.1 Der Gang der Betrachtung: universale Perspektive und geschichtliche Konkretion

Ein Überblick über die Betrachtung ermöglicht es, den ganzen Weg zu überschauen, den der Sprecher mit seiner Zuhörern durchmessen will. Zu Beginn steht ein Problem, eine Schwierigkeit im routinierten religiösen Betrieb. Der Weg beginnt mit einer persönliche Ansprache und der Aufforderung, zu Erfahrungen bereit zu sein, sich für solche zu öffnen. In dieser Erfahrung ist der Resonanzraum der Botschaft gefunden, in dem das verkündete Wort zu leben vermag, weil es nur so das Leben zu verändern vermag. In verschiedenen Ausblicken wird das erste Vernehmen und Verstehen durch appellative Aussagen, die eine Einkehr der Hörer in sich selbst und die eigene Lebensgeschichte ermöglichen wollen, vertieft und durch grundlegende theologische Aussagen gedeutet: Verweisungszusammenhänge von Gott und Mensch sowie von Anthropologie und Theologie lassen die Botschaft des Festes erst im Glauben erklingen. Der Gang endet beim Beginn aller Bewegung in der Schöpfung. Er ruft das eine Urwort Gottes in Erinnerung, das er als Schöpfung in das Nichts hinein gesagt hat und dem auch die Betrachtenden dieser Stunde ihre Existenz verdanken. Der spekulative Weg verliert sich nun aber nicht in die Weglosigkeit vor aller Zeit, sondern wird zurückgerufen in die Geschichte, zu Jesus, an die Krippe, in die Situation der aktuellen Weihnachtsbetrachtung, in die Gegenwart der Kirche. Unvermittelt bricht die Betrachtung ab. Erstaunt über die durchschrittenen Dimensionen fragt sich der Sprechende erschrocken, ob er zu viel Theologie getrieben und zu wenig zur Meditation angeregt habe (45). Abschließend wird in den Raum der Stille gesammelt, wovon der Ausgang genommen wurde: der Mut zum Schweigen. Dieses Schweigen hat sich aber gewandelt in die dem Geheimnis gemäße Form der Anbetung. Mit einer höchst bedenkenswerten Vergegenwärtigung einer zentralen Aussage aus dem Prolog des Johannesevangeliums, der dieser Betrachtung innerlich nahe steht, wird die Besinnung beschlossen:

¹⁵ So die Freiburger Betrachtungen während einer Studentenmission, die er mit seinem Bruder Hugo Rahner gehalten hat („Gebete der Einkehr“, zuletzt in: *Worte ins Schweigen. Gebete der Einkehr*. Zus. m. Hugo Rahner. Freiburg-Basel-Wien ⁵1980).

Darum kann alle inwendige Weihnachtsfeier, wenn sie zur vollen Erfüllung ihres eigenen Wesens aufwächst, doch nur dort enden, wo in der Gemeinde des Herrn, die ihn hat und ihn für die Welt repräsentiert, dem Glaubenden der Leib gereicht wird, in dem das Wort Fleisch geworden ist und unter uns wohnt (46).

3.1.2 *Die vielen Sprachen und die eine Aussage des Mysteriums*

Die öffentliche Situation der Betrachtung besagt, dass diese Betrachtung kein Selbstgespräch ist, sondern Anrede, und daher ihren ursprünglichen „Sitz im Leben“ als mündlich gesprochenes Wort nicht nur nicht verleugnen kann, sondern merklich noch an sich tragen.¹⁶ Die Situation der Betrachtung spiegelt eine maßgebliche Grundorientierung des Gesamtwerkes: In einer Situation, die von tiefer Glaubensnot geprägt ist, will es Möglichkeiten des Glaubens erschließen. Diese Aufgabe nennt Rahner später „Mystagogie“. Im konkreten Fall heißt das: „Wie feiert man Weihnachten?“ (35). Weder der kulturelle Schmuck noch die rein denkerische Anstrengung, auch nicht das religiöse Brauchtum allein ermöglicht dies. Zwar gibt es hierfür keine Rezepte: „Aber vielleicht ... es wird nicht gehen. Nun, es sei doch gewagt, so etwas wie ein Rezept dafür oder Anläufe zu einem solchen stotternd zu sagen“ (35).

Der Weg beginnt, hier die Forderung der deutschen Mystik aufgreifend, mit einem Ruf in die Abgeschiedenheit, in die Stille: „Habe den Mut, allein zu sein“ (ebd.). Immer wieder werden die Hörer in die eigene Stille zurückgerufen: „Du mußt in sie so hinein, daß Du insofern nie mehr aus ihr zurückzukehren entschlossen bist ... Du sollst schweigend Dich auf Dich zukommen lassen ... Vielleicht wird Dir dann recht entsetzlich zumute. ... Halte Dich aus!“ (36).

Nichts verdrängen, nichts festhalten, alles kommen lassen, kein falscher Heroismus! Aus der Tiefe dieser Stille, Ohnmacht und Leere aber erhebt sich eine andere Erfahrung: „Du wirst erfahren, wie alles, was sich bei solcher Stille meldet, wie umfaßt ist von einer namenlosen Ferne, wie durchweht ist von etwas, was wie Leer scheint. Es ... Es ... Es ... ‚Es‘ macht, daß wir nirgends ganz zu Hause sind“ (S. 37). Die Vorsicht im Zugang spiegelt sich in Achtsamkeit der Sprache und der Anweisung, dieses „Es“ nicht Gott zu nennen, es verweise nur. Das Schweigen, das Herz spricht, aber seltsam zweideutig.¹⁷

¹⁶ Es wäre daher ratsam, die Texte Karl Rahners nicht still zu lesen, sondern gemäß der alten Sitte, sie laut vorzulesen.

¹⁷ Auf ähnliche Weise führt die kleine, aber bedeutende Betrachtung „Über die Erfahrung der Gnade“ (Schriften zur Theologie. III, S. 105-109) in die Mystagogie der Erfahrung ein. Dieser Text wird später unter veränderter Überschrift aufgenommen und wörtlich abgedruckt: „Erfahrung des Heiligen Geistes“. In: Schriften zur Theologie XIII, S. 226-251, hier S. 247, 250f. In ähnlicher Weise als Gotteserfahrung ausgesprochen in: Schriften zur Theologie IX, 161-176).

Die Bedeutung des Erfahrungszugangs wird in einer epistemologischen Grundoption verankert: „Die Erfahrung von innen und die Botschaft von außen gehen aufeinander zu, und dort, wo die eine in der anderen sich versteht, geschieht die Feier von Weihnachten, weil Glaube vom Hören *und* von der Gnade kommt, die in der innersten Mitte des Herzens aufsteht“ (39). Die Botschaft öffnet der inneren Erfahrung die Augen und führt Rahner zu jener grundlegenden theologischen Erkenntnis, die sein ganzes Werk durchdringt: „...dann erklärt Dir die Deszendenz Gottes in das Fleisch an Weihnachten den geheimen, *seligen* Sinn der Transzendenz Deines Geistes. Gottes Ferne ist die Unbegreiflichkeit seiner alles durchdringenden Nähe, sagt die Botschaft von Weihnachten“ (39). Dieses Wechselverhältnis wird nun immer neu dargestellt und auf immer weitere theologische Grundaussagen hin bedacht. Nun zeigt sich der spekulative Sprachstil in seiner ganzen Reinheit und Faszination: Frage- und Konditionalsätze erschließen jenen Gedanken, der mit einem tiefen „Aber“ den letzten Grund des Glaubens eröffnet. In einer langen Kaskade konditionaler Wenn-Sätze wird das Geheimnis der Inkarnation von ferne angerufen (42f). Die Möglichkeit der Menschwerdung Gottes aber wird zurückgeführt auf die Frage, nach dem Verhältnis der Inkarnation zur Schöpfung. Zunächst wird die Aussage in einer Frage angesprochen, die mit einer weiteren Wenn-Konstruktion beantwortet wird. Dann heißt es:

Wenn dies aber so ist, ... dann muß man eigentlicher sagen: die Welt als die tatsächliche ist, weil Gott der Verschwenderische ist, der sich selbst tatsächlich verschwendet, und wenn er *dieses* tut, ist er im anderen, in das hinein er sich äußert, genau das, was wir einen Menschen nennen, die absolute Offenheit für Gott, der sich gar nicht anders entäußern kann als dadurch, daß er schafft, was ihn zu empfangen vermag. Wenn Gott *sich* selber losläßt, erscheint der Mensch, der darum eben vom Rande des Nichts (des Materiellen) her die reine Offenheit für Gott ist. Wenn Gott sich selbst aus sich heraus sagt in das Leere des Nichtgöttlichen, Theologie außer sich treibt, dann ist das, „was herauskommt“, genau nichts anderes als die Anthropologie, die er als seine eigene Selbstaussage in der Inkarnation treibt, und die Anthropologie ist für dies Theologie nicht ein vorgegebenes Vokabular, sondern das aus ihr Entspringende (44).

Dann endet, wie gesagt, die Betrachtung abrupt mit einem Rückruf in die Gegenwart und in die Geschichte der Gegenwart des Geheimnisses der Entäußerung Gottes. Die programmatisch-spekulativen Sätze dieser Betrachtung stehen in einem unlösllichen Zusammenhang zur dogmatischen Christologie, zur Lehre von Jesus Christus im Werk Rahners. In den Jahren nach 1955 wird er sie in jene Richtungen weiterentwickeln, die er hier angedeutet hat.

3.2 *Priester und Dichter: Urworte*

Ein rein wissenschaftliches Interesse im Sinne eines abgeschlossenen Sonderdiskurses ist bei Rahner nicht festzustellen. Als Theologe will er Glauben zum Leben ermöglichen, will er etwas sagen, was dem Menschen zum Heil gereichen kann. Auch solch ursprüngliches Wortgeschehen wie jenes, das er mit dem Begriff „Ur-Wort“ beschreibt, dient dem ursprünglichen Glaubensvollzug, der als Grenzüberschreitung ins Offene beschrieben werden kann. Seine Texte sind daher auch nicht einfach nach Gattungen zu trennen. Zwar gibt es ausgesprochene Predigten, Meditationen, Essays allgemeiner und speziell wissenschaftlichen Charakters, aber sie mischen sich immer wieder. Das Gebet selbst wird zum Argument, das auch vor expressiver, ja lyrischer Sprache nicht zurtückscheut, und ins Argument fallen Gebetsworte ein.

Wie reflektiert er Sprache?¹⁸

Es gibt Worte, die teilen, und Worte die einen: Worte, die man künstlich herstellen und willkürlich festlegen kann, und Worte, die immer schon waren oder wie ein Wunder neu geboren werden. Worte, die das Ganze auflösen, um das Einzelnen zu erklären, und Worte, die beschwörend der darauf horchenden Person herbeibringen, was sie aussagen. ... Es gibt Worte, die abgrenzen und isolieren. Es gibt aber auch Worte, die ein einzelnes Ding durchscheinend machen auf die Unendlichkeit aller Wirklichkeit hin. Sie sind wie Muscheln, in denen das Meer der Unendlichkeit tönt, so klein sie auch sein mögen. Sie erhellen uns, nicht wir sie. Sie haben Macht über uns, weil sie Geschenke Gottes sind – nicht Gemächte der Menschen... Sie tun die Tore auf zu großen Werken, und entscheiden über Ewigkeiten. Diese Worte, die dem Herzen entspringen, die sich unser bemächtigen, die beschwörend einen – die rühmenden, geschenkten Worte möchte ich Urworte nenne. Die übrigen könnte man die verfertigten, technischen, die Nutzworte heißen.¹⁹

Solche Urworte rufen den Menschen vor das „Geheimnis der Einheit“ (353). Das Erkennen rührt mit ihnen in einer ständigen Bewegung des Geistes an das Geheimnis. Diese Worte haben einen Zeitindex und wechseln in verschiedenen Epochen: Herz, blaue Blume, Liebe, Kleid, Haus, Rose, Kuss, Knabe, Quelle, Nacht, Stern, Mond, Stille, Atem, aber auch Gott werden genannt. Die Berufung des Dichters liegt in der Befähigung zu solchen Ur-Worte. Sie sind „Worte der unendlichen Grenzüberschreitung“ (354). Darin fassen sie die reine Verwiesen-

¹⁸ Weil Erik Rupp (Anm. 2) das Werk Rahners radikal reduziert, kann er behaupten, dass sich bei Rahner keine methodische Reflexion auf die Sprache finde (S. 61).

¹⁹ *Priester und Dichter*. In: *Schriften zur Theologie*. Bd. III. *Zur Theologie des geistlichen Lebens*. Einsiedeln 1956, S. 349-375. Die Seitenzahlen in diesem Abschnitt beziehen sich auf den genannten Essay.

heit des Menschen auf Gott ein. „In jedem Urwort ist ein Stück Wirklichkeit gemeint, in dem uns geheimnisvoll ein Tor aufgetan wird in die unergründliche Tiefe der wahren Wirklichkeit überhaupt“ (353). Solchen Worten ist aber ein eigentümlicher Bezug zu uns und zum Gemeinten inne. „Das Urwort ist im eigentlichen Sinn die Darstellung der Sache selbst“ (354). Es vergegenwärtigt und stellt dar. Dieses Wort ergreift aber auch den Wissenden, den Hörenden.

Darin aber vollenden sich die Dinge selber, weil sie im Worte zum Erkennen als Anerkennen geführt werden. Solches Anerkennen nennt Rahner Liebe. „Daß ich erkannt, anerkannt und geliebt werde, das ist *meine* Vollendung“ (355). Die Dinge habe ein Dynamik in sich, ins Wort zu kommen. Daher ist der Dichter dem paradiesischen Adam gleich, der die Welt ursprünglich benannte. Werden die Dinge liebend gesagt, dann sind sie durch dieses Wort erlöste. „Immer und überall ist das Wort das Sakrament, durch das sich die Wirklichkeiten dem Menschen mitteilen, um selber ihre Bestimmung zu finden“ (356). Als liebendes Wort wird es wirksam, weil das Heil Gottes selber die Liebe ist. Das Urwort als „Ursakrament der Transzendenz“ (359) wird in seiner Dynamik zum „Ursakrament der Wirklichkeit“ (358). Das Wort hat in solch sakramentaler Bestimmung eine heilende, segnende Funktion.²⁰ Der Theologie ist manches verloren gegangen, als sie die poetische Sprache ausgrenzte. Sie sollte die Worte der Sehnsucht, die Tore zur Unendlichkeit auf tun, neu lernen. In ihnen geschieht ein „Akt der Hoffnung auf eine Erfüllung, die sie sich nicht selber geben können“ (374). Daher rufen solche Worte nach einem Wort, das die geheime Hoffnung in ihnen zu erfüllen vermag: sie rufen nach dem Wort Gottes.

Die Theologie hat aber selber auch eine Sprachverantwortung, weil Fragen und Problemstellungen sich in Wortbildungen ausdrücken. Auch die Verschiebung der Horizonte und Perspektiven drückt sich in einer veränderten Begrifflichkeit aus. Die begriffsbildende Kraft der Wissenschaft ist ihm Zeichen für ihre Lebendigkeit und lebensbestimmende Wirkung. Nur in dieser Neuschöpfung vollzieht sich die Übersetzung des einen Wortes des Evangeliums in die eigene Zeit und Kultur.²¹ Dies ist kein Luxus. Weil die Theologie der Verkündi-

²⁰ In einer Untersuchung zur priesterlichen Existenz bestimmt er das Wort der Verkündigung, das dem Priester anvertraut ist, als *wirksames* Wort (Schriften zur Theologie. III., a.a.O.). Diese Bestimmung erläutert er in seiner Bestimmung des Verhältnisses von Gottes Heil und Freiheit des Menschen: „Denn das Heil Gottes ist Liebe. Doch alle Liebe kommt nur zu ihrer eigenen Vollendung, wenn sie aufgenommen und erwidert wird. Erwidert kann sie nur in Freiheit werden. Und Freiheit ist nur, wo die Helle des Geistes und die selige Wachheit des Herzens sind. Weil dies so ist, deshalb kommt Gottes Gnade selbst erst zu ihrer eigenen Vollendung, wenn sie gesagt ist. Dann ist sie *da*. Sie ist da, indem sie verkündet wird. Das Wort rückt die Liebe Gottes erst in den Daseinsraum des Menschen hinein *als* Liebe, die der Mensch erwidern kann. Das Wort ist also die Wirksamkeit der Liebe. Es ist *wirksames* Wort“ (ebd., S. 361).

²¹ Rahner, K.: Schriften zur Theologie. Bd. I. Einsiedeln 1954, S. 12f.

gung zu dienen hat, ja weil sie nur um der Verkündigung willen da ist, darf sie sich auch nicht in eine wissenschaftliche und eine für die Verkündigung taugliche aufspalten: „In Wirklichkeit ist die strengste, die leidenschaftlich der Sache allein ergebene, immer neu fragende, die wissenschaftliche Theologie selber auf die Dauer die kerygmatischste.“²² In dieser Selbstbestimmung der Theologie ist der Anspruch an ihre Sprachform einbeschlossen und grundgelegt.

Die Herkunft solcher Aussagen und Sprachmöglichkeiten, die sich auch an Vorbildern und Lehrern gebildet haben, sind nicht leicht festzustellen, weil Rahner darüber nur fragmentarisch Buch geführt hat.²³ Es sind neben der Heiligen Schrift die Texte der großen theologischen Tradition: die griechischen Väter, Augustinus, Thomas, Bonaventura. Andererseits ist immer auch die in einer langen Tradition der Unterscheidung und Bestimmung gewachsene theologische Fachterminologie der eigenen Schulherkunft aus dem Jesuitenorden feststellbar.²⁴ Deutlich klingt die Sprache der Spiritualität und der Mystik zentral an. Zu

²² Ebd., S. 15f.

²³ Das Archiv wahrt eine Bücherliste aus der Studienzeit auf. Auf verschiedenen Notizblättern lässt sich auf weitere Lektüre schließen. Diese Unterlagen reichen aber nicht hin, eine detaillierte Genese in der Verschränkung der Lektüre zu erarbeiten.

²⁴ In dieser Schule ist die Kunst der Distinktion und Abwägung eingeübt worden, die sich in den für uns heute mühsam lesbaren Anfangsabschnitten seiner dogmatischen Aufsätze widerspiegeln. Dies ist keine Spielerei, sondern hat für Rahner einen Sinn: „Er ist kühn, indem er stets gemessen und vorsichtig bleibt. Jede Aussage wird geschützt, abgeschirmt, eingegrenzt: um zu zeigen, daß er den Einwand schon kennt, alles vorgesehen hat, und um in diesen Eingrenzungen zu zeigen, wie vieles andere außerdem noch zu bedenken wäre, wo das jetzt zu Bedenkende dem Leser schon soviel Mühe macht“ (Balthasar von, H.U.: Größe und Last der Theologie heute. Rez. Schriften zur Theologie. Bd. I. und II. In: Wort und Wahrheit 10 (1955), S. 531-533, hier S. 533. Peter Eicher (Die anthropologische Wende. Karl Rahners philosophischer Weg vom Wesen des Menschen zur personalen Existenz. Dokimion 1. Freiburg/Schweiz 1970, 65-67) bietet eine Analyse dieser typischen Sätze. Als Stilmittel nennt er „die komplexe Ineinanderschachtelung“ und verweist darauf, dass die Einzelaussagen aus dem Ganzen des Werkes zu erschließen sei. Naumann (Anm. 2, S. 64f) erkennt darin zu Recht die Struktur der scholastischen „Quaestiones“ und den Aufbau der „articuli“, die besonders in jenen Texten durchscheinen, die mit Thesen strukturiert sind. Karl Lehmann (Einführung: Karl Rahner. Ein Porträt. In: Rechenschaft des Glaubens. Karl Rahner-Lesebuch. Hg. Albert Raffelt/Karl Lehmann. Zürich-Freiburg i. Br. 1979, S. 13*-53*) sieht in Rahners Stil ein methodisches Prinzip am Werke: „Jeder kennt die eigentümliche Bewegung dieses fragenden und suchenden Geistes. Langsam hebt der Gedanke an, manchmal ein wenig verlegen und scheu. Deswegen sind viele Aufsätze mit ihren langen ‚Vorbemerkungen‘ für den Leser ein wenig holperig und mühsam. Der in Frage stehende Sachverhalt wird rundum erst einmal gleichsam abgeschritten, der Standort der Sache und des Fragenden ausgemacht sowie das Problem zurechtgesetzt. Traditionelle Kategorien und Reflexionsschemata werden auf ihre Fähigkeit hin geprüft, auf gegenwärtige Fragen hin Aufschluß und Antwort zu geben. Zugleich wird dem Leser in einer Art diskretem ‚Nachhilfeunterricht‘ der Schulstoff in Erinnerung gebracht. So praktiziert dieses Denken unverkennbar seinen eigenen experimentellen Stil. ... Wenn Rahner schreibt, ist der Gedanke im

Bonaventura hat er gearbeitet, die spanische Mystik gelesen, eine Predigt im Stile Taulers blieb erhalten.²⁵ Zunächst die eigene Ordenstradition mit dem Gründer Ignatius. Dann aber auch die deutsche mystische Tradition mit Meister Eckehardt und Johannes Tauler, gewiss auch Johannes von Kreuz. Wir wissen, dass er während der Studienzeit einem literarischen Zirkel angehörte, die zeitgenössische Lyrik gelesen hat. Rilke wird öfters genannt. Dass er bei Heidegger studierte, hat sich weniger sachthematisch niedergeschlagen. Das eigentümliche Fragen und Denken ist aber noch in der Sprache greifbar. Alle Ahnen seiner Sprache sind noch nicht aufgearbeitet, auch hier würde sich die tiefe kirchliche Verwurzelung und ignatianische Prägung noch einmal zeigen.

Besondere Aufmerksamkeit aber verdienen, das sei abschließend erwähnt, seine Gebete.²⁶ Die Gebetsprache in ihrer breiten, Intensität und Verschiedenheit ist nicht regulierbar.²⁷ Klage, Lobpreis, Streiten mit Gott und Kämpfen

Vollzug und im Experiment. So viele Überlegungen auch bereits vorausgegangen sind, es wird, dennoch nicht einfach ein ‚Ergebnis‘ geboten. In einer eigentümlichen Dialektik, die bis auf Platon zurückverfolgt werden kann, entzündet sich so das Denken zusehends mehr an seinen eigenen Nöten. Und dann stellt sich ... der *eine* befreiende Gedanke ein, der nun verfolgt wird bis in seine letzten Konkretionen hinein. Die ‚Vorbemerkungen‘ schaffen Raum, um jenseits der gängigen Auskünfte die volle Wirklichkeit in allen Momenten zur Anschauung zu bringen. Wenn das wirkliche Einsicht vermittelnde Stichwort gefunden ist, kann sich dieser Gedanke gerade darum entfalten, weil diese unverkürzt gewahrte Komplexität der Wirklichkeit im vieldimensionalen Begriff theologischen Denkens mitgeführt und fruchtbar gemacht wird. Deshalb sind Karl Rahners schriftstellerischer Stil und seine einzelnen Sätze in manchen Arbeiten für den ersten Blick so ‚verschachtelt‘. Aber es bleibt *ein* Gedanke, der kraftvoll durchgezogen wird und der sich zugleich weigert, unlegbar mit ihm zusammenhängende Bereiche völlig auszublenden“ (ebd., S. 26*).

²⁵ Die frühen Arbeiten sind veröffentlicht in: Schriften zur Theologie. Bd. XII. Theologie aus Erfahrung des Geistes. Zürich-Einsiedeln-Köln 1975. Mit der Predigt im Stile Taulers hat Rahner einmal eine Vorlesung eingeleitet (heute in: Sehnsucht nach dem geheimnisvollen Gott. Profil. Bilder. Texte. Hg. Herbert Vorgrimler. Freiburg-Basel-Wien 1990, S. 81-85: „Geistliche Rede über die Begierlichkeit nach Art Herrn Johannes Taulers“).

²⁶ Heute gesammelt in: Gebete des Lebens. Hg. Albert Raffelt. Freiburg-Basel-Wien 1984 u.ö.

²⁷ Siehe dazu: Metz, J.B.: Wie rede ich von Gott angesichts der säkularen Welt? In: Die Gottesrede von Juden und Christen unter den Herausforderungen der säkularen Welt. Symposium des Gesprächskreises „Juden und Christen“ beim Zentralkomitee der deutschen Katholiken am 22./23. November 1995 in der Katholischen Akademie Berlin. Religion – Geschichte – Gesellschaft. Fundamentaltheologische Studien. Bd. 8. Münster 1997, S. 21-33. „Immer habe ich die Theologieverweigerung in den jüdischen Traditionen als eine Warnung verstanden: Vergeßt nicht, daß alles Reden über Gott aus der Rede zu Gott stammt, daß die Sprache der Theologie am Ende nichts anderes ist und nichts anderes sein kann als reflexive Gebetsprache. ... Doch die Sprache der Gebete ist nicht nur universeller, sondern auch spannender und dramatischer, ist viel rebellischer und radikaler als die Sprache der zünftigen Theologie. Sie ist viel beunruhigender, viel ungetrübter, viel weniger harmonisch als sie. ... Die Sprache der Gebete ist die Sprache ohne Sprachverbote und zugleich Sprache voll schmerzlicher Diskretion. Sie verurteilt den

zeichnet die ungezähmte, spontane Ausdrucksweise der Schrift, besonders des Alten Testaments aus, nicht nur in den Psalmen. Rahners Gebetssprache ist verhaltener, nicht von jener eruptiven Emotionalität und Expressivität. Der Mensch bringt sich in ihr mit seiner Situation, seiner alltäglichen Situation vor Gott zum Ausdruck. Es spricht, ja er schreibt sich in das Geheimnis hinein. Er sagt sich aus, es sagt sich los; er gibt sich anheim. Solches Sprachgeschehen kann nicht einfach als Dialog beschrieben werden. Es sind, wie seine frühe Sammlung von betenden Betrachtungen titulierte: „Worte ins Schweigen“.

4. *Mystagogische Weisung: Wege ins Geheimnis*

„Aber das Christentum ist nicht elitär.“²⁸ Der christliche Glaube beschwört keine esoterische Gegen- oder Nebenwelt. Mitten im Alltag des Menschen ist Gott nahe, noch „sub contrario“ kann eine Erfahrung der Gnade aufbrechen.²⁹ Im Alltag ist aber eine Versöhnung nur real möglich, nicht ästhetisch.³⁰ Aus diesem Grunde bekommen die Worte und Begriffe, aber auch die Texte und Rede eine Dimension, die Rahner als „Mystagogie“ bestimmt. Sie werden zu Weisung und Appell, die eigene Erfahrung und Erinnerung auf die inwendige Dynamik hin zu befragen.³¹

Dass das Leben dem Denken vorausgeht, dass also alle Reflexion Grundakte und Grundvollzüge menschlicher Existenz voraussetzt, hat zur Folge, dass theo-

unaussprechlich Angesprochenen nicht zur Antwort, nicht zum vertraulichen Ich-Du. Sie ist keine Unterhaltungssprache. ‚Gott redet zwar, aber er antwortet nicht‘, lautet eine alte rabbinische Weisheit. Die Sprache der Gebete kann weder als Dialog noch als Kommunikation in dem uns vertrauten Sinn beschrieben werden, sie kann also weder diskurstheoretisch noch kommunikationsphilosophisch durchschaut werden. Sie bleibt schließlich die wehrlose Verweigerung des Menschen, sich von Ideen oder Mythen trösten zu lassen, sie bleibt Gottespassion, sehr oft nichts anderes als ein lautloser Seufzer der Kreatur.“ (ebd., S. 29.30)

²⁸ Rahner, K.: Schriften zur Theologie. XIII. Zürich-Einsiedeln-Köln 1978, S. 248.

²⁹ Rahner, K.: Alltägliche Dinge. Theologische Meditationen 5. Einsiedeln-Zürich-Köln ⁹1974. Siehe: Klinger, E., Das absolute Geheimnis im Alltag entdecken. Zur spirituellen Theologie Karl Rahners. Würzburg 1994.

³⁰ Dem Dichter billigt Rahner den überaus gefährlichen Genuss der Identität ästhetischer Art zwischen Sein und seinem Bewusstsein zu. Für den Priester aber hat er eine Mahnung vor ästhetischer Versöhnung: Die Worte des Priesters „versöhnen ihn nicht mit sich selbst, es sei denn im Tod des Glaubens und darin freilich in ewiger, nicht bloß ästhetischer Versöhnung. Diese Worte demütigen den Priester. Sie überfordern ihn. ... Die Worte des Priesters wirken jene Entlarvung, die nur Gott zustande bringt. Sie demütigt uns wirklich.“ (Schriften zur Theologie. Bd. III., a.a.), S. 365f).

³¹ Siehe: Fischer, K.P., „Wo der Mensch an das Geheimnis grenzt.“ Die mystagogische Struktur der Theologie Karl Rahners, in: ZKTh 98 (1976), S. 159-170.

logische Rede an diese vorgängige Struktur der geschöpflichen Grammatik zurückgebunden ist, die in der mystagogischen Theologie angerufen wird. Die spirituelle Mitte des Menschen und der Theologie anzusprechen, ist aber einer reflexiven Sprache allein nicht möglich. Daher bedient sich Karl Rahner aller Sprachmöglichkeiten. Immer wieder sollen wir die unbegreiflich hohe Kunst einer echten Mystagogie in die Erfahrung Gottes lernen. Könnte es sein, dass die vielen Sprachen im Werk Rahners dem Ruf des Paulus zu entsprechen versuchen, allen alles zu werden. Doch auch in den vielen Sprachen bleibt das eine Ziel: Einweisung in die Welt als Rückführung ins Geheimnis Gottes, dessen letztes Wort das Verstummen im Lobpreis der Herrlichkeit liegt. Die Sprache der Theologie hat ihre Grenze. Sie ist markiert durch die unmittelbare Begegnung mit Gott selber, der jenseits der Sprachmöglichkeit angesiedelt ist. In der Weigerung Rahners, in das Innenleben Gottes selber zu schauen, werden wir auch jener Grenze ansichtig, die ihn von der neueren ästhetisch-dramatischen Theologie Balthasars trennt. Bevor der Mensch aber wirklich schweigen kann, muss er sich stammelnd und stotternd ausgesagt haben.

Karl Rahner hat es zu einer Feier des Thomas von Aquin in folgender Weise ausgesprochen:

Aber er war ein Mystiker, insofern er von der *Latens Deitas* wußte: *adoro te devote, latens Deitas*. Von dem verborgenen Gott des richtenden Schweigens, von Gott über all das hinaus, was von ihm selbst die heiligste Theologie zu sagen vermag, von dem Gott, der als unbegreiflicher geliebt wird. Er wußte davon nicht nur in der Theorie, sondern in der Erfahrung des Herzens, so sehr, daß diese Erfahrung ihn endlich verstummen ließ, daß er am Ende „suspendit organa scriptionis“: „*paleae sunt, quae scripsi, frater Reginalde*“. Am Ende ließ er sogar das Haus seines Lebens, in dem das Licht der Theologie brannte, hinter sich und entschlüpfte in die grenzenlose Weite Gottes „wenn es auch Nacht war“. Er stammelte noch ein wenig vom Hohenlied der Liebe, und er schwieg. Um nur noch Gott reden zu lassen, vor dem selbst noch die menschlichen Worte, die er uns gesagt hat, Schatten und Gleichnis sind. Wie richtig und sachgerecht, daß das erst am Ende kam und daß dies am Ende kam. So muß es sein. Was am Ende aber kommen soll, nicht vorher, aber da, das muß von Anfang an als verborgener Kern schon eingesenkt sein in jener Hülle, in der es allein reifen kann: in der mönchischen Entsagung des Lebens und in dem Kampf der Theologie um das Licht Gottes in dem Kampf um das Licht, der belohnt wird von der kreuzigenden und seligen Erfahrung der Nacht Gottes, die der einzige Aufgang des ewigen Lichtes ist. Wir sind noch nicht am Ende. Und wir sollen darum nicht die letzte Erfahrung des reifen Heiligen posieren. Aber einüben können wir auch in unserem Leben die letzte Er-

fahrung, in der der Mensch verstummt und alle Lichter löscht, damit nur Er noch rede und Sein Licht allein noch leuchte.³²

³² Rahner, K.: Thomas von Aquin als Mönch, Theologe, Mystiker. In: Korrespondenzblatt des Priestergebetsvereins im Canisianum zu Innsbruck 86 (1952), S. 89-93, hier S. 93 (heute in: Das große Kirchenjahr. Hg. Albert Raffelt. Freiburg-Basel-Wien 1987, S. 447-454, hier S. 453).

**RELIGION IN DIALOGUE WITH THE ARTS?
SOME CATHOLIC RESPONSES, ESPECIALLY IN THE LIGHT OF
THE SECOND VATICAN COUNCIL**

Robert Ignatius Letellier (Cambridge)

The fruitful interplay between religion, literature, music, architecture, indeed the arts in general, has always been a hallmark of Western civilization. Byzantine architecture, the mosaics of Ravenna, the evolution of plainchant codified by Pope Gregory the Great, are all aspects of the appropriation, adaptation and extension of art forms prevalent in the late Roman Empire. The centrality of religious art in the Eastern Empire is reflected in the importance accorded to icons, and the ecclesiastical, doctrinal and political ferment surrounding the iconoclastic controversy which led to the ecumenical self-definition by the Church at the Second Council of Nicaea (787) and the Fourth Council of Constantinople (870).¹

Art was seen as a vital aspect of the work of the Spirit in the hearts and minds of believers, an expression of the universality of the Kingdom in both material and spiritual realms, an exercise in understanding something of the mystery of the Incarnation where nature and the supernatural intersect, and something of the eternal speaks through the physical-temporal limitations of the material.

This tradition flourished equally in the Western Church in the scriptoria of the monasteries where precious manuscripts were copied and illustrated in the glorious art of illumination and miniatures, and found perfect expression in the missals and books of hours through the Dark Ages to the high Middle Ages. The Carolingian and Twelfth Century Renaissances witnessed ever more wonderful developments in this interplay between religion and the arts, like the Romanesque, Norman and Gothic cathedrals, the emergence of polyphonic forms of church music², the schools of painting in Florence, Padua and Siena devoted to the portrayal of the mysteries of Christ³, the emergence of books of autobiography and vision, like those of St Francis of Assisi, Hildegard of Bingen, Gertrude of Fulda and Birgitta of Sweden. All these manifestations bespeak a unified

¹ In its seventh session the Second Council of Nicaea solemnly defined that the cult of images is legitimate and explained that the veneration of images is addressed to the persons whom they represent. The Fourth Council of Constantinople treated the question of images in its tenth session. Canon 3 developed the definition of the Second Council of Nicaea and explains that colours play in images the role which words play in writing. Thus images constitute a language accessible to the illiterate.

² One thinks esp. of the music of Guillaume de Machaut.

³ One thinks of the great altarpiece, the *Maestà*, by Ducci (Siena Cathedral, 1311).

Church based on an unshakeable faith in Christ and the infallible magisterium of his Holy Church. Such an attitude appreciates reverently those great gifts of previous Christian centuries and reflects the sacred atmosphere of the Church. All these aesthetic expressions have had a role to play in the spiritual life of the Church and its spiritual mission, and contain a message to all periods of history. All express a reverent love for the Church in all its aspects, and can truly be said to *sentire cum ecclesia*.

A change of course is heralded by the social, political, intellectual and religious upheavals of the sixteenth century where the unity between Church and society was broken, new criteria of scholarly enquiry, philosophical scepticism, scientific empiricism and religious rebellion saw a revolution in the system which had governed man's thoughts and religious practice for centuries. Where faith had influenced literature and the arts, and the artefact reflected the wholeness of a perception of God's Kingdom embracing both the spiritual and the material, now new intellectual restlessness not only questioned the unity of the traditional modes of Christian belief, but also posed questions about the human perception of the world and the destiny of mankind.

One of the principal results was the division of Western Christianity during the Reformation, and the emergence of new radical forms of „reformed“ Christian religions which by and large enforced a further division between the interplay of the material and the spiritual. Art was seen as an expression of worldliness, distraction and even temptation regarded as harmful to a pure, pious Christianity, and tainted with the questionable errors of the ancient practice of Christianity. An attitude of northern sobriety, even a harshness, came to characterize the expressions of Lutheranism, Calvinism, Zwingliism, and other similar sects like the Anabaptists and English and American Puritans. Paintings, extravagant architecture, colours, designs which were construed as worldly, were excluded, or even banned, as suitable expressions of joy in faith⁴.

The growing split between the spirit of Christ and the spirit of the world was ironically emphasized in the growing divorce between religion and art in the reformed forms of Christianity. What was intended as a radical process of renewal, a shedding of secularizing influences, which were perceived to have infiltrated the practice of the Church and the religious life of the people, was in fact weakening the perception of the mystery of the Incarnation, and in emphasizing the radical antagonism which exists between the Spirit of Christ and the

⁴ It is Kenneth Clark in *Civilization* who draws attention to the association of the puritan mentality with a certain harshness of geographical terrain and climate; the reformers in the colder climes of Northern Europe share much in common with the negative attitudes of Islam and its bleak desert origins.

saeculum, ironically vitiating the power of the spiritual to intersect with, and transfigure, the material.

Even in the Catholic Church the new humanism and gigantism of the Renaissance were emphasizing a division between religion and art. The triumph of Michelangelo as architect (St Peter's), as painter (the Sistine Chapel) and as sculptor (the *Pietà*) glory as much in the triumphs of man as in the mystery of his spiritual calling. The music of Palestrina and Vittoria still express a spiritual providence, but the Gabrielli's (Andrea and Giovanni) also celebrate a secular state⁵.

Nonetheless it was the ethos and decrees of the Council of Trent, which in its clarity, logic and definition, introduced ideas which were of decisive influence on the aesthetic ideas and formulations of the next two centuries⁶. The Church would still be associated with a vital expression of art: indeed the fullness and fervour of the Baroque and Rococo were largely unleashed by the Church and found most perfect expression in the Catholic countries of southern Germany and the Mediterranean⁷. But this artistic manifestation was an harmonious interplay between the Church and the *saeculum*: the Church was sharing in a culture equally expressive in non-religious contexts, and by no means necessarily pointing to a higher spiritual reality.

The spirit of secularism continued apace in the Protestant tradition. The new secular ethos and technology were soon applied to the study of the Bible; new secular philosophies came to dominate modes of thinking⁸ so that by the early nineteenth century forms of Christianity which had condemned Catholicism for bringing the world into the practice of the faith were ironically beginning to impoverish the supernatural dimension of faith: artistic practice was beginning to reflect a diminished life of the Spirit in matters of belief. The move from

⁵ Their music is an expression of the power and prestige of the Venetian State.

⁶ The Council of Trent meant to condemn the new iconoclasm of the Reformation, while at the same time suppressing the abuses to which an ill-inspired piety had given rise on the Catholic side. The Decree on the Invocation, the Veneration and the Relics of Saints and on Sacred Images promulgated on the Twenty-Fifth Session of the Council (1563) provides a clearer statement on the subject of the veneration of saints and of sacred images than was found in previous documents. The instruction has important implications for the role of art in the Church's worship and practice: „Further, the images of Christ, of the Virgin Mother of God and of the saints are to be kept and preserved, in places of worship especially; and to them due honour and veneration are to be given ... “

⁷ Where the concept of absolute monarchy and the expansion of the theatrical stage came together, the Baroque was particularly in evidence – esp. under the patronage of the Catholic Church with its monolithic claims and sense of occasion. See Peter N. Skrine, *The Baroque: Literature and culture in seventeenth-century Europe* (New York: Holmes & Meier, 1978).

⁸ The ideas of Descartes, Spinoza, Leibnitz, Locke and Kant, for example.

Luther through D. F. Strauss⁹ to Rudolf Bultmann is a progression from „purified“ liturgical praxis and „reformed“ theology, through growing scepticism to outright de-mythologization¹⁰. A stripping of the altars had led inevitably to growing bankruptcy of the notion of incarnation. The Spirit no longer gloriously intersects with the material in a promise of future transfiguration by and in and through the Resurrection. Rather man is left alone with himself, with nothing beyond the bleak empirical realities of this life.

The Catholic Church still professes the spiritual mysteries, but the relentless pull of secularism provides a dangerous temptation. The Modernist movement necessitated Pius X's famous repudiation in the decree *Lamentabili* and the encyclical *Pascendi* (1907), but the long-term effects were not so easily escaped, and the growing thrust for reform which culminated in the Second Vatican Council has not been without serious religious, philosophical and cultural consequences for the practice of Catholicism and its profession of Incarnation.

The series of documents which emerged from the Council resulted in substantial changes at various levels of the Church's public self-expression – ways which most obviously effected the interrelationship between religion and art, and in many ways established a new dialogue between them. Perhaps as never before, in liturgy, iconography and architecture, the Church has reflected the nature of contemporary times, especially in the last thirty years: rather than determining cultural trends, the Church now seems to adapt itself to them. This aesthetic trend in fact represents substantial underlying theological-philosophical issues which touch on the heart of the Catholic witness to the Incarnation.

The point is that Christian revelation can never be adjusted to the spirit of any one epoch. In the sixteenth century Cardinal Cajetan summed up the issue when he stated that religion should not be adapted to man, but rather man to religion¹¹. The incompatibility of any such attempt at moulding revealed religion is clear from the nature of the intellectual trends which have been typical of our age and hold such fascination for progressive Catholics. The *aggiornamento* heralded by Vatican II implies that the Catholic Church favours all the positive trends of our

⁹ D. F. Strauss's book *Das Leben Jesu* (1835) which annihilated the traditional picture of Christ was the symbolic beginning of the secularizing movements in nineteenth- and twentieth-century theology.

¹⁰ Many see Bultmann as the culmination of the move to strip the Bible of its mythical language and reinterpret it in language and ideas relevant to the modern age.

¹¹ One of the great saints of the Reformation period, Cajetan (1480-1547) promoted pious confraternities in Rome, Vicenza and Venice which were devoted to the glory of God and the salvation of souls and culminated in the establishment of the Order of Regular Clerics (the Theatines).

times and assumes them to herself. But these must, by their very nature, be compatible with Christ, the Christian life and spirit. No natural features of the time, however positive, can be taken into the Christian orbit without receiving the positive imprint of Christ, baptized into him. Only in this way can the Church accomplish the *instaurare omnia in Christo*¹².

Technological progress means that the world has changed rapidly over the past century in ways which could never have been envisaged previously. But such industrial or even medical progress does not mean that the world has necessarily changed for the better. Industrialization and mechanization are always accompanied by a corresponding set of disadvantages, even evils. Some of the social and intellectual developments have been of an ideological nature, or have given rise to mass movements – like Marxism, collectivism and secularism. Technological progress cannot be stopped by human intervention, but taking technology as a model for all other pursuits would be very dangerous. Technology eventually means material progress, and great wealth and education means the accessibility of cultural goods for the generality of people. Culture is no longer thought of as the privilege of the few, although it is true that real appreciation of music, literature and the fine arts will always depend on the artistic sense of the individual person, so that there will always be variation in the understanding of works of art. Technological progress also means the diffusion of cheap art, trash, even dangerous ideology, so that minds can be influenced, or even poisoned far more easily than ever before. Culture can now be diffused as never before.

So it is ironical that just when the Church has the means of reaching and influencing more people than previously, both the manner and content of such a process have been replaced by the socio-historical reality of ephemeral ideas – especially as these express themselves in aesthetic terms with the corresponding consequences for architecture, pictorialism, language and liturgy. Progressivism and evolutionism are the inevitable concomitants, blinding men to the intellectual dangers of topical ideas. There would seem to be a progress in the course of human history, with the human universe appearing to become richer with every new contribution by way of ideas and artefacts. However, the general cultural level of each period, the ideas infusing such a level, is essential if the spiritual and cultural riches of former periods is to be made potentially accessible – and this can only be through proper use of tradition. Without this tradition the enrichment cannot properly be called progress¹³.

¹² Cf. Ephesians 1:10, part of the great Christological Hymn describing God's plan to renew and unite all things in Christ in the fullness of time.

¹³ The concept of Tradition is at the very heart of the Catholic Church's understanding and definition of itself. The magisterium, the Church's teaching authority, is based on a living concept of

Further if enrichment, spiritual and cultural, has taken place in the course of time, there has also been an analogous impoverishment. Glorious works of art have been destroyed by war, by fire and other natural disasters, much nature has been ruined by industrialization, many buildings have been demolished in order to replace them with factories or functional disfigurements. The intellectual and spiritual level of the people may also have declined to such an extent that they do not properly understand their cultural inheritance; in many cases their links with ancient forms and expressions of Christianity have been broken by historical factors beyond the individual's control.

Cultural treasures, insights and inventions do not imply that the spiritual level of later generations will be greater. Indeed later generations often find it more difficult than former ones to create great works, to study, understand and assimilate their inheritance properly. Valid truths conquered in the past are often ignored or even denied. Only in the natural sciences is there innate logic in the use of past speculation and further contribution. The modern inclination to progressivism and evolutionism has engendered an indiscriminate enthusiasm for all that is new, and a reformist optimism which is inclined to downplay the heritage of the past. In revolting against tradition, they believe themselves superior to their ancestors because of the automatic progress of history.

Many theologians have been influenced by secularization, relativism and naturalism, and have given in to some of the topical notions of the time. Many of the ideas have penetrated unconsciously because there has been reaction to antipathy to esotericism and condescension, especially towards laypeople, and even more so if these are of lower socio-economic standing. This has had serious consequences for the Church's handling of its relations with the arts. It has resulted in an alliance between a notion of equality which attacks all structures perceived to be hierarchical. Fear of esotericism or clericalism has seen a sustained attack on valuable cultural features of the Church, especially in its most important presentation of itself to the world in worship, in its buildings and liturgy. Suspicion of anything smacking of hierarchical structure has often led straight into the desacralization which so characterizes the modern world¹⁴.

faith nourished by the example, witness and testimony of those claiming an apostolic continuity with the disciples and the pure perception of the truth passed down since apostolic times. Even before the formulation of the New Testament canon, this sense of tradition was the safeguard of faith.

¹⁴ One of the chief expressions of this has been the politicization of the Church's mission, especially with the advent of „liberation theology“ characteristic of the Latin American church in the 1970's and 1980's, which sought to establish a kingdom of justice and truth in this world – along classic Marxist lines. The spiritual or more mystical aspects of faith and worship, and the artistic appurtenances that go with this, have frequently been sidelined if not jettisoned as being irrelevant or exclusivist to the socio-political dynamic.

The atmosphere of sacredness in the liturgy could be construed as an esoteric withdrawal from the ordinary man, and has resulted in a wholesale restructuring of the liturgy and the context of its performance: „democratizing“ the rituals by use of the vernacular languages, simplification of rites, the style of music and dress, the eschewing of ceremony and grandeur, attacks on the iconographical heritage, the re-ordering of sanctuaries and whole churches, has dulled the sense of the sacred, and come perilously close to undermining true religion which is dependent on this sense of the sacred.

This dialogue with the modern world, this „democratic“ approach to worship and artistic resources, has been done in the interests of a more concerned social outreach, but perhaps has overlooked the fact that in all who have a longing for God there is also a longing for the sacred and that sense of a difference between the sacred and the profane, exactly what all Catholic dialogue with the arts over the ages has been about¹⁵. Workers and peasants have this sense as much as intellectuals: if he or she is a Catholic, they will want to find a „sacred“ atmosphere in the church, whether in urban-industrial or rural-pastoral ones. The divine above comes to transfigure the ordinary here and now in a way which reflects the mystery of the Incarnation itself. The Church is an earthly institution which has a divine mandate and authority and has always used art to reflect this otherworldliness, to affirm belief in the life of the spirit.

Many priests have believed that by replacing the sacred atmosphere which reigns in the mystical ambiance of churches from the Middle Ages and the Baroque, in which the Latin Mass was celebrated for centuries, with a profane, functionalist, neutral, mundane, even humdrum, atmosphere, the Church will be in a better position to encounter ordinary men and women. But far from bringing new crowds flocking into the Church it has actually helped to promote the irreverence which is so widespread today, and rife even among worshipping Catholics now¹⁶. The desire to democratize the public face of the Church is in fact another form of clerical esotericism imposed ideologically from and by the clergy, with the most serious consequences for the Church's dialogue with the arts which has always been so fruitful.

Abandonment, or severe modification of the Church's aesthetic heritage, has a very serious theological implication, and is analogous to the destructive attitude

¹⁵ Rudolph Otto's famous study of the human perception and need for the numinous and the holy (the awe, or *mysterium tremendum*) associated with it has reinforced this notion in sociological terms.

¹⁶ The irreverence, talking, late-arrivals and genuine disregard for the atmosphere of reverence, prayer and adoration which are concomitant with a prayerful perception of the eucharistic immanence of Christ, are now regrettably widespread among the Catholic faithful. What can it mean other than a diminution of belief in the Real Presence?

to the arts so characteristic of the Reformation and Puritanical strands of Reformed Christianity. This aspect of the modern Catholic Church's dialogue with the arts address a passing intellectual preoccupation with democracy and progressivism, but does not address man's profoundest centre and need, does not reaffirm his faith in the supernatural realities.

Many Catholics have been so caught up in the heady independence of the present era, and so intoxicated by its dangerous characteristics, which so often seem to promise a more democratic and enlightened social programme, that they remain indifferent to the very real inherent intellectual and philosophical dangers. No one ever seems to ask now whether anything is true, good or beautiful, or whether it has an intrinsic value. The questions are rather whether they are „up-to-date“, appropriate to the modern, technological, mentality, and hence appropriately neutral, politically speaking, or dynamic and audacious, according to the progressive social sense, what, in recent years, is now known as „politically correct“, i.e. with an appropriate perception of feminist and racial sensibilities.

The Church's use of art is now entirely subordinated to topical „political“ considerations, receptive and adaptive rather than directive and forming. The truth is not so much subjugated to the intellectual fashions of the time, but sapped of its very content. There is now a tendency to distinguish between „Greek“ truth (which is understood to be philosophical and abstract, coextensive with „knowledge“ (whether ethical, metaphysical or logical), and „Biblical“ truth (which is understood to be historical, and concerns the realm of faith) . Though history plays a predominant role in both the Old and New Testaments, there are many fundamental facts that have no historical character and yet are nevertheless part of divine revelation. There is therefore a decisive difference between faith and the conviction of something based on rational knowledge. Notions like the Holy Trinity, the beatific vision, and the resurrection of the body which cannot be „proved“ historically, either exist or do not exist, and the profession of these mysteries must be either true or not. These presuppositions are vital to a metaphysical underpinning of the perception of beauty in worship, and refer directly to the Church's dialogue with the arts.

Beauty plays an important part in religious worship. The very nature of liturgy implies the desire to surround the divinity with the activity of worship, the cult devoted to such adoration, with the loveliest things at the worshipper's disposal. The tendency over the past thirty years on the part of many has been to regard, or even stigmatize, beauty in the religious cult as aestheticism, as something superfluous or even self-indulgent. But such an attitude to the Catholic Church's age-old use of the arts not only betrays a distorted concept of worship, but also of the nature of beauty itself. But the aesthete does not approach beauty with

reverence and an understanding of the intrinsic values involved, but rather merely as the source of a subjective satisfaction: he looks solely from the point of aesthetic enjoyment or pleasure while often ignoring the moral values inherent in the beauty itself or the way in which it is being used.

The correct appreciation of beauty is as an organic outgrowth of reverence, of love of Christ, as a consequence of the very act of adoration. In its more recent dialogue with the arts, there are voices in the Catholic Church which claim that the desire to endow the cult with beauty is in opposition to evangelical beauty. This attitude often has its origins in former neglect of social injustice and the legitimate claims of the poor. The demands of this fraught conscience is a demand made in the name of evangelical poverty that churches should be bare, simple and deprived of all unnecessary ornaments. But this is in fact a confusion of evangelical poverty with the prosaic, monotonous character of daily life in the modern world. Thus in the name of evangelical poverty artistically precious churches, sanctuaries and altars have been torn down and replaced at great cost with prosaic, bare churches or areas of worship. Culture and its artistic exuberance are superabundant gifts and can seem superfluous to the utilitarian mind. But this has not been the attitude of the Church through the centuries. St Francis of Assisi who practised extreme evangelical poverty in his own life never claimed that churches should be dry, bare and without beauty: indeed the church and the altar could never be beautiful enough for him.

The same mentality has extended to the liturgy where many of the changes to language, practice, music and dress have been carried far beyond the specified directives, often becoming arbitrary or made *ad libitum*¹⁷. Mediocre popular music has taken the place of the ancient chant, and vernacular babble the quiet mystery of the Latin rite¹⁸. Many of the developments in experimental liturgy in the United States and other parts of the world have been grotesque substitutions antithetical to the sacred atmosphere of the liturgy, veiling the spirit of Christ far more than former sentimental types of devotion¹⁹. Its specifically worldly tone is more about addressing a democratic assembly of men and women than inculcating true devotion to the spiritual mysteries and the message of Christ. And this

¹⁷ Study of the text of *Sacrosanctum Concilium* (The Constitution on the Sacred Liturgy) (4 December 1963) in relation to subsequent developments, almost invariably clerical impositions rather than a genuine manifestation of the *Zeitgeist*, still leave the objective reader-observer disturbed.

¹⁸ The Mass is now couched in superfluous commentary and unnecessarily prolonged „bidding prayers“ which destroy all sense of concentration and spiritual intensity, quite deliberately reducing the moments of worship into an „assembly“ presided over by a „president“ sitting in his chair, quite often placed in front of the altar itself.

¹⁹ The acclamation after the elevation of the Host and the Chalice has often been reduced to a pop-song medley, like „It had to be you“.

replacement of sacred beauty need not even be by profane vulgarity: flat and neutral abstractions have serious consequences for the spiritual lives of the faithful.

The faithful are not drawn into the world of Christ only by their faith or by strict symbols. They are also drawn into a higher world by the beauty of the church, its sacred atmosphere, the splendour of the altar, the rhythm of the liturgical texts, by the sublimity of the Gregorian chant, or by other truly sacred music...²⁰

So much of the abandonment of the high artistic tastes and standards in the Catholic Church is nothing other than a weakening of faith in the nature and person of Jesus. Reduction of the sacred humanity of Jesus leaves the way wide open to the attrition of belief in the divinity of Christ. There has been a qualitative distortion of the perception and belief in Jesus, true God and true man²¹. Desacralization of the humanity of Jesus goes hand in hand with hatred of the holy and the miraculous²², a fact which always reflected in attitudes to the Church's use of art and holy pictures. The iconoclastic concerns of the Second Council of Nicaea and the Fourth Council of Constantinople have far-reaching implications which are in no way *passé*: indeed all who care about orthodoxy should reflect deeply on what these ancient canons have to say to us today.

²⁰ Dietrich von Hildebrand, *Trojan Horse in the City of God* (Chicago: Franciscan Herald Press), p. 200.

²¹ The most obvious manifestation is the changed culture of the eucharist. Every sign of humble obeisance, every gesture of worship has been curtailed – from genuflection to kneeling to the positioning of the tabernacle in churches. The term „transsubstantiation“ is avoided as much as possible.

²² Demythologization of the Gospels is now widely accepted in Catholic circles.

ERINNERUNG IN THEOLOGIE UND LITERATUR

Raymund Schwager (Innsbruck)

Johann Baptist Metz hat seit vielen Jahren immer wieder für eine anamnetische Vernunft plädiert, eine Vernunft, die sich des vergangenen Leids erinnert, und er hat diese Vernunft der kommunikativen im Sinne Habermas' vorgeordnet.¹

Ich stimme Metz zu, dass die anamnetische Dimension – die Erinnerung – für jede Vernunft wichtig ist. Die Erinnerung ist aber komplex. Drei Spannungen möchte ich unterscheiden:

1) Die Erinnerung – vor allem die mythische – schafft Identität für Gemeinwesen, sie schafft aber – wenigstens in manchen Traditionen – auch kritische Distanz.

2) Die Religion kennt die Erinnerung, und die Kunst lebt von der Erinnerung, beide aber auf je andere Weise.

3) Die abendländische Erinnerung lebt vor allem aus zwei Wurzeln, der biblischen und der griechisch-römischen.

Die folgenden Ausführungen haben mit allen drei Formen der Spannung innerhalb der Erinnerung zu tun.

1) Symbiose und Gegensatz

In jeder eucharistischen Feier gedenkt die Kirche seit bald zweitausend Jahren des Todes und der Auferweckung Jesu Christi. Im Rahmen der kultischen Feier wird mit dem Geschick Jesu auch die ganze biblische Heilsgeschichte vergegenwärtigt, indem kontinuierlich die wesentlichen Abschnitte aus den Schriften des Alten und Neuen Testaments gelesen werden. Auch in der religiösen Unterweisung wurden diese Texte in allen Jahrhunderten der christlichen Zeit auf vielfältige Weise benutzt. Die Bibel hat deshalb nicht nur eine religiöse, sondern auch eine kulturelle Bedeutung. Sie hat das kollektive Gedächtnis, aus dem die abendländische Kultur entsprungen ist, zutiefst geformt und geprägt. Bis zur Renaissance bildeten Episoden aus den biblischen Schriften fast den einzigen Gegenstand der abendländischen Malerei. Die Architektur hat im Bau von

¹ „Bei aller Bewunderung für die kommunikative Handlungstheorie möchte der politische Theologe in mir diesen ‚blinden Fleck‘ weghaben, und ich empfehle deshalb immer wieder und erneut die Ausweitung der Konnotation des Vernunftbegriffs auf erinnerungsbegabte, auf anamnetische Vernunft – in einer Art gegenseitiger, nicht umkehrbarer Priorität zwischen anamnetischer und kommunikativer Vernunft.“ J. B. Metz: *Monotheismus und Demokratie*. In: *Demokratiefähigkeit. Jahrbuch für Politische Theologie* 1 (1996), Münster, S. 39-52, hier S. 45.

christlichen Kirchen, Kathedralen und Domen ihre Entfaltung gefunden, und ohne die Bibel bleibt die abendländische Literatur unverständlich. Das Alte und Neue Testament sind – gemäß einem Wort des englischen Dichters William Blake – der „große Kode der Kunst“, und Northrop Frye hat daraus den Titel eines Buches gemacht: *The Great Code*.²

Das abendländische Gedächtnis kennt als zweite Wurzel die griechisch-römische Tradition. Homer und die tragischen Dichter, die griechischen Philosophen und die lateinischen Dichter wurden immer wieder gelesen, und ihre Nachwirkung hat auf vielfältige Weise das christliche Bewusstsein durchdrungen. Die biblische und die griechisch-römische Erinnerung gingen einerseits Symbiosen ein, andererseits lagen sie miteinander im Streit. Das Zusammenwachsen beider Ströme begann bereits zur Zeit der Kirchenväter und erhielt im Mittelalter durch die Aristoteles-Rezeption eine neue Form. Auf dem Gebiet der Literatur zeigt sich die Symbiose wohl am deutlichsten am Beispiel von Vergil. Während Jahrhunderten sahen christliche Dichter in seinem Epos *Aeneas* ein unübertroffenes Vorbild und im heidnischen Dichter selbst eine von Natur aus christliche Seele (*anima naturaliter christiana*), der in der Vierten seiner *Echlogae* sogar das Kommen Christi prophetisch vorausverkündet habe. Dante wählte deshalb in seiner *Divina Comedia* Vergil als Führer durch die Unterwelt und zeigte damit auf einmalige Weise, wie sich im dichterischen Bewusstsein die christliche mit der griechisch-römischen Erinnerung verbunden hat.

Gerade Vergil macht aber auch deutlich, dass aus der Symbiose nie eine volle Einheit werden konnte. Während Jahrhunderten scheiterten alle Versuche, in der Nachahmung der *Aeneas* ein gleichwertiges christliches Epos zu schaffen. In seiner Untersuchung über den Ursprung der modernen literarischen Fiktion zeigt Cesáreo Bandera auf, weshalb dies unmöglich war.³ Während für das dichterische Bemühen die *Aeneas* vor allem vom 15. bis zum 17. Jahrhundert das faszinierende und total dominierende Vorbild bildete,⁴ wurde das christliche Bewusstsein in der gleichen Zeit von der *devotio moderna* geprägt, die sich ganz in das Leiden und ins Kreuz Christi vertiefte und sich diesbezüglich entschieden von Vergil abhob. Die *Aeneas* endet damit, dass der fromme Vater Aeneas, wie Vergil ihn nennt, voll Ingrimms seinen großen Gegenspieler Turnus – in einer Art Opferakt – ersticht. In der Passion Christi ist jedoch nicht der siegreich Tötende, sondern der Getötete, der Opfernde das wahre Vorbild. Bei aller Annäherung und Symbiose gehen in diesem zentralen Punkt die christliche und die

² N. Frye: *The Great Code. The Bible and Literature*. San Diego-New York-London: Harcourt Brace Jovanovich, Publishers, 1983, S. XVI.

³ C. Bandera: *The Sacred Game. The Role of the Sacred in the Genesis of Modern Literary Fiction*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press 1994.

⁴ Vgl. ebd., S. 175-196.

griechisch-römische Erinnerung total auseinander. Deshalb war das Epos von Vergil trotz aller Faszination, die es auf christliche Dichter ausüben konnte, letztlich unfähig, eine ähnliche schöpferische Inspiration in ihnen zu wecken.

2) Dionysos oder der Gekreuzigte

Die Spannung zwischen christlicher und griechisch-römischer Erinnerung blieb nicht bloß hintergründig. Vor allem seit der Renaissance griffen Autoren, die dem Christentum kritisch gegenüberstanden, immer wieder auf klassische Werke zurück, um im Namen dieser Tradition die Welt der Bibel direkt oder indirekt in Frage zu stellen. Am deutlichsten geschah dies durch jenen Autor, der das Christentum auch in schärfster Weise kritisiert hat: Friedrich Nietzsche. Er hat sich nicht über zweitrangige Punkte ereifert, sondern die zentrale Frage, die schon Vergil und die *devotio moderna* trennte, klar erfasst: die Frage des Tötens und des Opfern und damit die Frage nach der Würde jedes einzelnen Menschen. In einem Fragment aus seinen letzten Lebensjahren schreibt Nietzsche:

Der Einzelne wurde durch das Christentum so wichtig genommen, so absolut gesetzt, dass man ihn nicht mehr opfern konnte: aber die Gattung besteht nur durch Menschenopfer. Vor Gott werden alle ‚Seelen‘ gleich: aber das ist gerade die gefährlichste aller möglichen Werthschätzungen!... Die ächte Menschenliebe verlangt das Opfer zum Besten der Gattung – sie ist hart, sie ist voll Selbsterwindung, weil sie das Menschenopfer braucht. Und diese Pseudo-Humanität, die Christentum heißt, will gerade durchsetzen, daß Niemand geopfert wird ...⁵

Nietzsche trägt seinen Angriff gegen das Christentum ausdrücklich im Namen der griechischen Tradition vor: „Dionysos gegen den ‚Gekreuzigten‘: da habt ihr den Gegensatz.“⁶ Nietzsche weist auch klar auf den entscheidenden Unterschied hin:

Es ist nicht eine Differenz hinsichtlich des Martyriums, nur hat dasselbe einen anderen Sinn. Das Leben selbst, seine ewige Fruchtbarkeit und Wiederkehr bedingt die Qual, die Zerstörung, den Willen zur Vernichtung...im anderen Fall gilt das Leiden, der ‚Gekreuzigte als der Unschuldige‘, als Einwand gegen dieses Leben, als Formel seiner Verurtheilung.⁷

⁵ F. Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe: Bd. 13. Hg. von G. Colli und M. Montinari. München 1980, S. 470f.

⁶ Ebd., S. 266.

⁷ Ebd., S. 266.

Töten, Opfern und Gewalt sind in beiden Fällen – im Geschick des Dionysos und in jenem Christi – im Spiel, sie haben aber jeweils eine ganz andere Bedeutung. Im Namen des in Stücke geschnittenen Dionysos kann man ohne Schuld und in ungebrochener Spontaneität und Vitalität das Schwache töten, weil das Leben ewig wiedergeboren wird. Im Namen des unschuldig Gekreuzigten gibt es jedoch kein unschuldiges Töten.⁸ Es gibt eine Verantwortung für jeden Nächsten, besonders für die Schwachen und Kranken und für den Verwundeten, der am Wegrand liegt (vgl. Lk 10, 25-37). Gerade in diesem Eintreten für die Ohnmächtigen sah Nietzsche aber nur ein Gefühl des Ressentiments und der Rache der Schwachen gegenüber den Starken, einen heimtückischen Versuch der Dekadenten, die Lebenskräftigen durch fromme List zu besiegen. Deshalb wollte er den Gedanken der Verantwortung radikal ausrotten: „Überall, wo Verantwortlichkeiten gesucht worden sind, ist es der Instinkt der Rache gewesen, der da suchte.“⁹

Nietzsche hat rasch ein großes Echo gefunden und bis heute – bis zu den Propheten der Postmoderne – einen immensen Einfluss ausgeübt. Dennoch ist ihm das kulturelle und künstlerische Bewusstsein gerade im entscheidenden Punkt, in der Frage des Tötens und des Geopfertwerdens bisher nicht gefolgt. In einer breit angelegten Studie zum Thema *Jesus in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* konnte Karl-Josef Kuschel nachweisen¹⁰, „dass nicht Odysseus, Don Quichotte, Hamlet oder Faust, nicht Marx, Nietzsche oder Lenin, sondern Jesus die große Bezugsgestalt auch in der zeitgenössischen Literatur“¹¹ geblieben ist. Es ist allerdings nicht Jesus als der himmlische Christus oder der Sohn Gottes, sondern „der unverständene, fremde, abgelehnte, von den Repräsentanten der Gesellschaft beseitigte Jesus.“¹² Es ist gerade jener Jesus, an dem sich Nietzsche so gestört hat, am unschuldigen Opfer der Gewalt. Kuschel kann ferner zeigen, dass dieser Jesus heute sogar über den abendländischen Raum hinaus auch bei Nicht-Christen eine große Faszination ausübt und dichterische Werke von höchster Qualität zu inspirieren vermag.

Wenn es in der modernen Welt mit ihrer großen Pluralität und Widersprüchlichkeit in einem Punkt noch einen weitgehenden Konsens zu geben scheint,

⁸ „'Der Gott am Kreuz' ist ein Fluch auf Leben, ein Fingerzeig, sich von ihm zu erlösen – der in Stücke geschnittene Dionysos ist eine Verheißung ins Leben: es wird ewig wieder geboren und aus der Zerstörung heimkommen.“ Ebd., S. 267.

⁹ Ebd., S. 425.

¹⁰ K.-J. Kuschel: *Jesus in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Mit einem Vorwort von Walter Jens. Zürich: Benziger 1978; dazu die entsprechende Textsammlung: K.-J. Kuschel: *Der andere Jesus*. Ein Lesebuch moderner literarischer Texte. Zürich: Benziger 1983.

¹¹ P.K. Kurz: *Jesus, geheime Bezugsgestalt*. In: *Orientierung* (Zürich) 43 (1979), S. 14-16, hier S. 15.

¹² Ebd.

besteht dieser darin, dass man Unschuldige nicht opfern darf. Dieser Konsens steht gegen Nietzsche, und er ist vorläufig noch derart stark, dass viele für sich bewusst den Opferstatus reklamieren, um auf diese Weise eigene Ansprüche besser durchsetzen zu können.¹³

3) Neudeutung der Mythen und Aufdeckung der Gewalt

Die Entscheidung des modernen kulturellen Bewusstseins für den Gekreuzigten als dem unschuldigen Opfer der Gewalt und gegen Dionysos als dem Prinzip eines ewigen und gewalttätigen „Stirb und Werdens“ zeigt sich auch in einer neuen Interpretation griechischer Mythen. Diese haben die abendländische Geschichte ständig begleitet und in ihr vielfältige Deutungen erhalten, – bis hin zum Oedipuskomplex von Sigmund Freud. Bei all diesen Deutungen hielt man aber fest, dass wir es bei Oedipus tatsächlich mit einem Vaternörder zu tun haben, der mit seiner Mutter Inzest begangen hat. Gerade diese Sicht wird nun durch eine neue Deutung, in der die christliche und die griechisch-römische Erinnerung radikal konfrontiert werden, in Frage gestellt. René Girard sieht in Oedipus nicht mehr einen tragischen Helden, der unbewusst Verbrechen begeht, sondern ein Opfer kollektiver Anklage. Eine Menge wirft ihm vor, was als Wunsch tief in ihr selber schlummert. Sie macht ihn zum Vaternörder und zum Liebhaber der eigenen Mutter, um einen Sündenbock für ihre eigenen Aggressionen zu haben.

Diese Deutung dürfte dem heutigen kulturellen Bewusstsein, das für alle Opfer der Verleumdung und der Gewalt eintritt, ziemlich entsprechen. Es vermag deshalb auch dichterische Werke zu inspirieren.¹⁴ Christa Wolf entwirft in ihrer Erzählung *Medea* (1996) ein Bild von der Priesterin aus Kolchis, das ganz auf der Linie Girards liegt und den sie auch zitiert. Danach ist diese tragische Gestalt nicht ein moralisches Monster, das aus Rache an ihrem untreuen Gatten ihre eigenen Kinder tötet, sondern eine verfolgte Frau, der von der Menge der Kindermord angedichtet wird, um sie besser verfolgen zu können. Christa Wolf lässt in ihre Erzählung und in ihre Neudeutung des griechischen Mythos zugleich eine Kritik unserer modernen Welt einfließen. Hinter Kolchis schim-

¹³ P. Bruckner: *Ich leide, also bin ich. Die Krankheit der Moderne – eine Streitschrift*. Übersetzt von C. Landgrebe. Weinheim 1996.

¹⁴ Z. B. eine ganze Romanserie: D. Pennac, *Im Paradies der Ungeheuer* (rororo 3179). Übersetzt von W. Rentz. Reinbeck 1995; ders.: *Wenn nette alte Damen schießen...* Übersetzt von W. Rentz (rororo 2921). Reinbeck 1995; ders.: *Königin Zabos Sündenbock* (rororo 3003). Übersetzt von W. Rentz. Reinbeck 1993; ders.: *Wie ein Roman*. Übersetzt von U. Aumüller. Köln 1994.

mert die ehemalige DDR durch, und Korinth, wohin Medea mit Jason flieht, steht für die Bundesrepublik. Die Priesterin verlässt Kolchis nicht aus blinder Liebe zu Jason, sondern flieht, weil sie an den Menschenopfern in ihrer Heimat nicht mehr teilhaben will. In Korinth stößt sie in ihrer unerbittlichen Hellsichtigkeit allerdings auf ein schreckliches Geheimnis: Auch diese anscheinend bessere und höherstehende Welt – die Bundesrepublik – ruht letztlich auf einem Menschenopfer, das allerdings ganz verborgen und öffentlich totgeschwiegen wird. Medea wird gerade deshalb verfolgt, ausgestoßen und als Kindermörderin angeklagt, weil sie an dieses Geheimnis rührt. In ihrer prophetischen Hellsichtigkeit ist die Medea von Christa Wolf allerdings keine christliche Gestalt, wie das von Girard her nahe liegen würde, sondern eine Prophetin, die auf all das Unrecht mit Verachtung und letztlich mit Hass antwortet.

Die wolfsche Dichtung unserer Welt durch eine Neudeutung des Mythos von Medea hilft, eine seltsame Schizophrenie im heutigen kulturellen Bewusstsein, auf die wir schon gestoßen sind, besser zu verstehen. Das moderne und postmoderne Denken feiert einerseits Nietzsche und lässt sich von ihm inspirieren. Andererseits scheint es ihm in der entscheidenden Frage des Menschenopfers nicht zu folgen. Woher rührt dieser Gegensatz? Die Deutung von Christa Wolf legt eine Antwort nahe. Der heutige moralische Konsens, dass unschuldige Opfer nicht zu verfolgen und zu töten sind, wäre demnach nur ein Konsens auf der kulturellen Oberfläche. In seinen verborgenen und uneingestandenen Tiefen glaubt auch das moderne Bewusstsein an Menschenopfer.

Wieso es zu diesem Gegensatz und trotz der Verehrung von Nietzsche auf praktischer Ebene zu einem scheinbaren Konsens gegen ihn kommen konnte, lässt sich durch die Erfahrungen mit dem Dritten Reich und seinen Massenmorden erahnen. „Beeindruckt von Nietzsches Polemik gegen das Christentum,“ so schreibt Eckhard Nordhofen, entledigte sich der „Neue Erwählungsglaube aller moralischen Fesseln. Aus einer Heilsgeschichte der Nächstenliebe wurde eine Heilsgeschichte der Macht.“¹⁵ Nordhofen findet die beste Deutung dieser neuen finsternen ‚Heilsgeschichte‘ bei Girard und schreibt: „Wir können in seinem Sinne den Massenmord an den europäischen Juden, den größten Gewaltausbruch der Geschichte, als den Versuch lesen, den Gründungsakt für das providentuell konzipierte ‚tausendjährige Reich‘ zu setzen.“¹⁶ – Die universale Ablehnung dieses Erwählungsglaubens, der sich bewusst auf massive Menschenopfer gründen wollte, hat nach dem Zweiten Weltkrieg zu einer ebenso universalen Ablehnung des Opfergedankens und zur Parteinahme für die Opfer geführt. Aber diese Parteinahme entspringt weniger einer positiven ethischen Entschei-

¹⁵ E. Nordhofen: Beleuchtung eines schwarzen Lochs. In: Die Zeit Nr. 10, 3. März 1995, S. 66.

¹⁶ Ebd., S. 67.

dung, sondern war vor allem eine Reaktion gegen die Gräueltaten des Dritten Reiches. In tieferen Schichten des modernen Bewusstseins konnten deshalb zugleich ganz andere Vorstellungen weiterwirken.

Eine Illustration der modernen Spannung bietet die Diskussion um Botho Strauß. In seinem berühmt-berüchtigten Essay *Anschwellender Bocksgesang*¹⁷ hat er ‚Dogmen‘ der intellektuellen Linken in Deutschland kritisiert und unter anderem – bei ausdrücklicher Berufung auf Girard – geschrieben: „Rassismus und Fremdenfeindlichkeit sind ‚gefallene‘ Kulteigenschaften, die ursprünglich einen sakralen, ordnungsstiftenden Sinn hatten.“¹⁸ Was Botho Strauß damit näher meint, ist nicht leicht festzumachen. In seinem neuesten Theaterstück *Ithaka* (1996) scheint er – bei einer ersten Lektüre – für eine Aufrichtung der Ordnung durch rächende Gewalt und Blutopfer zu sprechen. Die Insel des Odysseus zeigt sich als Kolonie der Moderne, die unter einer liberallibertären Religion und unter der Fremdherrschaft von Gier, Langeweile und Frevel dahinsiecht und in der selbst die menschlichen Körper und die Sprache zu zerfallen beginnen, bis der heimkehrende Held sie aus den Fängen dieser Zivilisation befreit. Odysseus versucht durch eine richtende und rächende Bluttat – durch eine „göttliche Reinigung“¹⁹ – eine neue Ordnung aus Macht und Sprache herzustellen. Dabei weiß er allerdings, dass seine brutale Gewalttat eine verheerende Rache-Reaktion auslösen dürfte. Die Göttin Athene stachelt ihn dennoch dazu an, und wie die Rache durch die Verwandten der Getöteten tatsächlich losbricht, wendet sich die hilflose Athene an Zeus, der nun durch die Stimme der Göttin Frieden befiehlt und wie ein *deus ex machina* auch herstellt. Entspricht diese doppelte Rolle der Athene der doppelten Bedeutung des Sakralen als einer gewalttätigen und friedensstiftenden Macht im Sinne Girards oder lässt Botho Strauß sein Theaterstück mit einer Groteske enden, die zeigen soll, dass die alte Weise, durch Gewalt Ordnung zu schaffen, heute nicht mehr funktionieren kann? Das zweite dürfte eher nahe liegen.

Botho Strauß wurde und wird heftig kritisiert, besonders massiv durch Richard Herzinger und Hannes Stein in ihrer *Streitschrift Endzeit-Propheten oder Die Offensive der Antiwestler*. Im Kapitel „Sündenböcke und Bocksgesänge“ wenden sich die beiden Autoren gegen alle jene, die ihrer Meinung nach Sehnsucht nach dem Blutopfer haben und sich zu neuen Schlachtfesten rüsten. Genannt werden dabei ausdrücklich René Girard, Pier Paolo Pasolini, Botho Strauß, Gilbert Chesterton, Eugen Drewermann, Ernst Jünger und Heiner Müll-

¹⁷ B. Strauß: *Anschwellender Bocksgesang*. In: *Der Pfahl. Jahrbuch aus dem Niemandsland zwischen Kunst und Wissenschaft* 7 (1993) S. 9-25. In etwas veränderter Form auch in: *Der Spiegel* Nr. 6 (8. Februar) 1993, S. 202-207.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ B. Strauß: *Ithaka*. Schauspiel nach den Heimkehr-Gesängen der Odyssee. München 1996, S. 85.

ler.²⁰ Unter Berufung auf den jüdischen Monotheismus, der die westliche Welt geprägt habe, wenden sich Herzinger und Stein gegen die Rückkehr des Mythos und gegen den Glauben an eine Ordnung, die auf Blutopfern ruht.

Diese Polemik zeigt, dass auch heute die Spannung zwischen den beiden Formen abendländischer Erinnerung – biblischer einerseits und griechisch-mythischer andererseits – voll virulent bleibt. Dabei geht es auch in der aktuellen Diskussion wesentlich um die Frage der Gewalt, des Sakralen und des Menschenopfers. Gründet menschliche Ordnung auf einer richtenden und rächenden Gewalttat? Je mehr die Untaten des Nationalsozialismus durch zeitliche Distanz in den Hintergrund treten und je mehr im Namen eines ethnischen Pluralismus mythische Traditionen neu belebt werden, um so stärker dürfte diese Diskussion werden. Dass Herzinger und Stein dabei Girard den Anhängern der mythischen Ordnung zurechnen, rührt daher, dass sie von ihm nur das eine Werk *Das Heilige und die Gewalt*²¹ zu kennen scheinen, in dem er seine Deutung der archaischen Ordnung vorschlägt. Die zahlreichen anderen Werke, in denen Girard – eher in der Nähe zu den beiden Kritikern – zeigt, wie die jüdisch-christliche Offenbarung die mythische Ordnung aufdeckt und wenigstens dem Ansatz nach überwindet, scheinen den beiden völlig unbekannt zu sein. Ihnen fehlt auch jedes Verständnis dafür, weshalb die mythische Ordnung mit ihren Opfern für viele Menschen eine positive Bedeutung haben kann und weshalb Menschen wie Botho Strauß sehr komplex damit umgehen. Girard zeigt die Bedeutung der mythischen Ordnung auf, und dennoch nimmt er im Sinn der jüdisch-christlichen Erinnerung eindeutig und klar gegen jede Form von Menschenopfern Stellung. In seinem Werk kommt deshalb die ganze Spannung zwischen beiden Formen der Erinnerung – der griechisch-mythischen und der jüdisch-christlichen zur Sprache, und das moderne kulturelle Bewusstsein wird sich immer wieder entscheiden müssen auf welche Seite es sich neigen will: zu Dionysos oder zum Gekreuzigten.

²⁰ R. Herzinger / H. Stein: Endzeit-Propheten oder Die Offensive der Antiwestler. Fundamentalismus, Antiamerikanismus und Neue Rechte (rororo aktuell 13561). Reinbek 1995, S. 190-200.

²¹ R. Girard: *Das Heilige und die Gewalt*. Übersetzt von Mainberger-Ruh, Zürich 1987.

CHRISTENTUM ALS GROSSE ERZÄHLUNG ANSTÖSSE FÜR EINE NARRATIVE THEOLOGIE

Willibald Sandler (Innsbruck)

Vor nunmehr siebzehn Jahren proklamierte Lyotard das Ende der großen Erzählungen:¹ Traditionell sei die Gesellschaft durch Leitideen zusammengehalten worden, die als „große Erzählungen“ von der Mehrzahl der Bürger geteilt wurden. Die ironische Spitze von Lyotards Behauptung bestand darin, dass er die gegenteilige Auffassung, wonach nicht irgendwelche Traditionen, sondern rationale Vernunftgründe die Gesellschaft zusammenhalten, selber als große Erzählung qualifizierte.² Und diese habe ihre einheitsstiftende Kraft verloren.

Was bedeutet es, wenn man vor diesem Hintergrund das *Christentum* als eine große Erzählung bezeichnet? Erstens wird dieses damit in eine konstitutive Beziehung zum Erzählen gesetzt – scheinbar mit einem Vorbehalt gegen die Möglichkeit einer rationalen Glaubensbegründung. Zweitens sieht sich eine solche Zuordnung mit Lyotards Behauptung konfrontiert, dass es mit den großen Erzählungen vorbei sei.

So ist es kein Wunder, dass der Text des französischen Postmodernen die Theologen nicht gerade zur Rede vom Christentum als großer Erzählung ermunterte.³ Doch die damit angezielte *Sache* beschäftigt die Theologie schon seit längerem.

„*Es darf wieder erzählt werden.*“ *Die narrative Theologie der 70er Jahre*

Für die deutschsprachige Theologie geht diese Faszination auf die 70er-Jahre zurück, genauer auf das Jahr 1973. Damals veröffentlichte die Zeitschrift *Conci-*

¹ „Die große Erzählung hat ihre Glaubwürdigkeit verloren, welche Weise der Vereinheitlichung ihr auch immer zugeordnet wird: Spekulative Erzählung oder Erzählung der Emanzipation“ (J.-F. Lyotard: *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht* [Edition Passagen 7]. Graz-Wien 1986, S. 112, vgl. auch S. 175). Lyotard fasst die These sogar noch radikaler: „Die Sehnsucht nach der verlorenen Erzählung ist für den Großteil der Menschen selbst verloren“ (ebd. S. 122; zur großen Erzählung vgl. auch ebd. S. 67-75, 96-122). Vgl. auch ders.: *Der Widerstreit*. München 1987, 12, S. 249-267 u.ö.

² Zur skeptischen Behauptung, Theorien seien eigentlich Erzählungen, vgl. auch: Lyotard: *Apathie in der Theorie. Internationale Marxistische Diskussion*: No. 88. Berlin 1979, S. 22 (Auszug aus den „Heidnischen Unterweisungen“).

³ Lyotard selber spricht von der „christlichen Erzählung“ – um die Mitte des Auftrags „Liebet einander“ und von ihrer historischen Überlegenheit gegenüber anderen Erzählungen im römischen Reich. In: Lyotard: *Der Widerstreit* (s. Anm. 1), S. 264f.

lium zwei Plädoyers für eine neue Art, Theologie zu treiben. Das Stichwort lieferte der Linguist Harald Weinrich, als er in seinem Aufsatz *Narrative Theologie* dem Erzählen die lange verkannte Schlüsselbedeutung für die Theologie zurückgeben wollte.⁴ Die biblischen Texte seien hauptsächlich Erzähltexte, bei denen die Frage, ob Fiktum oder Faktum, nachgeordnet sei. Christentum sei einem fortgesetzten Prozess der Logisierung ausgesetzt gewesen, wodurch ein „Verlust narrativer Unschuld“ resultierte. Indem sich die moderne Theologie auf geschichtliche Faktizitätsfragen fixierte, habe sie sich einem Rückzugsgefecht ausgeliefert, in dem sie nur verlieren könne. Die eigentlich bedeutsamen, narrativen Gehalte seien dabei vernachlässigt worden.

Im selben Heft widmete sich der Münsteraner Fundamentaltheologe Johann Baptist Metz dem gleichen Anliegen mit einer „kleinen Apologie des Erzählens.“⁵ Er tat dies auf eine theologisch differenziertere Weise vor dem Hintergrund seiner politischen Theologie. Theologie müsse sich wesentlich für die Opfer der Geschichte engagieren und in einer „gefährlichen Erinnerung“ deren zerstörte Hoffnungen wach halten. Gefährlich sei dieses Erinnern, weil es nicht nur vor der Gleichgültigkeit des Nicht-mehr-dran-Denkens bewahre, sondern auch Widerstand leiste gegen die Verrechnung vergangenen Leids in eine Siegesgeschichte. Begriffliche Einordnung und damit vorschnelle Entschärfung des Leidensstachels droht aber nicht nur von politischen Ideologien her, sondern auch durch abstrakt-begrifflich dominierte theologische Systeme. Zwar muss Theologie die Botschaft von der in Christus bereits gegenwärtig wirksamen Erlösung im Angesicht der Opfer zur Sprache bringen, aber angesichts von deren unabgegoltenen Hoffnungen kann die Rede von objektiver Erlösung die praktisch anstehende Leidverarbeitung nur zynisch beruhigen. Wie soll Theologie also ohne Nivellierung zugleich Leid und Erlösung benennen? Hier bringt Metz als Ausweg das Erzählen von Opfer- und Heilsgeschichten ins Spiel.⁶ Während Begriffssysteme beruhigen, stacheln Geschichten an: zur Umkehr, zur Nachfolge Jesu, zum Einsatz für die Opfer. Theologie müsse die kritisch-befreiende Kraft des Erzählens wiederbeleben.

⁴ Vgl. H. Weinrich: *Narrative Theologie*. In: *Concilium* 9 (1973), S. 329-334.

⁵ Vgl. J.B. Metz: *Kleine Apologie des Erzählens*. In: *Concilium* 9 (1973), S. 334-341. Der Aufsatz ist in überarbeiteter Form abgedruckt in: Ders.: *Glaube in Geschichte und Gesellschaft*. Mainz 1977, S. 181-194.

⁶ „Eine Theologie des Heils, die weder die Heilsgeschichte konditioniert oder suspendiert noch die Nicht-Identität der Leidensgeschichte ignoriert bzw. dialektisch überfährt, kann nicht rein argumentativ, sie muß immer auch narrativ expliziert werden; sie ist in fundamentaler Weise memorativ-narrative Theologie.“ Metz: *Kleine Apologie des Erzählens* (s. Anm. 5), S. 339.

Das alles war von Metz programmatisch gemeint. Obwohl differenzierter als Weinrichs Polemik, die in unvermittelten Gegensätzen verharrte,⁷ blieben die Ansätze von Metz nur Skizze. Der Appell war zwar deutlich genug, um ein schwelendes Unbehagen an begrifflich erstarrter Theologie zu bündeln, aber doch nicht so konkret, dass sich die Geister an ihm geschieden hätten. So wurde der Hornstoß narrativer Theologie von unterschiedlichsten theologischen Richtungen fortgesetzt.⁸ Das dadurch entstehende Konzert war zwar laut genug, dass sich die „narrative Theologie“ nicht mehr überhören ließ, aber auch so dissonant, dass man von einer neuen theologischen Denkform⁹ ernsthaft nicht reden mochte. Nach einer Flut von Publikationen zur narrativen Theologie wurde es nach kaum zehn Jahren merklich stiller, und die ernsthaftesten Vertreter des Anliegens hatten sich vom Leitbegriff „narrative Theologie“ bereits distanzieren.¹⁰

Und dennoch: die Sache lebt weiter

Dennoch ist die narrative Theologie nicht so vorbei, wie ein oberflächlicher Blick vermuten ließe.¹¹ Dies wird sichtbar, wenn man mehr auf die Sache als auf das Schlagwort achtet und wenn man über die Grenzen der deutschen Sprache sowie der Theologie überhaupt hinausblickt. Aber bleiben wir noch einen Augenblick im deutschsprachigen Raum. Dort ist – mit größerer Nähe zur anglo-amerikanischen Philosophie und völlig getrennt von der bisher beschriebenen narrativen Theologie – das Werk des protestantischen Theologen Dietrich Ritschl aus Heidelberg zu nennen, der in seiner theologischen Methodologie den „Stories“ eine Schlüsselrolle zuerkennt.¹²

⁷ Weinrich tendiert in seinem Aufsatz dazu, Relevanz und Betroffenheit gegen Wahrheit sowie Erzählen gegen Geschichte auszuspielen.

⁸ Vgl. den Überblick in: B. Wacker: *Narrative Theologie?* München 1977.

⁹ Vgl. J. Meyer zu Schlochtern: *Erzählung als Paradigma einer alternativen theologischen Denkform. Ansätze zu einer „narrativen Theologie“*. In: *Theologische Berichte* 8. Hg. Fr. Furger. Einsiedeln-Zürich-Köln 1979, S. 35-70.

¹⁰ Vgl. B. Wacker: *Zehn Jahre „Narrative Theologie“ – Versuch einer Bilanz*. In: *Erzählen für Kinder – Erzählen von Gott. Begegnung zwischen Sprachwissenschaft und Theologie*. Hg. W. Sanders / K. Wegenast. Stuttgart 1983, S. 13-32. Von einer Bezeichnung ihrer Theologie als narrativ distanzieren sich ausdrücklich Dietrich Ritschl und Stanley Hauerwas.

¹¹ Unabhängig von Modeströmungen ist in der praktischen Theologie und in den Bibelwissenschaftlichen Narrativität ein wichtiges Teilthema; das sei hier nicht bestritten. Doch geht es hier um die anders gelagerte Frage, ob der Narrativität innerhalb eines Grundansatzes von systematischer Theologie eine zentrale Bedeutung zukommen muss. Und auch dafür gibt es über den Aufbruch der 70er Jahre hinaus wichtige Indizien.

¹² Vgl. D. Ritschl: *Zur Logik der Theologie. Kurze Darstellung der Zusammenhänge theologischer*

Im angloamerikanischen Raum reicht die theologische Wertschätzung der „Story“ bis weit vor die 70er Jahre zurück¹³ und hält bis heute an. Allerdings liegen dort die Akzente anders. Weniger das kritische Potential von Erzählungen als deren identitätsstiftende Funktion für die einzelnen Glaubenden und für die Kirche steht im Mittelpunkt. Wichtigster Repräsentant für eine „Story-Theologie“ ist der methodistische Theologe Stanley Hauerwas von der Duke-University in Durham. Er vertritt die These, dass eine christliche Ethik sich nur innerhalb einer bestehenden Gemeinschaft – der Kirche – verankern lässt. Und diese erhalte ihre Identität dadurch, dass sich ihre Mitglieder als Teil einer gemeinsamen erzählten Geschichte verstehen: der Erzählung von Gottes Beziehung zu den Geschöpfen.¹⁴

Hauerwas bezieht sich dabei auf den englischen, in Amerika lehrenden Philosophen Aleister MacIntyre, der die Bedeutung der *Story* in der Moralphilosophie herausgearbeitet hat.¹⁵ Nach MacIntyre gründen moralische Überzeugungen einer Gesellschaft in ihren gemeinsamen Erzählungen, welche einen Zusammenhang herstellen zwischen deskriptiven und normativen Gehalten.¹⁶ Gehen diese Erzählungen verloren, dann werden die herrschenden moralischen Normen mitsamt ihren Begründungsversuchen haltlos. Und eben darin bestehe die Misere, die den heutigen endlosen ethischen Kontroversen zugrunde liegt. Eine Überwindung dieser Krise sei nur möglich durch eine Rückkehr zu überschauba-

Grundgedanken. München 1988. Weiters: D. Ritschl/H. Jones: ‚Story‘ als Rohmaterial der Theologie (ThExh 192). München 1976. Vgl. D. Mieth.: Dichtung, Glaube und Moral. Studien zur Begründung einer narrativen Ethik. Mainz 1976.

¹³ Als Urahn der Diskussion in den USA über narrative Theologie gilt: H. Richard Niebuhr: *The Meaning of Revelation*. New York 1941, darin besonders das 2. Kapitel: „The Story of Our Lives.“

¹⁴ Vgl. S. Hauerwas: *Selig sind die Friedfertigen*. Ein Entwurf christlicher Ethik. Neukirchen-Vluyn 1995, S. 116.

¹⁵ Vgl. A. MacIntyre: *Der Verlust der Tugend*. Zur moralischen Krise der Gegenwart. Frankfurt-New York 1987.

¹⁶ MacIntyre bezieht sich dafür mit Vorliebe auf die teleologische Tugendethik von Aristoteles. Eine Gesellschaft, die gemäß einer solchen Ethik lebt, fasst ihre Begriffe so, dass diese Deskription und Normativität miteinander verbinden. So gehört etwa zum Begriff des Bauern auch die Bestimmung davon, was ein *guter* Bauer ist. Auf der Basis des ethischen Grundprinzips, dass der Mensch das Gute zu verwirklichen habe, führt der Begriff des Bauern damit die Norm, wie sich ein Bauer zu verhalten hat, mit sich. Das für herrschende Moralvorstellungen verhängnisvolle Argument vom naturalistischen Fehlschluss, wonach aus Fakten nicht Normen abgeleitet werden können, treffe auf eine solche Konstellation nicht zu (vgl. MacIntyre: *Der Verlust der Tugend* [s. Anm. 15] S. 82-86). MacIntyre verdeutlicht, dass Begriffe eine solche Verbindung des Normativen mit dem Deskriptiven im Rahmen von Erzählungen herstellen. Diese Brückenfunktion der Erzählung wird von mehreren Narratologen als essentiell bezeichnet. Trotz aller Unterschiede stimmen Ricoeur, Lyotard, Rösen und MacIntyre in diesem Punkt miteinander überein.

ren Erzählgemeinschaften.¹⁷ MacIntyres Diagnose ähnelt in manchem Lyotards These vom Ende der großen Erzählungen, wenngleich er völlig gegensätzliche Folgerungen daraus zieht.

Die narrative Qualifikation von Identität ist auch Thema der philosophischen Hermeneutik. Hier hat vor allem Paul Ricoeur seine Metaphertheorie konsequent zu einer Theorie des Erzählens¹⁸ und zu einer Theorie der Subjektivität¹⁹ weitergeführt. Eine Re-Etablierung des Narrativen gegenüber traditionskritischen Rationalitätskonzepten ist überdies fächerübergreifend Gegenstand von Mythentheorien.²⁰

In thematischer Nähe zur philosophischen Hermeneutik haben sich narrative Ansätze in die Grundlagenforschung der Geschichtswissenschaften fortgesetzt.²¹ Darüber hinaus gewinnen im Umfeld der Naturwissenschaften infolge einer zunehmenden Berücksichtigung irreversibler Prozesse geschichtliche und erzählende Momente an Bedeutung.²² Kosmologie und Evolutionstheorien erzählen Geschichten über das Werden höherer Komplexitätsstufen. In der Psychologie und insbesondere in der Psychoanalyse ist schon seit langem ein Abrücken von Mensch-Maschine-Modellen und ein zunehmendes Interesse an der Biographie der Klienten zu beobachten.

Dieses die verschiedenen Wissenschaftsdisziplinen übergreifende Interesse am Topos Erzählung bildet eine Herausforderung für die Theologie, die noch immer nicht genügend wahrgenommen wird. Um ihr zu gerecht zu werden, kann man am Anliegen der früheren narrativen Theologie anknüpfen. Doch ist dazu der Erzählbegriff schärfer zu reflektieren.

Ein Begriff von Erzählung, der als theologische Grundkategorie dient, enthält gegenüber einem literarischen Erzählbegriff bedeutende Verschiebungen und Erweiterungen:

- von Erzählungen, bei denen aktueller Erzähler, literarischer Erzähler und erzählte Wirklichkeit unterschieden sind, zu identitätsartikulierenden und

¹⁷ Solche glaubt MacIntyre in einer Rehabilitierung des Typus Aristotelischer Polis-Gemeinschaften zu finden (vgl. MacIntyre: Der Verlust der Tugend [s. Anm. 15], S. 349f).

¹⁸ Vgl. P. Ricoeur: Zeit und Erzählung. 3 Bde. 1988-1991.

¹⁹ Vgl. P. Ricoeur: Das Selbst als ein Anderer. (Übergänge Bd. 26). München 1996.

²⁰ Für einen Überblick vgl. K. Hübner: Art. Mythos I. Philosophisch. In TRE 23, S. 597-608. Ders.: Die Wahrheit des Mythos. München 1985.

²¹ Damit wird die scharfe Entgegensetzung von Historie und Narrativität, wie sie von Weinrich formuliert wurde, widerlegt. Vgl. J. Rüsen: Grundzüge einer Historik. 3 Bde. 1983-1989.

²² Die strikte Trennung der Analysen von Genese und Geltung wurde durch die Wissenschaftstheorien von Thomas Kuhn, Paul Feyerabend und Imre Lakatos relativiert. Den Untersuchungen des damit sich öffnenden Übergangsbereichs widmen sich die „science studies“. Vgl. dazu Bruno Latour: Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie. Berlin 1995.

konstituierenden Selbst-Erzählungen: Es geht um *meine* Story, mit der ich meine Identität für mich und andere artikuliere und damit verwirkliche; und es geht um *unsere* Story, d.h. die Story unserer Gemeinschaft, z. B. von *uns* Christen,²³

- von der schriftlich gefassten Erzählung über die Praxis spontanen Erzählens hin zu konzeptionellen Erzählungen: Stories, welche die persönliche oder gemeinschaftliche Identität artikulieren, liegen nicht notwendig als ausgeführte Erzählung vor, sondern als Stories, die erzählt werden können;²⁴
- von abgeschlossenen Erzählungen zu Stories, die „im Werden“ und nach vorne offen sind: Ich befinde mich mitten in meiner Geschichte oder innerhalb der Geschichte der Gemeinschaft als deren Teil ich mich verstehe;²⁵
- von Einzelerzählungen zu einer übergeordneten Gesamt-, Meta- oder Masterstory, die sich aus der Gesamtheit der Einzelstories ergibt, die zu einer gemeinschaftlich-geschichtlichen Wirklichkeit verfügbar sind;²⁶
- von einer deskriptiven Vergangenheitsausrichtung zu einer normativen Zukunftsorientierung: Das aktuelle Handeln schreibt nicht nur die eigene Story weiter, sondern wird auch durch das in der eigenen Story enthaltene Selbstverständnis bestimmt;²⁷
- von der fiktiven Erzählung zur „wahren“ Geschichte, welche geschichtlich-gemeinschaftliche Wirklichkeiten artikuliert, wirksam macht und damit überhaupt erst „verwirklicht“²⁸.

²³ Oft wird der Zusammenhang von Erzählung und Identität einfach durch Veranschaulichungen erläutert. „Anstatt meine Frau oder meinen Freund zu ‚definieren‘ oder das ‚Wesen der Ehe darzulegen, erzähle ich die Story, die wir gemeinsam haben und die zum Teil das ausmacht, was wir sind“ (Ritschl/Jones [s. Anm. 12], S. 15). Am differenziertesten wird dieser Zusammenhang reflektiert von P. Ricoeur in: *Das Selbst als ein Anderer* [s. Anm. 19], S. 173-206. Vgl. auch MacIntyre: *Der Verlust der Tugend* (S. Anm. 15), S. 289-300.

²⁴ Vgl. Ritschl/Jones (s. Anm. 12.), S. 19.

²⁵ Vgl. Ritschl/Jones (s. Anm. 12), S. 30.

²⁶ Dietrich Ritschl spricht von Gesamtstories oder Metastories. Vgl. Ritschl/Jones (s. Anm. 13), S. 19-23. Ritschl, *Logik* (s. Anm. 12), S. 45f.

²⁷ Die praktische, performative, ja sogar sakramentale Dimension des Erzählens (als „*signum efficax*“) ist maßgeblich für die narrativen Theologien von Metz (vgl. Metz, *Glaube* [s. Anm. 5], S. 48f und S. 184f) und Leonardo Boff (vgl. L. Boff: *Kleine Sakramentenlehre*. Düsseldorf 1976, sowie sekundär: Wacker [s. Anm. 8], S. 66-69).

²⁸ Eine naive Entgegensetzung von realer Geschichte und fiktiven Geschichten wurde durch Hermeneutik und Geschichtswissenschaft überwunden. So hat Jörn Rüsen die narrative Dimension von Geschichtsschreibung im Hinblick auf die Wahrheitsfrage unter dem Stichwort der *narrativen Trifitigkeit* herausgearbeitet: „Narrativ trifitig sind Geschichten, wenn der von ihnen als Kontinuität und Zeitfluß dargestellte Sinnzusammenhang zwischen Tatsachen und Normen durch Sinnkriterien ... gesichert ist, die in der Lebenspraxis ihrer Adressaten wirksam sind“ (J.

Diese Verschiebungen und Erweiterungen werden in narrativen Theologien meistens unterschätzt. Es wird übergangen, dass sie voraussetzungsreich und zum Teil problematisch sind. Zum Beispiel: Welcher Art ist die Wirklichkeit einer Metastory? Ist die Eindeutigkeit der verschiedenen Erzählungen soweit gesichert, dass sinnvoll von *einer* Metastory gesprochen werden kann? Wenn die Metastory einer Gemeinschaft durch die sie betreffenden Erzählungen ihrer Mitglieder konstituiert wird, dann ist mit Widersprüchen und Konflikten zwischen diesen Einzelerzählungen zu rechnen, sodass die Eindeutigkeit einer Metastory höchst fragwürdig wird.²⁹

Es ist nicht möglich, die angesprochenen Fragen hier systematisch aufzuarbeiten. Anstelle dessen wähle ich eine mehr narrative Vorgangsweise. In einer Skizze zur Bedeutung des Erzählens für den biblischen und kirchlichen Glaubensvollzug werde ich einige Aspekte anführen, die mir in herkömmlichen narrativen Theologien vernachlässigt erscheinen. Daran kann dann eine kritische Auseinandersetzung mit narrativen Theologien und die Diskussion einiger relevanter Sachfragen anschließen.

Dramatisches Erzählen in Bibel und Kirche

Im Alten Testament versteht sich das Volk Israel ganz von den Heilsinitiativen Gottes her. Durch die fortlaufende Erinnerung an Gottes Heilstaten erhält es seine Identität durch die Geschichte hindurch. Und diese Erinnerung wird in erzählender Form begangen. So ist es ein zentraler Auftrag an die Israeliten, die Geschichten von der Befreiung durch Gott ihren Kindern weiterzuerzählen und in deren Erfahrungswelt zu verankern.³⁰ Durch diese identitätsstiftenden Erzählungen erhalten sich geschichtliche Kontinuität und gemeinschaftliche Homogenität.

Rüsen: Historische Vernunft. Grundzüge einer Historik I: Die Grundlagen der Geschichtswissenschaft. Göttingen 1983, S. 83).

²⁹ Vgl. die Kritik von Michael Goldberg, in ders.: God, Action and Narrative: Which Narrative? Which Action? Which God? In: The Journal of Religion 68:1 (1988), S. 39-56; sowie H. Perry-Trauthig: Story and Ethik: Eine Untersuchung aus christlich-theologischer Perspektive. Frankfurt am Main 1993, S. 94.

³⁰ Vgl. das Gebot in Dtn 4,9f: „Vergiß nicht die Ereignisse, die du mit eigenen Augen gesehen, und die Worte, die du gehört hast. Laß sie dein ganzes Leben lang nicht aus dem Sinn! Präge sie deinen Kindern und Kindeskindern ein!“ – Diese Weitergabe hat eine identitätsstiftende Funktion nicht nur für die Adressaten der Erzählung (die Kinder), sondern auch für die Erzählenden selber. Indem sie die Geschichte Jahwes mit seinem Volk bezeugen, erweisen sie sich als gläubende Israeliten.

Diese narrativ vollzogene Tradition ist kein starres Bewahren, sondern ein lebendiger Prozess. Das Weitererzählen geschieht in neuen Kontexten, angesichts neuer Erfahrungen und Herausforderungen. Und für diese bilden die Erzählungen einen Sinn stiftenden Rahmen. Die Erzählungen leiten so zu einem angemessenen Verhalten an, und dadurch wird die narrative Tradition in neue Ereignisse hinein fortgesetzt. Gelebter Glaube und Moral sind auf diese Weise narrativ begründet. Die aus diesem narrativen Kontext heraus bestandenen (oder nicht bestandenen) Ereignisse bilden zugleich den Stoff für ein aktuelles Weiterschreiben der Geschichte Israels: Sie werden im Lichte der bisherigen Erzählungen narrativ-deutend verarbeitet.³¹ Durch die Assimilation neuer geschichtlicher Ereignisse wird das ursprüngliche Erzählgut nicht nur erweitert, sondern auch modifiziert. Und diese nach vorne hin offene Gesamtheit dieses Erzählprozesses wird von Israel als geschichtliche Selbsterschließung Gottes begriffen: Gott führt sein Volk durch die Geschichte und tut sich so immer mehr Menschen in immer tieferer Weise kund.

Dieser Erzählprozess verläuft keineswegs bruchlos kontinuierlich. Immer wieder prallen gegensätzliche Deutungen aufeinander. Bestimmte Deutelinien erweisen sich später als Irrwege. Sie werden dann aber nicht einfach ausgeschieden, sondern bereichern als Irrtums- und Bekehrungserzählungen die Gesamtgeschichte.

Wie später noch deutlicher werden wird,³² kommt gerade den Bekehrungsgeschichten eine Schlüsselbedeutung zu. Sie halten den Erzählprozess offen, da sie die Vorläufigkeit des jeweils aktuellen Erzählstandes einmahnen: So wie frühere Positionen korrigiert werden mussten, so ist damit zu rechnen, dass sich auch die jetzige Sichtweise einer späteren Korrektur wird unterziehen müssen. Diese Wegkorrekturen und Bekehrungen sind niemals totale Brüche. Insbesondere können sie an Bekehrungstraditionen anknüpfen.

Durch die *Verschriftlichung* wird dieser Erzählprozess noch verbindlicher. Narrativ gedeutete Erfahrungen können durch Aufnahme in den liturgischen Kanon zu Schlüsseltexten für das Selbstverständnis Israels werden. Verschriftlichung bedeutet nicht notwendig Erstarrung. Vielmehr setzt sich der dramatische Konflikt um die richtige Geschichte in einem Ringen zwischen konkurrierenden Texten und Textinterpretationen fort.

³¹ Gewiss liest die im Rahmen einer umfassenden Erzähltradition erfolgende Sinn stiftende Interpretation von Ereignissen in diese Ereignisse Momente hinein, die aus einer von dieser Tradition losgelösten Perspektive als willkürlich und unberechtigt erscheinen könnten. Für die Berechtigung einer solchen Interpretation spricht aber der vorhin erwähnte Umstand, dass die Handlungen zumindest einiger der Akteure ursprünglich geleitet wurden durch eben jene Erzähltradition, die in nachträglicher Reflexion auf diese Handlungen weitergeschrieben wird.

³² Vgl. unten Anm. 58.

In den Erzählstrom werden auch nichtnarrative Momente eingebunden. Erzählungen machen Gegenstände auf geschichtliche Ereignisse hin bedeutsam.³³ Gesetze und Glaubensformeln lassen sich begreifen als normative Verdichtungen von Erzählungen.³⁴

Dieser vielfasrige Erzählstrang setzt sich im Neuen Testament fort. Allerdings verschärft sich hier die Einsicht, dass der Prozess des Weiter- und Umerzählens nicht beliebig nach vorne offen ist.³⁵ Die Erzählungen von Tod und Auferstehung Jesu Christi greifen auf das Ende der Geschichte und auf den verbindlichen Abschluss aller Erzählungen voraus. Die apokalyptischen Texte des Neuen Testaments sind nur die narrative Entfaltung dieses eschatologischen Vorgriffs.

Es liegt auch in dieser Konsequenz (und ist also nicht das Resultat frühkatholischer Verzerrungen), dass die Kirche in den folgenden Jahrhunderten die Abgeschlossenheit der Offenbarung im Christusereignis zunehmend betont und von daher den Interpretationsspielraum des christlichen Erzählprozesses durch Dogmen beschränkt. Auch damit ist der narrative Prozess nicht notwendig zur Reproduktion erstarrt. Allerdings ist der Spannungsbogen zwischen Zukunftsoffenheit und Rückgebundenheit an konstitutive Ereignisse („Gründungsgeschichten“) nun im Vergleich zum Judentum anders geformt.³⁶ Gewiss hat die Theologiegeschichte mit ihrem harten Ringen um konsensfähige Glaubensformeln und dafür geeignete Begriffe das spontane, unbeschwerte Erzählen von Gottes Taten im Leben der Kirche belastet.³⁷ Aber die dogmatischen Formulierungen können auch begriffen werden als resultierende Verdichtungen dramatischer Klärungsprozesse, die für spätere Weitererzählung verbindliche Orientierungshilfen darstellen. – So verbleiben sie trotz der Einbuße ihrer narrativen

³³ Vgl. z. B. Jos 4,21f: „Wenn eure Söhne morgen ihre Väter fragen: Was bedeuten diese Steine?, dann sollt ihr sie belehren: Hier hat Israel trockenen Fußes den Jordan durchschritten.“

³⁴ Vgl. den begründenden Vorspann zu den Zehn Geboten in Ex 20,2: „Ich bin Jahwe, dein Gott, der dich aus Ägypten geführt hat, aus dem Sklavenhaus. Du sollst neben mir keine anderen Götter haben...“. Vgl. auch die mehrfach wiederkehrende Argumentation: „Einen Fremden sollst du nicht ausnützen oder ausbeuten, denn ihr selbst seid in Ägypten Fremde gewesen“ (Ex 22,20).

³⁵ Vgl. Hebr 1,1f: „Viele Male und auf vielerlei Weise hat Gott einst zu den Vätern gesprochen durch die Propheten; in dieser Endzeit aber hat er zu uns gesprochen durch den Sohn, den er zum Erben des Alls eingesetzt und durch den er auch die Welt erschaffen hat.“

³⁶ Von daher ergeben sich Differenzen zwischen jüdischer und christlicher narrativer Theologie, die von Metz, der sich vorzüglich auf jüdische narrative Traditionen bezieht, wohl unterschätzt werden. Zu diesen Differenzen vgl. Karlheinz Müller: Bedingungen einer Erzählkultur. Judaistische Anmerkungen zum Programm einer ‚narrativen Theologie‘. In: Erzählter Glaube – erzählende Kirche (QD 116). Hg. R. Zerfuß, Freiburg i. Br.-Basel-Wien 1988, S. 28-51.

³⁷ Dietrich Ritschl reflektiert diese Entfremdung als „autonome Begriffe“: Er bezeichnet den Verdichtungsprozess bei Nacherzählungen hin zu narrativen Kurzformeln als *Summierungen* und definiert autonome Begriffe als „Summierungen, wenn ihre Benutzer die dahinter liegende Story vergessen haben oder gering schätzen“ (Ritschl/Jones [s. Anm. 12], S. 25).

Form in einem vitalen Bezug zu den aktuellen Erzählversuchen. Ohne solche „Leitplanken“ wäre ein Erzählprozess, der den überschaubaren Rahmen von „Erzählgemeinschaften“ längst gesprengt hat,³⁸ schon lange in eine Vielzahl unverbundener Erzählstränge zerfallen.

Narrative Aporien bei Metz und Hauerwas

Blicken wir ausgehend von dieser Skizze zurück auf die Akzente, die Metz und Hauerwas in ihren Story-Theologien setzen. Metz arbeitet vor allem die wirklichkeitsverändernde Kraft heraus, die in Erzählungen liegt. Programmatisch ist für ihn die chassidische Anekdote von dem Rabbi, der vom Tanzen seines Großvaters so leidenschaftlich erzählte, dass er – davon mitgerissen – selber zum Tanze aufsprang und so seine Lähmung überwand.³⁹ Diese praktische Dimension führt Metz zum zweiten Schwerpunkt weiter: die gefährliche Erinnerung. Erzählung steht im Dienst einer politischen Theologie, welche sich als kritisches Ferment gegen die herrschenden bürgerlichen Ideologien (mit Individualismus, Leistungsdenken und Fortschrittsoptimismus) begreift. Ihnen gegenüber rufen Erzählungen die gefährliche Erinnerung an jene Opfer wach, die im Prozess der gesellschaftlichen Entwicklung auf der Strecke blieben.

Die narrative Theologie von Metz teilt damit die Problematik einer jeden primär kritischen Theorie: Sie befindet sich in einer indirekten Abhängigkeit von jenem Denken, deren Kritik sie sich verschrieben hat. Mit dem Zerfall des bürgerlichen Denkens – den etwa Lyotards These vom Ende der großen Erzählungen impliziert – droht die politisch-narrative Theologie selber überflüssig zu werden. Demgegenüber lässt sich narrative Theologie stärker in affirmativer Richtung entfalten. Wie deutlich wurde, vermag Erzählung Gesellschaft nicht nur zu kritisieren, sondern auch zu begründen. Dieser Aspekt kommt bei Metz zu kurz.

Die bei Metz vernachlässigte narrative Grundlegung von Gemeinschaft und Kirche spielt bei Hauerwas eine zentrale Rolle. Demgegenüber fällt bei diesem die von Metz betonte kritische Funktion von Erzählungen weitgehend aus. Solch gegensätzliche Folgerungen aus ähnlichen narrativen Voraussetzungen⁴⁰ werfen

³⁸ Ein solches idyllisches Bild von überschaubaren Erzählgemeinschaften hat Weinrich entworfen. Vgl. ders.: *Narrative Theologie* (s. Anm. 5), S. 330f.

³⁹ Vgl. Metz: *Glaube* (s. Anm. 5), S. 184.

⁴⁰ Metz und Hauerwas stimmen nicht nur überein in der Wertschätzung der Erzählung für die Theologie, sondern unterstreichen auch beide den primär sozial- und praxisbezogenen Charakter von Theologie, der durch Erzählungen gewahrt wird. Paul Lauritzen hat noch weitere Gemeinsamkeiten herausgearbeitet, vor allem diejenige, dass beide Theologien auf Erzählungen

ein fragwürdiges Licht auf den Geltungsanspruch von narrativer Theologie insgesamt.⁴¹ Spiegelt eine Theologie, die mehr auf die Kraft des Erzählens als auf die Luzidität von Argumenten setzt, im Resultat nur die unhinterfragten Voraussetzungen der Theologen, welche sich christlicher Stories bedienen? Wurden Erzählungen nicht immer schon zum willfähigen Instrument von Ideologien gemacht? Verliert also eine narrative Theologie, welche Erzählungen an die Stelle von Argumenten setzt, nicht jeden Schutz davor, selber ideologisch zu werden? Jedenfalls kann sich narrative Theologie nicht vor der Wahrheitsfrage drücken, indem sie Erzählung gegen Argument ausspielt.⁴²

Die entscheidende Frage, welche sowohl bei Metz als auch bei Hauerwas zu kurz kommt, lautet: Nach welchen Kriterien wird der Streit zwischen konkurrierenden Erzählungen (bzw. Deutungen von Erzählungen) entschieden? Verfolgen wir die Frage anhand der Präferenzen der beiden Theologen: Metz erzählt das Christentum als eine Geschichte von subversiv-gefährlichen Erinnerungen und adressiert diese Geschichte primär an die säkulare heutige Welt. Hauerwas versteht das Christentum als Programm der Selbstheiligung durch Angleichung an die Geschichte Gottes und beschränkt den Adressatenkreis der Erzählung in einer grundsätzlichen Zurückweisung eines ethischen Universalismus auf die durch diese Erzählung konstituierte Kirche. Mit welchen Mitteln kann dieser Konflikt ausgetragen werden?⁴³

Metz bewertet Erzählungen nach ihrer kritischen Kraft, ohne die Legitimation dieses Kriteriums zu überprüfen. Er nimmt zwar zur Kenntnis, dass Geschichten nicht automatisch kritisch sind, sondern auch zur Beschwichtigung und Entlastung dienen können.⁴⁴ Wodurch aber ist die Bevorzugung gerade der kritischen Erzählungen für die systematische Theologie legitimiert?⁴⁵ Wenn – wie Metz

zurückgreifen, um eine Antwort auf dasselbe Grundproblem des Christentums zu geben, nämlich das Dilemma zwischen geschichtlicher Selbstidentität in Unterscheidung *gegenüber* der Welt („distinctness“) und Bedeutung für die Welt („relevance“). Vgl. P. Lauritzen: Is ‚Narrative‘ Really a Panacea? The Use of ‚Narrative‘ in the Work of Metz and Hauerwas. In: *The Journal of Religion* 67 (1987), S. 322-339.

⁴¹ Das ist die kritische Konklusion von Paul Lauritzen. In: Is ‚Narrative‘ Really a Panacea? (s. Anm. 40).

⁴² Die Absicht, Erzählung gegen Argument auszuspielen, liegt Metz gewiss fern. Allerdings ist ihm eine echte Vermittlung beider Aspekte nicht geglückt. Das ist im Folgenden aufzuzeigen.

⁴³ Vgl. Lauritzen (s. Anm. 40), S. 336: „... we may well feel that they are reading different stories. For Metz, the result is a life committed to near revolutionary social action; for Hauerwas, a life given to a sort of sectarian pacifistic witness.“

⁴⁴ vgl. Metz: Glaube (s. Anm. 5), S. 187.

⁴⁵ Vgl. etwa die Kritik an einer Beschränkung von Erzählung und Erinnerung auf Leidthematik und gesellschaftskritische Funktion durch Paolo Suess: ders.: Über die Unfähigkeit der Einen, sich der Andern zu erinnern. In: *Anerkennung der Andern. Eine theologische Grunddimension interkultureller Kommunikation.* (FS H. Peukert) (QD 156). Hg. E. Arens, Freiburg i.Br.-Basel-

nahe legt – diese Bewertung zur „schützenden“ Aufgabe der argumentierenden gegenüber der erzählenden Theologie gehört,⁴⁶ dann droht die Erzählung doch wieder zur nachträglichen Veranschaulichung argumentativer Theologie entwertet zu werden, – eine Option, die Metz vehement zurückweist.⁴⁷ – Oder das Kriterium der kritischen Kraft wird aus einer anderen, umfassenderen Erzählung gewonnen – etwa der von Lyotard thematisierten großen Erzählung der Emanzipation, wonach alle Menschen auf dem Weg sind, zu eigenverantwortlichen Subjekten der Geschichte zu werden. Damit aber würde die christliche Erzählung von einer anderen, maßgeblicheren Erzählung (des Humanismus, der Emanzipation) konditioniert.⁴⁸

Wenn man im Streit um die Deutung der Erzählung den Rückgriff auf Kriterien außerhalb der Erzählung (entweder ‚traditionsfreier‘ Vernunft oder einer anderen, umfassenderen Referenzerzählung) wegen der unakzeptablen Konsequenzen unterlässt, dann scheint nur mehr die Alternative der Argumentationsverweigerung zu bleiben. In diese Richtung verläuft der Weg, den Hauerwas beschreitet: Gemeinschaft wird durch ein bestimmtes Set von Erzählungen und durch eine bestimmte Deutungsweise dieser Erzählungen (beides zusammengefasst: durch eine Metaerzählung) konstituiert. Wenn jemand diese Erzählungen und Deutungsweisen nicht teilt, dann ist er damit eo ipso nicht mehr Teil der Gemeinschaft. Wenn er nicht mehr Glied der Gemeinschaft ist, gehört er aber auch nicht mehr zu den eigentlichen Adressaten dieser Erzählung.⁴⁹

Auf diesem Weg bleibt eine Story-Theologie zwar sich selbst treu, verzichtet aber zugleich auf den Anspruch einer universalen Kommunikabilität. Die *anderen*, die sich der Leiterzählung nicht anschließen wollen, werden allenfalls als Bekehrungskandidaten ernst genommen, nicht aber mit ihren kritischen Einwänden. Wegen dieser Konsequenzen wurde die Story-Theologie mit dem Etikett einer Sektenmentalität versehen.⁵⁰ Ist diese Folgerung zwangsläufig?

Wien 1995, S. 64-94, hier: S. 91.

⁴⁶ Vgl. ebd., S. 191.

⁴⁷ Vgl. ebd., S. 187f.

⁴⁸ Diese Alternative verbietet sich aus zwei Gründen: Zur theologischen Unhaltbarkeit einer solchen Annahme kommt die Inkommunikabilität der eigenen Position gegenüber Standpunkten dazu, welche die „große Erzählung“ eines universalen Humanismus nicht mehr teilen.

⁴⁹ Ähnlich wie bei der Kritik an Metz (s. oben Anm. 42) ist auch bei Hauerwas zu unterscheiden zwischen Absicht und ungewollten Konsequenzen. Eine sektiererische Selbstabschottung von Erzählgemeinschaften zählt gewiss nicht zu seinen Intentionen. Weil die Kommunikabilität ethischer Argumente aber auf beschränkte Gemeinschaften begrenzt wird, ist diese Konsequenz nur schwer zu vermeiden. Der Bezug zur „Welt“, d. h. zu all jenen, die die Story Gottes nicht zu ihrer eigenen Story machen, fällt damit nicht einfach aus. Er beschränkt sich allerdings auf das gelebte Zeugnis.

⁵⁰ So James M. Gustafson, *The Sectarian Temptation: Reflections on Theology, the Church and*

Ein Ausweg: Christentum als große Erzählung

Um die Aporie zu überwinden, muss erstens die Dramatik von Erzählprozessen ernst genommen werden. Individuelle und gemeinschaftliche Identitäten sind nicht durch harmonische Erzählfolgen, sondern viel eher durch spannungsreiche Erzählprozesse geprägt. Von daher verbietet es sich zweitens, Erzählen und Argumentieren gegeneinander auszuspielen. In der Konfrontation zwischen widerstreitenden oder widersprüchlich interpretierten Erzählungen verfließen die Grenzen zwischen Erzählen, Interpretieren und Argumentieren: Es wird *mittels* Erzählungen argumentiert.

Stößt eine Erzählung (oder eine bestimmte Deutung einer Erzählung) auf unvereinbar scheinende Gegenerzählungen oder Gegeninterpretationen, dann kann sie versuchen, im Rahmen der eigenen Erzähltradition Anteile freizulegen, welche die eigene Position auch dem Gegner verständlich und akzeptabel erscheinen lässt. Ein solches Bemühen bleibt einerseits der eigenen Erzähltradition treu (indem sie auf eine vertiefte Aneignung der eigenen Erzähltradition zielt) und ist dennoch gegenüber anderen Positionen lernbereit (indem sie zugleich auf eine Erweiterung der eigenen Erzähltradition zielt). Diese Vorgehensweise liegt jenseits der Alternativen einer Preisgabe der eigenen Erzähltradition zugunsten übergeordneter Prinzipien oder Erzählungen und eines Rückzugs auf die Partikularität der eigenen Erzähltradition in Ignoranz von kritischen Einwänden dagegen.

Die Grenzen dieser Vorgehensweise werden bestimmt von der Weite und Assimilationskraft einer Erzähltradition. Der von vielen als anstößig empfundene Universalitäts-, Wahrheits- und Absolutheitsanspruch des Christentums lässt sich im Rahmen der hier verfolgten Überlegungen reinterpreten als Anspruch einer universalen Weite und Assimilationskraft.⁵¹ Die christliche Erzähltradition zielt auf die Aneignung von „allem Wahren und Guten“. Dabei kommt der oben bereits angesprochenen charakteristischen Spannung zwischen Abgeschlossenheit und Offenheit eine Schlüsselrolle zu:⁵² Sie bedeutet hier, dass das Christen-

the University, in: *Proceedings of the Catholic Theological Society* 40 (1985), S. 83-94. Vgl. Perry-Trauthig (s. Anm. 29), S. 98-101. Pikanterweise war Gustafson Doktorvater von Hauerwas.

⁵¹ In ähnliche Richtung – durch eine kritische Rezeption von MacIntyre und Hauerwas, mit einer Korrektur in Richtung auf einen christlichen Universalismus – zielt: W. Palaver, W. Guggenberger u.a.: *Pluralismus – ethische Grundintuition – Kirche*, in: *ZkTh* 120 (1998), S. 257-289, bes. S. 282.

⁵² Die an dieser Stelle entfalteten Überlegungen sind relevant für die laufende Debatte mit pluralistischen Religionstheologien um den „Absolutheitsanspruch des Christentums“ (vgl.: *Christus allein? Der Streit um die Pluralistische Religionstheologie* [QD 160], Hg. R. Schwager, Freiburg i.Br.-Basel-Wien 1996). Sie vertreten eine dynamische Variante der sogenannten inklusi-

tum im Kontakt mit echten neuen Einsichten außerchristlicher Herkunft dieselben in ihre eigene Erzähltradition zu integrieren sucht, und die christliche Zuversicht, dass damit die eigene Tradition (die narrativ verstehbare Identität des Christlichen) nicht verfremdet, sondern authentischer wahrgenommen wird. Eine solche zuversichtliche Grundannahme bedeutet *dann* (und *nur dann*) eine echte Dialogfähigkeit und Lernbereitschaft (als Offenheit dafür, dass nicht-christliche Gesprächspartner Aspekte einbringen können, die gegenüber der eigenen Tradition zugleich berechtigt *und* neu sind), wenn unterschieden werden kann zwischen der Erzähltradition *an sich* und der Erzähltradition, wie sie von den Christen/der Kirche bereits erfasst wurde. Dieser Unterschied ist durch die Annahme gesichert, dass die christliche Erzählung in ihrem Wesen *Erzählung Gottes* – d. h. nicht nur Erzählung *über* Gott, sondern Erzählung *von* Gott als dem eigentlichen Autor – ist, die von den Christen im Verlaufe der Geschichte zwar immer tiefer, doch nie restlos erfasst wird.

Kehren wir von da aus zur Eingangsfrage zurück: Christentum als große Erzählung? Nach dem hier skizzierten Konzept tendiert das Christentum darauf hin, universale Erzählung zu werden, wobei dieses Streben wesentlich das Bekenntnis beinhaltet, dass diese Universalität *noch nicht* verwirklicht ist.⁵³ Wegen dieses eschatologischen Vorbehaltes verfällt ein „Christentum als große Erzählung“ auch nicht der Kritik Lyotards, der den großen Erzählungen Totalitarismus vorwirft. Im Gegenteil: Die Anerkennung, dass eine universale Erzählung nicht in der Macht der Menschen und ihrer Ideologien steht, ist letztlich der einzige Schutz vor den Lockungen ideologischer Universalitätsversprechen. Denn die Sehnsucht nach Universalität und Absolutheit ist dem Menschen zutiefst eingeschrieben. Christentum als *eschatologische* große Erzählung bewahrt die Menschen davor, die eschatologische Stelle der universalen Erfüllung selbst ausfüllen zu wollen.⁵⁴ Der Anspruch von der Abgeschlossenheit der Offenbarung, von der Vorwegnahme der Vollendung der Welt in Christus, nimmt diese Offenheit nicht zurück, sondern hält sie aufrecht, denn er besagt, dass die erhoffte Universalität und Vollendung tatsächlich in der Reichweite der Selbstoffenbarung des Gottes Jesu Christi steht und dass wir deshalb nicht „auf einen anderen Erlöser warten“ müssen.⁵⁵

vistischen Position, nach der das Christentum Wahrheiten anderer Religionen anerkennt (im Gegensatz zum Exklusivismus), aber sie als Entfaltung des eigenen Glaubensgutes zu assimilieren versucht (im Gegensatz zu einem relativistischen Pluralismus).

⁵³ In biblischer Diktion: Solange Gott noch nicht über alles und in allem herrscht (vgl. 1 Kor 15,28), muss auch die Kirche vom Reich Gottes unterschieden werden.

⁵⁴ In dieser Hinsicht steht das Christentum also nicht in Gegensatz, sondern in Kontinuität zum Judentum!

⁵⁵ Vgl. Lk 7,19.

Wie aber steht es mit Lyotards Proklamation eines „Endes der großen Erzählungen“? Vorausgesetzt, die Diagnose ist richtig, lässt sie unterschiedliche Bewertungen zu. Lyotard begrüßt das Ende der Erzählungen als Ende der systemimmanenten Gewalt. Aber der Verlust universal verbindender Plausibilitäten bedeutet nicht schon automatisch den eschatologischen Frieden. Eher bezeichnet er ein apokalyptisches Szenario, in dem die Widerstandskräfte gegen grassierende Gewalt zusammengebrochen sind und ein Kampf aller gegen alle droht. Nur in der Anerkennung, „daß einer Herr ist“⁵⁶ verbunden mit der Überzeugung, dass dieses Herren Reich „nicht von dieser Welt“ ist,⁵⁷ lässt sich weltimmanent eine gewaltlose An-Archie verwirklichen. Um diese Anerkennung geht es dem Christentum als eschatologisch angezielte große Erzählung. In weltimmanenter Perspektive verhält es sich damit kritisch gegen die Anmaßung großer Erzählungen – auch in den eigenen Reihen, d. h. es verfügt über ein selbstkritisches Potential gegenüber ständig drohenden Selbstverabsolutierungen.⁵⁸ So verstanden steht die These vom Christentum als große Erzählung nicht in Gegensatz, sondern in Kontinuität zu Lyotards Plädoyer für ein Ende der großen Erzählungen.

Dennoch bleiben Differenzen. Gewiss ist eine Erzählung, die sich unter einen eschatologischen Vorbehalt stellt und die selbstkritisch unterscheidet zwischen dem eigenen unvollkommenen Erzählstand und der uneingeholten idealen Erzählung des göttlichen Autors, in ihren Verkettungen weniger gewaltsam als eine ideologisch geschlossene Erzählung. Dennoch versucht sie, disparate Erzähltraditionen miteinander zu vermitteln und setzt diese so unter Druck. Dies würde Lyotard wohl als einen unberechtigten Angriff auf die Autonomie der favorisierten kleinen Erzählungen bewerten. Und Metz würde bei einem Verständnis des Christentums als großer Erzählung vermutlich befürchten, dass damit jene Verblüffungsfestigkeit⁵⁹ zurückzukehren droht, die er an der her-

⁵⁶ Vgl. Röm 14,11; Eph 4,5; Phil 2,11.

⁵⁷ Vgl. Joh 19,36, sowie Hebr 9,11.

⁵⁸ Hier zeigt sich die Bedeutung einer wichtigen Variante von kritischer Erzählung und gefährlicher Erinnerung, die von Metz nicht hervorgehoben wurde, aber im Kontext seines Ansatzes ausgearbeitet werden könnte: die selbstkritische Erzählung in einer Tradition der Selbstkritik. In einem Vergleich zwischen den Religionen ließe sich gerade das selbstkritische Potential und *von daher* eine besondere Flexibilität und Assimilationskraft als Stärke von Christentum und Judentum ausmachen. Das gilt für die schonungslose Selbstkritik Israels, welche mit der Kanonisierung der Propheten zwangsläufig verbunden war, setzt sich mit der rückhaltlosen Weitergabe von selbstkritischen Passagen im Neuen Testament (z. B. die Verleugnung Jesu durch Petrus) fort und bleibt in der Geschichte der Kirche bis heute eine Nagelprobe für die Kirche: ob sie den Mut aufbringt, die eigene geschichtliche Identität gerade im selbstkritischen Eingeständnis früheren Versagens zu wahren.

⁵⁹ Vgl. Metz: Glaube (s. Anm. 5), S. 9.

kömmlichen rasonierenden Theologie anprangerte und gegen die er die kritischen Einzelerzählungen zu Hilfe rief.⁶⁰ Die Spannung zwischen System und Erzählung, zwischen argumentierender und narrativer Theologie wiederholt sich als Spannung zwischen großer Erzählung und Teilerzählungen. Allerdings kann und darf diese Spannung nicht methodologisch entschärft werden. Denn sie macht den christlichen Erzählungen ihre jeweilige Vorläufigkeit bewusst und treibt sie immer neu über sich hinaus.

⁶⁰ In eine solche Richtung zielte ja Metz' Kritik an Pannenberg, der sich „fragen lassen [müsse], ob sein Vorgriff auf einen Gesamtsinn von Geschichte nicht zu wenig unterbrochen oder doch irritiert ist durch das, was in den apokalyptischen Traditionen als universale Sinnkatastrophen... angesprochen ist“ (Metz: Glaube [s. Anm. 5], S. 52).

ZUR KATEGORIE DES ÄSTHETISCHEN IN SYSTEMATISCHER THEOLOGIE

Lothar Lies (Innsbruck)

Es fehlt eine anerkannte theologische Ästhetik. Es gab und gibt seit Baumgartner immer wieder Versuche, die Theologie als ästhetisches Unterfangen darzustellen¹ oder eine theologische Ästhetik zu entwerfen.² Dies besonders im Bereich der Pastoraltheologie³ und Liturgie⁴ bis hin zur Kirchenmusik⁵. Die Theologen sind sich nicht einig, in welchem Verhältnis die säkulare Ästhetik zur Theologie steht.⁶ Ein bescheidenes Interesse an einer Theologie des Schönen lässt sich feststellen.⁷

Wie dem auch sei! Die Theologie hat in den zweitausend Jahren Christentum entscheidend das Verständnis von Kunst mitgeprägt. Als Wissenschaft hat sie ihr eigenes ästhetisches Interesse. Zu entdecken sind heute neu ihre Kriterien.

Wenn ich recht sehe, kennt die Theologie vier verschiedene Nuancen von Ästhetik. Erstens gilt die theologische Ästhetik als Orthodoxie, zweitens als Soteriologie, drittens als Gerechtmachung (Dikaiosyne) in Christus und viertens als von Gott ermöglichte Selbstwahrnehmung und Selbstannahme des Menschen als Bild Gottes (Ikone). Diese vier Elemente einer theologischen Ästhetik möchte ich (so weit möglich, am Beispiel der Liturgie) verdeutlichen.

¹ Vgl. dazu Hans Urs von Balthasar: *Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik*. Bände I-III. 2. Einsiedeln 1961-1972.

² Friedrich D. E. Schleiermacher: *Ästhetik* (1819, 1825, 1832/33). Hg. von Rudolf Odebrecht. Berlin 1850.

³ Etwa Rudolf Bohren: *Predigtlehre*. München 1971; ders.: *Daß Gott schön werde. Praktische Theologie als theologische Ästhetik*. München 1975. Weitere Literatur bei Henning Schröder: *Ästhetik III*. In: *Theologische Realenzyklopädie*. Bd. 1. Berlin 1977, S. 571f.

⁴ Peter Brunner: *Zur Lehre vom Gottesdienst der im Namen Jesu versammelten Gemeinde*. In: *Leiturgia I* (1953), S. 83-361 (Lit.); Georg Rietschel/Paul Graff: *Lehrbuch der Liturgik*. Göttingen 1951.

⁵ Oskar Söhngen: *Die Wiedergeburt der Kirchenmusik*. Kassel 1953.

⁶ *Theologie und ästhetische Erfahrung. Beiträge zur Begegnung von Religion und Kunst*. Hg. von Walter Lesch. Darmstadt 1994.

⁷ Vgl. Horst Schwebel: *Autonome Kunst im Raum der Kirche*. Hamburg 1968; Dorothee Sölle: *Thesen über die Kriterien des theologischen Interesses an Literatur*. In: *ALT 4* (1970), S. 206f.; Walter Timmling: *Prolegomena zur Theologie der Künste*. In: *MPTH 38* (1948/1949), S. 66-76; Matthias Zeindler: *Gott und das Schöne. Studien zur Theologie der Schönheit (Forschungen zur systematischen und ökumenischen Theologie 68)*. Göttingen 1993.

I. Ästhetik als Orthodoxie

Die Theologie nimmt auf einer ersten Stufe z. B. die Liturgie als gemeinsames Tun der feiernden und glaubend-betenden Menschen aufmerksam wahr und hat kritisch zu reflektieren, ob Feiern und Beten mit dem Gottesbild Jesu und mit Jesu Anliegen selbst übereinstimmen.⁸

Die Theologie⁹ geht davon aus, dass zwischen der Feier der Menschen und dem in dieser Feier gefeierten Gott ein Naheverhältnis, ja oft eine Einheit besteht (Theophanie). Wäre dem nicht so, hätten Liturgie und Gott nichts miteinander zu tun. Hätten aber Liturgie und Gott nichts miteinander zu tun und wäre Gott den Menschen nicht nahe, dann wäre der christliche Gottesdienst nicht heilsbedeutsam. Die Erlösung des Menschen wäre gefährdet.

Die Theologie nimmt die feiernden Menschen unmittelbar wahr und ortet in ihrer Feier zugleich das Bild des gegenwärtigen Gottes. Sie beurteilt kritisch, ob das Abbild mit dem Urbild übereinstimmt. Konkret und etwas banal: Die Theologie hat kritisch zu beobachten, ob das geschmetterte „Te deum“ wirklich dem anwesend geglaubten Gott (Urbild) entspricht, den die Liturgie in der Verwendung des „Te Deum“ ausdrücken will. Bei dieser Überprüfung hat der Theologe – und nicht nur er – einen großen formalen Irrtum zu meiden, der mit dem Verständnis von Urbild und Abbild zusammenhängt.

Mit Augustinus¹⁰ und vielen anderen Kirchenvätern, etwa Pseudo-Dionysius¹¹, greift der Theologe auf platonische Vorstellungen von Ästhetik zurück und behauptet: Die Schönheit der endlichen Dinge und schließlich auch die der

⁸ Hier wäre, noch bevor die Theologie zu ihren eigenen Erkenntnisquellen wie Bibel greift, zuerst die m. E. zunächst noch nicht theologische, jedoch ästhetische Frage zu beantworten, ob die Feier auch in einem nicht-theologischen Sinne schön ist und Menschen, die nicht in den Glauben der Feiernden einbezogen sind, von dieser Feier angesprochen werden. Eine Mozartmesse ist in einem säkularen Sinne schön und spricht auch Menschen an, die nicht wegen des Gottesdienstes, sondern allein wegen der Musik Mozarts die Messe besuchen. Diese, sagen wir, säkulare Frage hat die Theologie bis heute allzu sehr vernachlässigt. Die Not, keine anerkannten nicht-theologischen Kriterien von Schönheit zu haben, wird besonders bewusst in der nachkonziliären Zeit, da neue liturgische Formen, Kirchenbauten, Liedgut etc. im Gottesdienst Verwendung finden sollten.

⁹ Die Theologie konnte Fragen nach den Kriterien einer säkularen Ästhetik leicht vergessen, weil diese Fragen zunächst nicht zu theologischen Formalobjekt gehören.

¹⁰ Augustinus spricht in „De vera religione“ davon, dass die Schönheit Erscheinung des Intelligiblen im Wahrnehmbaren ist.

¹¹ Ps.-Dionysius Areopagita: De divinis nominibus IV,7: „Das überwesentliche Schöne heißt aber Schönheit, weil von ihm jedem Wesen nach seiner Eigenart Schönheit mitgeteilt wird, weil es Ursache der harmonischen Ordnung und des Glanzes aller Dinge ist, sofern es nach Art des Lichtes in allen Wesen seine Schönheit bewirkende Mitteilung des Strahlenquells hineinblitzt, weil es alles zu sich ruft.“

Menschen liege in ihrer Abbildung der unendlichen Ideen, die irdische Liturgie spiegele die himmlische. Diese Abbildung kann nach dem Platonismus entweder naturhaft-ontisch oder kunsthaft-poietisch (*poiesis*) sein. In der Kunst als *poiesis* des Menschen geschieht diese Abbildung des Urbildes durch *Mimesis*. Die gelungene Abbildung der Ideen im irdischen Bereich durch gelungene *Mimesis* bedeutet zugleich die Teilhabe der Abbilder an den Ideen und diese Teilhabe gilt als die Schönheit alles Endlichen. Auch die Menschen ahmen die Ideen in ihrem Tun nach. Je vollendeter die *Mimesis*, um so vollendeter der irdische Glanz der Menschen, ja um so schöner die Theophanie. Die Gegenwart Gottes, die Theophanie, ist durch *Mimesis* in einem gewissen Sinne machbar.

Ganz anders die christliche Theologie. Für sie hat keine Macht der Welt Macht über Gott, weder *Mimesis* noch *Anamnesis*.

So bleibt die Frage nun, wie die Theologie beurteilen kann, ob die Liturgie die Herrlichkeit Gottes richtig nachahmt, wenn weder zwischen der Liturgie als innerweltlichem Geschehen und Gott noch zwischen den Mimen und Gott ein wechselseitiger „Nexus necessarius oder naturalis“ besteht. Denn weder die Phänomene noch die Mimen haben Macht über Gott. Wie soll die Theologie die Richtigkeit der Erscheinung beurteilen, wenn es für sie keinen naturnotwendigen Rückschluss vom Abbild zum Urbild (und umgekehrt) gibt?

Jetzt erst treffen wir auf das erste Moment der Ästhetikvorstellung der Theologie. Für Ästhetik verwendet die Theologie „Orthodoxie“ und bricht damit das dem platonisch-naturhaften Denken verhaftete Urbild-Abbild-Schema an einer entscheidenden Stelle entzwei, ohne dieses Schema gänzlich zu ersetzen. Lassen Sie mich am Beispiel entfalten, was damit gemeint ist.

In der Liturgie als Feier der Menschen leuchtet als Theophanie die „*doxa theou*“ auf, nicht jedoch aus Naturnotwendigkeit, sondern aus freier Offenbarung und Selbstmitteilung Gottes. Das Wort „*Doxa*“ ist hier nicht primär das griechische Wort für Schein und Meinung, sondern das der LXX für „Herrlichkeit“. Es weist auf die biblisch-semitische Vorstellung der „Kaboth Jahwe“ zurück. Um nun zu beurteilen, wann und wie diese Theophanie sich im Tun der Menschen richtig offenbart und wann sie deshalb schön und herrlich (*doxa*) zu nennen ist, greift die Theologie gleich dreifach in die nun griechische Kultur zurück. Erstens ist diese Theophanie „*doxa*“ (Herrlichkeit), wenn sie als „*doxa*“ nicht naturnotwendig gegenwärtig ist, sondern wenn sie Freiheitstat Gottes ist. Weil sie eine Freiheitstat Gottes ist, kann sie vom Menschen nicht abgeleitet, erschlossen oder eingeklagt werden, sondern muss zweitens geglaubt werden. Die *Doxa* (Herrlichkeit) artikuliert sich im Dogma (Glauben). Die „*Doxa theou*“ orientiert sich dabei nicht nur am intransitiven „*dokein*“ d. h. „scheinen“, sondern vor allem auch am transitiven „*dokein*“ „im Glauben erscheinen“. Ist dieses Auf-scheinen der „*Doxa Theou*“ im Glauben nach den Kriterien der Theologie frei

und unmanipuliert, dann ist es deshalb „dogma Theou“, „ta dedogmena“, weil es mir gegenüber richtig erscheinen kann. Ist nun drittens diese Herrlichkeit Gottes (doxa) im Glauben (dogma) richtig (orthos) angenommen, dann ist die Annahme der Herrlichkeit im Glauben „orthodox“. Das Wort Orthodoxie bindet Herrlichkeit (Doxa), glaubend empfangene und nicht erzwungene Gegenwart dieser Herrlichkeit (Dogma) und richtiges Erfassen (orthos) zusammen.

Damit kommen wir zur ersten Charakteristik des Ästhetischen in der Theologie: Die Liturgie ist dann schön, wenn sie orthodox ist: Das frei geoffenbarte Bild Gottes (Urbild) und das geglaubte Gottesbild (Bild), wie die Feier es ausdrückt (Abbild), stimmen überein. Die Theologie ist niemals einem reinen Platonismus gefolgt. Für sie gilt weder Moira noch eine andere blinde Ordnung, sondern allein Gottes freie Tat. Und damit trennt die christliche Theologie den naturhaften Zusammenhang von Idee und Phänomenon und ersetzt ihn mit freier Offenbarung und freiem Glauben. Die Liturgie ist dann schön (orthos), im richtigen Maß des Weltganzen, in der gerechten Ordnung zu Gott (vere, dignum et iustum), wenn sie als Ausdruck der feiernden Gemeinschaft von Menschen zugleich die frei gewährte Anwesenheit der Herrlichkeit Gottes (doxa Theou) richtig (orthos) gemäß dem Worte Gottes (dogma) glaubt, im Glauben erfährt und so lehrt. Die Anwesenheit Gottes ist „Mysterium fidei“.¹²

II. Ästhetik als befreiende und heilende Theophanie

Damit stehen wir auf der zweiten Ebene der Frage, was in der Theologie Ästhetik heißen könnte: Hier erweist sich die theologische Ästhetik als Wahrnehmung von Heilung und Heil des Menschen. Die Liturgie als menschliche Feier ist dann schön, wenn sie aufgrund der Gegenwart der Herrlichkeit Gottes etwas zum Heil und zur Heilung des Menschen beiträgt. Und dies aus Gnade. Das Verhältnis von freier Selbstmitteilung Gottes an den Menschen und befreitem Glauben des Menschen als Antwort ist auch hier die Alternative, die die christliche Theologie jedem naturhaften Heilszusammenhang von Gott und Kult entgegengesetzt. Deshalb kann für die Theologie ohne die freie Gabe Gottes der Mensch kein Kunstwerk schaffen, auch nicht das religiöse. Wo der Mensch theophane Kunstwerke schafft, dort hat sich Gott längst selbst dem Künstler mitgeteilt.

¹² Dabei ist „Mysterium fidei“ in einem doppelten Sinn zu verstehen: Die Gegenwart der Herrlichkeit des Herrn ist erstens unableitbares Geheimnis Gottes selbst, weil ihre Anwesenheit in Gottes Freiheit und Selbstgewährung verborgen und so gegen alle platonische Naturverbindung Gnade ist und bleibt. Zweitens ist die Anwesenheit der Herrlichkeit Gottes deshalb „Mysterium fidei“, weil sie als freie Selbst-Gewährung Gottes durch den Menschen allein im Glauben angenommen werden kann.

Der Glaube empfängt aufgrund des Wortes Gottes (Schrift etc.) die Gegenwart Gottes als Gottes freie Selbstmitteilung zum Heil.¹³ Etwas vereinfacht und im Unterschied zum Platoniker gesagt: Der Platoniker nimmt die Schönheit der Welt wahr. Sie führt ihn notwendig zur Urschönheit als dem Heil schlechthin. Der Christ glaubt dem frei mitgeteilten Worte Gottes und erfährt so die Art und Weise, wie Gott dem Menschen nahe ist und wie Gottes Schönheit im Heilsglauben entdeckt werden kann, und dies auch bei aller Verborgenheit Gottes. Wir haben es hier also mit einem Begriff von Ästhetik zu tun, der in die durch den Glauben geleitete Wahrnehmung des Menschen gehört, aber tiefer als Gottes Selbstmitteilung zum Heil der Menschen gesehen werden muss.¹⁴

Die Schönheit der Theophanie als wahrgenommene sinn- und leibhafte Heilung bis hin zum körperlichen Heilsein der feiernden Menschen ist wesentlich von der Freiheit Gottes bestimmt und nicht vom Menschen. Daher ist jede Liturgie von der Bitte der Menschen um die heilende und heilbringende Gegenwart Gottes geleitet (Epiklese gegen Mimesis). Denn was könnte der Mensch zur Schönheit der Wunder Gottes und seiner den Menschen heilenden Gegenwart hinzufügen? Der theologische Begriff der Ästhetik weist immer auf das Unvermögen des Menschen zum Heil- und Schönsein und weist bittend auf die ihm ungeschuldete Gnade Gottes hin. Diese Gnade überkommt nun dabei den Menschen nicht wie das sogar von Platon im Zusammenhang mit seiner Poiesis-Theorie abgelehnte und entmythologisierte Enthusiastische,¹⁵ sondern wie die freie und den Menschen zur Antwort befreiende Aufforderung Gottes, Gott selbst als Heil und Heilung anzunehmen.

Damit besagt der theologische Begriff der Ästhetik auf der zweiten Ebene unserer Frage, dass Schönheit in der Welt letztlich das sich im Glauben an die freie Selbstgewährung Gottes vollziehende Heil des Menschen ist. Die „doxa

¹³ Wenn einem Kunstwerk von säkularer oder religiöser Thematik dennoch theophane Ausdrücklichkeit zukommt, dann nicht aufgrund eines notwendigen Nexus zwischen innerweltlicher und transzendenter Schönheit, sondern weil sich Gott in seinen Geschöpfen frei „zeigen“ wollte, als er sie in seiner Freiheit schuf.

¹⁴ Hier kann sich leicht ein weiterer Irrtum einschleichen in dem Sinne, als sei die Theologie mit dem Stichwort Glauben bei einem nackten Glaubenssubjektivismus und Glaubensindividualismus gelandet. Hier hilft der recht verstandene theologische Glaubensbegriff weiter. Dieser theologische Begriff charakterisiert den Glauben des Menschen, dass es allein Gottes freier Entschluss und seine Gnade ist, die Gott anbietend gegenwärtig sein lassen. Nicht menschliches Wollen, nicht aus der Anamnesis gespeiste menschliche Mimesis und nicht die Natur des Menschen produzieren diese Anwesenheit, sondern Gott gewährt sich frei. Dieser Glaube sagt zugleich von sich, dass er sich selbst auch als Gnade Gottes versteht. Er ist Gottes Licht, in dem der Mensch Gott, das hellste Licht sieht. Damit geht es im Glauben um eine unbegreifliche Objektivität und nicht um eine menschliche Subjektivität.

¹⁵ Vgl. zu Platon: Günter Rohrmoser: Ästhetik II. In: TRE I (1977), S. 554-566, bes. S. 554f.

theou“ erscheint hier in der Form der im Glauben wahrgenommenen „*orthodoxa*“ und kommt so im Sinne der den Menschen freimachenden Orthodoxie zum Ausdruck. Glaube¹⁶ und Kunst¹⁷ hatten schon immer eine soteriologisch-therapeutische Bedeutung.

III. Ästhetik als rechtfertigende Krisis

Mit der Erkenntnis, dass die Theologie den Begriff des Ästhetischen im Sinne der heilenden und heilschaffenden Theophanie kennt, bewegen wir uns nun schon auf einer dritten Ebene theologischer Ästhetik. Auf dieser Ebene geht es um den vom gegenwärtigen Gott wahrgenommenen Menschen.

Glaubt der Mensch sich vom gegenwärtigen Gott wahrgenommen, d. h. bei der Wahrheit genommen, löst das in ihm eine Krisis und so das Gericht aus. Das Maß, mit dem der Mensch bei seiner Wahrheit gemessen wird, ist Christus. Gott gestaltet den Menschen mit diesem Maß in doppelter Weise um. Einerseits macht Gott den Menschen zu dem verdammten Christus und liefert ihn dem Tode aus. Andererseits macht sich Gott den Menschen mit, in und durch Christus zurecht, macht ihn in Christus richtig (*orthos*) und damit gerecht (*dikaios*),¹⁸ so dass der Mensch in diesem Christus wieder zu Gott passt und sein in Gnaden erwähltes Bild ist (und in Christus aufersteht und ewig lebt).¹⁹ Besonders das Bild des mit Christus Gekreuzigten muss nicht einer innerweltlichen Ästhetik entsprechen. Es kann die Schönheit der Hässlichkeit tragen, weil das Kreuz nur den Glaubenden Weisheit, den Nicht-Glaubenden eine Torheit ist.

Auf der dritten Ebene unserer Frage nach der Ästhetik der Theologie können wir also formulieren: Die Liturgie ist für die Theologie dann schön, wenn die Feier das freie Verhältnis von Gott und Mensch in einem den Menschen liebend wahrnehmenden, d. h. richtenden und zugleich begnadenden Geschehen dar-

¹⁶ Vgl. DH 76; vgl. DH 177 (Synode von Rom im Jahre 382): „Dies ist also das Heil des Christen, daß wir im Glauben an die Dreifaltigkeit, d. h. den Vater und den Sohn und den Heiligen Geist, und auf sie getauft, ohne Zweifel glauben, daß ihr *eine* alleinige wahre Gottheit und Gewalt, Erhabenheit und Wesenheit eigen ist.“

¹⁷ Vergleiche die Entdeckung der Kunst zu therapeutischem Nutzen.

¹⁸ Auch Platon sieht eine enge, letztlich aber im Unterschied zum Christentum nur gnadenlose Verwandtschaft von Kunst und Gerechtigkeit. Das Christentum erklärt die Wahrnehmung des Menschen durch Gott wohl als Gottes Gericht am Menschen (*orthos*), aber zugleich als Gottes heiligende und rechtfertigende Gnade.

¹⁹ Die abendländische Theologie hat im Blick auf diese „Wahrnehmung des Menschen durch Gott in Christus“ seit der Reformation um diese Sache unter dem Begriff der Rechtfertigung gestritten.

stellt und der Christ seine Gleichgestaltung mit Christus als Gericht und Rettung im Glauben erspürt und daraus leben kann.

IV. Ästhetik als Freiheit zur Selbstwahrnehmung

Sobald der Mensch von Gott „wahrgenommen“ und gerechtfertigt ist und das „Christusmaß“ erhalten hat, ist er von seiner eigenen Selbst-Vermessenheit und Blindheit befreit und kann sich ungetrübt selbst wahrnehmen. Er kann dies, weil er sich als Abbild Gottes im Glauben annimmt.

In der Sprache der Frömmigkeit heißt dies: Der Mensch ist im Glaubens-Lichte der Theophanie erleuchtet, sich selbst als „neue Schöpfung in Christus“ und so als Abbild des Gottmenschen wahrzunehmen. Der Mensch ist zu sich selbst befreit, weil Gott ihm in Christus sein Bild geschenkt hat. Der Mensch kann sich im Glauben wirklich annehmen, weil, wie sein Glaube sagt, Gott ihn in Christus, seinem Sohn „wahrgenommen“, angenommen und zu Sohn und Tochter im Sohne gemacht hat. Der Mensch kann sich auch nicht mehr verfehlen, weil er von Gott eingeholt ist und Gott sich in ihm abbildet.

In der Sprache der Frömmigkeit lässt sich diese vierte Stufe der theologischen Ästhetik ausdrücken: Der Mensch ist sich nur deshalb nahe, weil Gott ihm freiwillig nahe ist; der Mensch ist sich nur deshalb bekannt, weil er Gott aus Gnade bekannt ist; der Mensch ist sich nur deshalb schön und liebenswert, weil er aus Gnade zu Gottes Abbild (Ikone, Sakrament) gestaltet und so schön und liebenswert gemacht ist.²⁰

V. Ergebnis

Generell haben wir festgestellt, dass die Theologie aufgrund ihres Formalobjektes (mit den Augen Gottes zu urteilen) nicht primär die Ästhetik des Menschen im Auge hat, sondern theozentrisch die Ästhetik Gottes. Gott ist das Subjekt der theologischen Ästhetik. Auf diesem Hintergrund lassen sich dann unsere vier Ebenen des Begriffs von Ästhetik der Theologie als Wahrnehmungsverhältnis beschreiben. Erstens: Gott nimmt frei und liebend den Menschen, so wie er ist, wahr. Zweitens: Gott nimmt den Menschen wahr, indem er dem Menschen frei und aus Gnade Heil, Heilung und Freiheit schenkt. Drittens: Gott nimmt den Menschen wahr, indem er ihn in Christus rechtfertigt und lie-

²⁰ Vgl. den in der Rechtfertigungslehre gebräuchlichen Begriff der „*gratia gratum [liebenswert] faciens hominem*“.

benswert macht. Viertens: Gott nimmt den Menschen wahr, indem er den Menschen zu seinem Bild macht und so den Menschen dem Menschen zum Geschenk gibt. Ganz kurz: Von theologischer Ästhetik zu sprechen heißt, von der im Glauben mitgeteilten vierfachen „Wahr-Nehmung“ Gottes zu künden.

**VISION VOM KOMMENDEN JERUSALEM (OFFB 21,1-22,5)
DIE OFFENBARUNG DES JOHANNES ALS BEISPIEL FÜR
LITERARISCHE REZEPTION INNERHALB DER BIBEL**

Martin Hasitschka (Innsbruck)

1. Vorbemerkungen

1.1

Die Offenbarung des Johannes (Offb) ist jene Schrift im Neuen Testament, die die meisten Anspielungen an das Alte Testament enthält, jedoch kein einziges direktes Zitat daraus. Im Sinne des modernen Verständnisses von Intertextualität¹ soll gefragt werden, in welcher Weise und Absicht der Verfasser der Offenbarung Texte aus dem Alten Testament aufgreift. Dies soll besonders am Beispiel von Ezechiel erläutert werden.

1.2

Die Aufnahme von Prätexten in der Offenbarung des Johannes erfolgt nicht aus beliebigen literarischen und ästhetischen Gründen, sondern ist veranlasst durch eine leidvolle historische Situation. Man nimmt vielfach an, dass die Offenbarung des Johannes um 90-95 n. Chr. (gegen Ende der Regierungszeit des Kaisers Domitian [81-96 n.Chr.]) verfasst wurde (vermutlich auf Patmos). Die Katastrophe der Zerstörung Jerusalems und des Tempels (70 n. Chr.) gehört noch zur näheren Zeitgeschichte. Diese Katastrophe ist vergleichbar mit dem Leidensgeschick Jerusalems zur Zeit des babylonischen Exils sowie in der Epoche der seleukidischen Herrschaft. Die Offenbarung des Johannes trägt zur Bewältigung einer Katastrophenerfahrung bei. Sie hat damit ein ähnliches Ziel wie das Werk früherer Propheten.

Das folgende Schema gibt eine geschichtliche Einordnung der Notzeiten Jerusalems und nennt die in jenen Zeiten wirkenden Propheten.

¹ Der Begriff Intertextualität bezeichnet die Reflexion über die Beziehungen zwischen Texten, besonders über die verschiedenen Formen und Intentionen der Aufnahme sowie Präsenz eines Prätextes in einem Text.

<p>587 v. Chr.: Die Babylonier (Nebukad- nezar) erobern und zerstö- ren Jerusalem; Beginn des babylonischen Exils.</p> <p>Propheten: (Deutero-)Jesaja und Eze- chiel</p>	<p>Dez. 167 v. Chr.: Der seleukidische Herr- scher Antiochus IV (175- 164) entweiht den Jerusa- lemer Tempel, indem er dort einen Altar für Zeus Olympios errichten lässt (= „Greuel der Verwüstung“ [Dan 11,31; 12,11]).</p> <p>Daniel</p>	<p>70 n. Chr.: Der römische Feldherr Titus zerstört Jerusalem und den Tempel radikal; Vertreibung der Juden aus Jerusalem</p> <p>Johannes</p>
--	--	--

Es ist sicher kein Zufall, dass Johannes in seinem Werk besonders Ezechiel, Jesaja (Deutero- und Trito-Jesaja) sowie Daniel, Propheten der exilischen und nachexilischen Zeit, aufnimmt. Ähnlich wie Johannes lebten und wirkten diese Propheten in einer Zeit, da Jerusalem zerstört bzw. bedroht war. In ihren Schriften spielt die (Wieder-)Herstellung des Tempels und Jerusalems eine wichtige Rolle. War für das Volk Israel im Exil die Weltstadt Babylon Gegenbild zu Jerusalem, so hat nun für die Adressaten der Offenbarung, die bedrängten Christen in Kleinasien, unter denen sich vielleicht auch Flüchtlinge aus Jerusalem befinden, Rom die Funktion des Gegenbildes. Ähnlich wie Israel im Exil sind die Christengemeinden in Kleinasien nicht nur der Verfolgung durch eine Weltmacht ausgesetzt, sondern auch der Versuchung zur Idolatrie (Götter- und Kaiserkult). Ähnlich wie für das leidende Volk im Exil ist für die kleinasiatischen Christen das Hoffnungsbild vom kommenden neuen Jerusalem Glaubens- und Lebenshilfe in schwerer Zeit.

1.3

Sowohl bei den genannten Propheten als auch in der Offenbarung des Johannes ist das neue Jerusalem Sinnbild (a) für besondere Gottesnähe (Tempel), (b) für ein neues Miteinander der Menschen (Gottes Gegenwart in der Stadt lässt die Menschen zu einer Heilsgemeinde werden und löst eine universale Sammlungsbewegung aus) und (c) für die Aufhebung aller Mängel und Leiderfahrung.

1.4

Die Vision vom kommenden Jerusalem, dem Zentrum einer neuen Schöpfung (Offb 21,1-22,5), bildet die Schlussvision in der Offenbarung des Johannes. Ihr gehen Visionen von der Überwindung des „Tieres“ durch das „Lamm“ und vom Untergang der Weltstadt „Babylon“ voraus.

2. Kurzcharakteristik zweier Prophetentexte, die großen Einfluss auf die Beschreibung des kommenden Jerusalem in *Offb 21,1-22,5* haben

2.1 Schlusskapitel des Buches Ezechiel (*Ez 40-48*)

Die Visionen vom zukünftigen Tempel im neu aufgeteilten Land in *Ez 40-48* sind Hoffnungsbilder für das Volk Israel in einer durch Exil und Tempelzerstörung gekennzeichneten Leidenssituation. Das Hauptinteresse des Visionärs gilt nicht der Stadt selbst, sondern dem Tempel und dem Tempelbezirk (dabei handelt es sich eigentlich um eine Tempelstadt der Priester) sowie der Rückkehr der Herrlichkeit Jahwes. Der Tempel ist Ort seiner Gegenwart und Ort, von dem Leben und Heilung ausgeht (Tempelquelle – *Ez 47,1-12*). Die Anweisungen, die Ezechiel mit seiner Vision verbindet, betreffen sowohl das kultische als auch das soziale Verhalten.

2.2 Abschluss des Jesajabuches (*Jes 60-66*)

Diese Kapitel aus Trito-Jesaja verbinden das Bild des neuen Jerusalem mit besonderer Lichtmetaphorik (*Jes 60,1-2*), dem Thema der Völkerwallfahrt (*Jes 60,3*; vgl. *Jes 2,2-5*; *66,23*) und der Vorstellung von einer neuen Schöpfung (*Jes 65,17-25*).

2.3 Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen *Ez 40-48* und *Jes 60*

In *Jes 60* dominiert das Bild des erneuerten Jerusalem und der Herrlichkeit der Stadt; in *Ez 40-48* steht der Tempel und der Kult im Zentrum; für beide Propheten ist die Heilszeit gekennzeichnet durch einzigartige Nähe und Gegenwart Gottes.

3. Erkennbare Prätexpte in *Offb 21,1-22,5*

Die Vision vom kommenden Jerusalem im Zentrum einer neuen Schöpfung lässt zahlreiche Bezüge zum Alten Testament erkennen und Aufnahmen alttestamentlicher Texte, besonders aus Ezechiel und Jesaja.

In der folgenden Übersicht werden in der linken Spalte die wichtigsten Einzelstellen und deren Themen genannt, auf die Johannes in den Textabschnitten seiner Vision (rechte Spalte) anspielt.

Prätexte:

Die Vision von Offb 21,1-22,5 (literarischer Aufbau und Hauptinhalte):

Jes 65,17-25 (neue Schöpfung)
Jes 61,10; 62,4-5 (Bild der Braut)

21,1-2 – Neuer Himmel, neue Erde und neues Jerusalem (herabsteigend von Gott her, „bereitet wie eine Braut, geschmückt für ihren Mann“)

Ez 37,26-27 (die „Bundesformel“)
Jes 25,6-8 (Bild vom messianischen Fest; Der Tod wird nicht mehr sein)

21,3-4 – Erste Audition (mächtige Stimme vom Thron her):
* Einzigartige Gottesnähe (Gott wohnt / zeltet bei den Menschen)
* Ende von allem Mangel und Leid

Jes 43,18-19 (Gott schafft Neues)
Jes 55,1-2 (Einladung an Dürstende)
2 Sam 7,14 (Nathansweissagung [Sohnschaft des Königs])

21,5-8 – Zweite Audition (Stimme Gottes):
* „Siehe, neu mache ich alles! ... Ich bin das Alpha und das Omega, der Anfang und das Ende (vgl. Offb 1,8). Ich werde dem Dürstenden geben aus der Quelle des Wassers des Lebens umsonst.“
* Verheißung besonderer Gottesbeziehung (Sohnschaft)

Ez 40,2 (der Prophet wird auf einen hohen Berg gebracht)
Ez 43,2-4 (Gottes Herrlichkeit kommt in den Tempel)
Jes 60,1-2 (Gottes Herrlichkeit über der Stadt)
Ez 48,30-35 (zwölf Tore der Stadt)

21,9-14 – Der Engel trägt Johannes auf einen hohen Berg und zeigt ihm die Braut / Frau des Lammes, nämlich die Stadt Jerusalem, die aus dem Himmel herabsteigt und von Gottes Herrlichkeit erfüllt ist. Sie ist umfasst von einer großen Mauer mit zwölf Toren.

Ez 40,3.5 (der Mann mit der Meßlatte)
Ez 42,15-20 (quadratische Anlage)
Jes 54,11-13 (das neue Jerusalem ist aus kostbarem Material gebaut [Edelsteine])

21,15-21 – Mit einem Maßrohr vermisst der Engel die Stadt (Quadrat mit der Seitenlänge von 12.000 Stadien [= 2.280 km]) und die Mauer. Die Mauer, ihre Grundsteine und Tore sowie die Straße der Stadt bestehen aus kostbarem Baumaterial (Gold, Edelsteine).

Jes 60,19-20 (Gott ist Licht für die Stadt)
 Jes 60,3-6 (Völkerwallfahrt zum neuen
 Jerusalem)
 Jes 60,11 (Tore der Stadt bleiben offen)

21,22-27 – Die Stadt braucht keinen Tempel, denn Gott und das Lamm sind in singulärer Weise *gegenwärtig* in ihr. Sie braucht auch nicht das Licht der Sonne, denn die Herrlichkeit Gottes und des Lammes bedeuten *Licht* für sie. Die Stadt ist auch gekennzeichnet durch neue Gemeinschaft unter den Menschen (Völkerwallfahrt, Tore der Stadt bleiben immer offen).

Ez 47,1-12 (Vision von der Tempelquelle)
 Gen 2,9 (Baum des Lebens im Paradies)
 Jes 60,19-20 (Gott ist Licht für die Stadt)

22,1-5 – Die Stadt als endzeitliches Gegenbild zum Paradies; Wiederaufnahme der Vision des Ezechiel von der Tempelquelle; nochmalige Betonung der *Gegenwart* Gottes und des Lammes in ihr und Wiederholung der Aussage, dass die Stadt nicht mehr das Licht der Sonne braucht, weil Gott ihr *Licht* ist.

Die beiden Schlussabschnitte der Vision enthalten sowohl das Thema der Gegenwart Gottes als auch eine besondere Lichtmetaphorik (durch Kursivsetzung hervorgehoben). Durch das literarische Stilmittel der Wiederholung setzt Johannes damit einen besonderen theologischen Akzent.

Hinsichtlich der Aufnahme alttestamentlicher Texte in Offb 21,1-22,5 kann man verschiedene Einzelbeobachtungen machen. Die wichtigsten sind:

- * Während Ez 40-48 den Tempel ins Zentrum stellt, hebt Offb 21,9-22,5 hervor, dass die Stadt selber zum Tempel geworden ist. Es gibt in ihr keinen Tempel mehr. Das Kennzeichen des Tempels, Wohnort Gottes zu sein, ist auf die ganze Stadt übergegangen.
- * Aus der Verschmelzung der Tempelmetaphorik (Gegenwart Gottes) mit dem Bild der Stadt (neues Miteinander, Ort der Geborgenheit) ergibt für das Kirchenverständnis von Offb:
 - (a) Die Heilsgemeinde wird gesehen im Bild der „Stadt“ (*polis*). Die Stadt Jerusalem symbolisiert ein unter der Herrschaft Gottes stehendes Gemeinwesen (Gegenbild zu „Babylon“: Gemeinwesen unter der Herrschaft einer widergöttlichen Macht).
 - (b) Gottes Gegenwart in dieser Stadt lässt sie zu einem Gemeinwesen werden, das in allen Lebensvollzügen heil ist, und bewirkt auch eine universale Sammlungsbewegung.

- * Man kann von parallelisierender Überbietung sprechen: Offb 21,1-22,5 knüpft an biblische Traditionen an und führt sie zugleich weiter (Transformation). So gibt es z. B. im neuen Jerusalem keinen Tempel mehr, weil die Stadt selbst zum Tempel geworden ist. Auch wird die Endzeit nicht nur geschildert unter Wiederaufnahme von Motiven der Urzeit, sondern sie bedeutet zugleich Überbietung der Urzeit. Dies soll durch den folgenden Textvergleich genauer belegt werden.

4. Textbeispiel: Aufnahme von Ez 47,1-12 und Gen 2,9 in Offb 22,1-2

Die Vision von der Tempelquelle in Ez 47,1-12 hat einen wichtigen Stellenwert innerhalb der genannten Gesamtkomposition von Ez 40-48. Ausgewählte Textabschnitte (zit. nach der Elberfelder-Bibel) und Inhaltsangabe von Ez 47,1-12:

47,1 – „Und er (= Engel) führte mich zurück zum Eingang des Hauses (= Tempel); und siehe, Wasser floss unter der Schwelle des Hauses hervor nach Osten...“

47,2-6 – Aus der Tempelquelle wird ein großer Fluss, den man nicht mehr durchwaten kann.

47,7-9 – „Als ich zurückkehrte, siehe, da standen am Ufer des Flusses sehr viele Bäume auf dieser und auf jener Seite. Und er sprach zu mir: Dieses Wasser fließt hinaus in den östlichen Bezirk und fließt in die Araba hinab und gelangt ins Meer, in das salzige Wasser, und das Wasser wird gesund werden. Und es wird geschehen, jedes Lebewesen, das da wimmelt – überall wohin der Fluss kommt –, wird leben. Und es wird sehr viele Fische geben. Wenn dieses Wasser dorthin kommt, dann wird das Salzwasser gesund werden, und alles wird leben, wohin der Fluss kommt.“

47,10-11 – Ausschmückung des Fischreichtums

47,12 – „An dem Fluss aber, an seinem Ufer, werden auf dieser und auf jener Seite allerlei Bäume wachsen, von denen man isst, deren Blätter nicht welken und deren Früchte nicht ausgehen werden. Monat für Monat werden sie frische Früchte tragen, denn sein Wasser fließt aus dem Heiligtum hervor; und ihre Früchte werden als Speise dienen und ihre Blätter als Heilmittel.“

Gen 2,9 ist ein Ausschnitt aus der Schöpfungserzählung der Genesis:

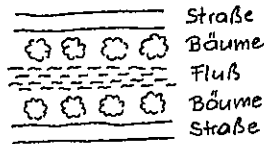
Und Jahwe, Gott, ließ aus dem Erdboden allerlei Bäume wachsen, begehrenswert anzusehen und gut zur Nahrung, und den Baum des Lebens in der Mitte des Gartens, und den Baum der Erkenntnis des Guten und Bösen.

Offb 22,1-2, der Beginn des Schlussabschnittes der Vision vom kommenden Jerusalem, lautet wortwörtlich übersetzt:

- 1 Und er (= der Engel) zeigte mir (den) Fluss (des) Wassers (des) Lebens, glänzend wie Kristall, ausgehend vom Thron Gottes und des Lammes.
- 2 In der Mitte zwischen ihrer Straße und dem Fluss, von hier und von dort, (ist) Holz (= Baum) des Lebens, bringend zwölf(mal) Früchte, in jedem Monat hergebend seine Frucht, und die Blätter des Holzes (= Baumes) (sind) zur Heilung der Völker.

Vergleichen wir Offb 22,1-2 mit Ez 47,1-12 und Gen 2,9, so können wir feststellen:

Nach Offb 22,1 geht im Unterschied zu Ez 47,1 der Fluss nicht vom Tempel aus, sondern vom Thron Gottes und des Lammes. Während in Ez 47,12 die Blätter der Bäume Heilmittel in einem nicht näher bestimmten Sinn sind, dienen sie nach Offb 22,2 in umfassender Weise zur Heilung (*therapeia*) der Völker. Offb 22,2 verbindet das Motiv von den Frucht tragenden Bäumen an den Ufern des Flusses mit dem Bild des Lebensbaumes („Holz des Lebens“), der sich nach Gen 2,9 in der Mitte des Paradieses befindet. Die Verbindung des Bildes von den Bäumen an den Flussufern mit dem Bild von dem im Zentrum des Paradiesesgartens stehenden Lebensbaum bereitet in Offb 22,2 sprachliche und vorstellungsmäßige Schwierigkeiten. Lösungsvorschlag:



Es kommt jedoch auf die theologischen Aussagen an: Die Endzeit bedeutet Überbietung der Urzeit (Paradies); der Lebensstrom fließt in der Stadt und gehört zu ihr; Fluss („Wasser des Lebens“) und Bäume („Holz des Lebens“) bringen Leben und Heilung in umfassender Weise.

5. Ergebnis

Die Art, wie Prätexen aus dem Alten Testament in der Vision vom kommenden Jerusalem aufgenommen sind, lässt auf eine bestimmte Intention des Verfassers der Offenbarung schließen: Er möchte den Glauben an den Gott stärken, der in seinem rettenden Handeln sich treu bleibt. Er hatte einst sein Volk im Exil nicht im Stich gelassen; er hat in besonderer Weise in Jesus (und durch die Auferweckung Jesu) sein rettendes und heilendes Wirken bekundet; auf ihn dürfen auch die bedrängten Christen Kleinasiens ihr Vertrauen setzen.

„Kurzformel“ für die Aussagen über den sich treu bleibenden Gott ist die Selbstprädikation Gottes in Offb 1,8: „Ich bin das Alpha und das Omega, sagt der Herr, Gott, der Seiende und der ‚Er war‘ und der Kommende, der Allher-scher.“

V.

Impulse
für Verkündigung und Bildung

LITERATURPÄDAGOGIK IM RAHMEN DER KIRCHE SIEBEN GRÜNDE FÜR EINE KIRCHLICHE LITERATURARBEIT

Brigitte Schwens-Harrant (Wien)

Wenn ich meinen Beruf erwähne (Literaturpädagogin) und die Institution, in der ich ihn ausübe, das Literarische Forum, eine Institution der Kirche, löst das meist zweierlei aus: entweder grenzenloses Entzücken: „Gut, dass es so was gibt“, oder aber maßloses Erstaunen: „Warum denn das?“ – Ja, warum denn das? Warum leistet sich die Kirche eine Institution, die in Form von Seminaren, Vorträgen, Literaturwochen, literarischen Reisen, Fernkursen und einer Zeitschrift für Literatur, Kunst und Religion literarische Bildungsarbeit macht?

Kirche und Literatur haben immer schon in einem sehr engen Verflechtungszusammenhang gestanden. Vielleicht nicht immer so eng, wie es manche heute rückblickend-verklärend gerne sehen möchten, Literatur ist aber immer auch aus Kirche hervorgegangen und Kirche hat sich ihrerseits immer auch der Literatur bedient, um den Menschen das Wort Gottes zu bringen. Es ist bekannt, dass das Auseinandertriften von Kirche und Literatur, das das Miteinander beider Bereiche heute prägt, eher jüngeren Datums ist. Heute behaupten die Kunst im Allgemeinen und die Literatur im Besonderen mit Recht ihre Autonomie. Das soll auch nicht mehr anders sein. Auch das 2. Vatikanum weist auf diese notwendige Autonomie hin:

Wenn wir unter Autonomie der irdischen Wirklichkeiten verstehen, dass die geschaffenen Dinge und auch die Gesellschaften ihre eigenen Gesetze und Werte haben, die der Mensch schrittweise erkennen, gebrauchen und gestalten muss, dann ist es durchaus berechtigt, diese Autonomie zu fordern. Das ist nicht nur eine Forderung der Menschen unserer Zeit, sondern entspricht auch dem Willen des Schöpfers. Durch ihr Geschaffensein selber nämlich haben alle Einzelwirklichkeiten ihren festen Eigenstand, ihre eigene Wahrheit, ihre eigene Gutheit sowie ihre Eigengesetzlichkeit und ihre eigenen Ordnungen, die der Mensch unter Anerkennung der den einzelnen Wissenschaften und Techniken eigenen Methode achten muss. Vorausgesetzt, dass die methodische Forschung in allen Wissensbereichen in einer wirklich wissenschaftlichen Weise und gemäß den Normen der Sittlichkeit vorgeht, wird sie niemals in einen echten Konflikt mit dem Glauben kommen, weil die Wirklichkeiten des profanen Bereichs und die des Glaubens in demselben Gott ihren Ursprung haben (GS 36).

Wenn nun die Bereiche der Kunst autonom sind und keineswegs dem Schoß der „Mutter Kirche“ entspringen, was hat die Kirche dann noch mit Kunst im Allgemeinen, mit Literatur im Besonderen zu tun? Im Folgenden möchte ich einige Argumente für die Notwendigkeit eines Dialoges von Kirche und Literatur an-

führen, die sich konkretisieren in Initiativen, wie sie Institutionen wie das Literarische Forum der Katholischen Aktion setzen. Ich berufe mich dabei vor allem auf das 2. Vatikanum und auf Ansprachen Johannes' Paul II. an die Künstler.

1. Literatur ist erzählte, verdichtete, gespielte Welt!

Zunächst liefert das 2. Vatikanum selbst die Antwort auf die Frage, warum ein Dialog zwischen den autonomen Bereichen, ein Dialog zwischen Kirche und Literatur bzw. Kunst wichtig, ja zu fördern ist. In „Gaudium et Spes“ wird die Bedeutung der besonderen Wesenseigenschaft von Literatur benannt:

Auf ihre Weise sind auch Literatur und Kunst für das Leben der Kirche von großer Bedeutung. Denn sie bemühen sich um das Verständnis des eigentümlichen Wesens des Menschen, seiner Probleme und seiner Erfahrungen bei dem Versuch, sich selbst und die Welt zu erkennen und zu vollenden; 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. So dienen sie der Erhebung des Menschen in seinem Leben in vielfältigen Formen je nach Zeit und Land, das sie darstellen (GS 62).

Literatur ist erzählte, verdichtete, gespielte Welt. Prosa, Gedichte, Theater erzählen von Menschen mit ihren Sorgen und Nöten, ihren Fragen und ihrem Suchen, ihrer Gottlosigkeit und ihrer Religion.

Die Kirche muss, wenn sie an den Menschen von heute nicht „vorbeireden“ will, um deren Erfahrungen, Ängste und Hoffnungen wissen. Die Literatur gibt als (manchmal zerbrochener) Spiegel der gesellschaftlichen, kulturellen und religiösen Situation nicht (nur) Sichtbares wieder, sondern macht manches oft erst sichtbar und wird so zu einem ganz speziellen Ort menschlicher Erfahrung. Literatur hat in diesem Sinne auch eine wichtige und unersetzliche Brückenfunktion zwischen Kirche und Welt. Weihbischof Krätzl, selbst passionierter Leser, meint dementsprechend:

Es müsste für Priester, Katecheten, Pastoralassistenten und andere in der Seelsorge Mitarbeitende so etwas wie eine Lesespflicht moderner Literatur geben. Was in solcher Literatur klar wird, ist notwendige Ergänzung zu allen theologischen und pädagogischen Studien. Nur so können wir die Probleme der Menschen unserer Zeit klarer sehen, die vielfache Sprachlosigkeit eher deuten, nur so werden wir in Predigt, Unterricht

und Zwiegespräch auch jene Worte finden, mit denen der Mensch von heute sich auszudrücken oder auch zu verschweigen pflegt.¹

Die Beschäftigung mit Literatur wird besonders dann eine Brücke ins Heute, wenn aktuelle, sogenannte moderne Literatur gelesen wird: Diese ist oft schwer zugänglich und verständlich, braucht Vermittlung, Erklärung, Orientierungshilfen.

2. *Im Mittelpunkt des gemeinsamen Interesses steht der Mensch!*

Wo liegen die gegenseitigen Verbindungen und Verknüpfungen zwischen Kirche und Kunst, fragt Johannes Paul II. in seiner Ansprache an die Künstler und Publizisten 1980 in München und gibt als Antwort: im Menschen.

Das Thema der Kirche und das Thema der Künstler wie Publizisten ist der Mensch, das Bild vom Menschen, die Wahrheit vom Menschen, das „Ecce homo“, wozu seine Geschichte, seine Welt und Umwelt gehören, ebenso der gesellschaftliche, ökonomische und politische Kontext.

Und weiter meint er:

Eine Partnerschaft von Kirche und Kunst im Blick auf den Menschen besteht darin, dass beide den Menschen aus fremder Knechtschaft befreien und ihn zu sich selbst führen wollen. Sie eröffnen ihm einen Raum der Freiheit – Freiheit von den Zwängen des Nutzens, der Leistung um jeden Preis, des Effekts, der Verplanung und Funktionalisierung.²

Unterhaltung, Freude, Spaß und Imagination, diese kreative, welterschaffende Leistung des Menschen, gehören unerlässlich zum Menschsein. Der Mensch braucht Frei- und Spielräume, weil er sich erst im Spiel zum Menschen macht. Im Spiel transzendiert er sich, übersteigt er seine (innerweltlichen) Festlegungen und kann er immer wieder von neuem beginnen.

¹ Krätzl, H.: Literarische Bildungsarbeit als Anliegen der Kirche. In: Holzner, J./Schuster, E. (Hg.): *Moderne Literatur. Herausforderung für Theologie und Kirche*, Innsbruck-Wien 1992, S. 44-53, S. 47.

² Johannes Paul II.: *Ansprache an die Künstler und Publizisten im Herkulesaal in München am 19. Nov. 1980. In: Predigten und Ansprachen von Papst Johannes Paul II. bei seinem Pastoralbesuch in Deutschland sowie Begrüßungsworte und Reden, die an den Heiligen Vater gerichtet wurden, 15. bis 19. November 1980. Offizielle Ausgabe. 3., veränderte Aufl. Hg. v. Sekretariat der Deutschen Bischofskonferenz. Bonn (Verlautbarungen des Apostolischen Stuhls 25A), S. 186-193, S. 188.*

Menschliches Schaffen und Spielen sind im Grunde nicht voneinander zu trennen. Die Kindheit jedes Menschen zeigt, wie sehr beides zusammen gehört. Unter dem Einfluss des Nützlichkeits- und Vernunftanspruchs der Gesellschaft nehmen die spielerischen Versuche, die Welt zu bewältigen, immer mehr ab. Sie werden auf die Bereiche der Kunst und der Kultur beschränkt und dort, wo sie sich nicht an die gesellschaftlich akzeptierten Spielformen halten, misstrauisch beäugt oder gar zensiert. Literatur ist einer jener „Orte“, an dem noch gespielt werden darf.

Die Menschen brauchen dieses Spiel der Literatur, diese „Lügen“, die sie frei erfinden, so der Schriftsteller Vargas Llosa. Dieses Spiel mit den Lügen ist eine „Form, die Selbstbestimmung des Individuums zu bekräftigen und sie zu verteidigen, wenn sie bedroht ist; einen eigenen Freiheitsraum zu bewahren“³, der andere Freiheiten eröffnet. Und deshalb ist die Literatur auch Irritation, auch „eine ständige Bedrohung für jede Macht, welche die Menschen zufrieden und konform sehen möchte. Die Lügen der Literatur beweisen uns, wenn sie in Freiheit entstehen, dass dies nie so war. Und sie zetteln eine nicht enden wollende Verschwörung an, damit dies auch in Zukunft nicht so sein möge.“⁴

Auch das Christentum hat einen großen Schatz – und eine reiche Tradition – an spielerischen Elementen. Viele Rituale in der kirchlichen Tradition, vor allem der Liturgie, haben auch spielerischen Charakter. Die Kirche und die Literatur verbindet ihre Wertschätzung des Spiels – auch als Protest gegen Verzweckungen des menschlichen Lebens.

3. *Ästhetische Bildung ist für die Kirche unerlässlich!*

Nach christlicher Auffassung ist jeder Mensch Bild und Gleichnis Gottes. Dies trifft hinsichtlich der schöpferischen Tätigkeit in einer besonderen Weise für den Künstler und Publizisten zu. Ihr Beruf ist Ihrer jeweiligen Aufgabe entsprechend ein schöpferischer Beruf. Sie geben der Wirklichkeit und dem Stoff der Welt Form und Gestalt. Sie verbleiben nicht in der bloßen Abbildung oder in der Beschreibung der Oberfläche. Sie versuchen, die Wirklichkeit des Menschen in seiner Welt zu „verdichten“ im ursprünglichen Sinn des Wortes. Sie wollen in Wort, Ton, Bild und Gestaltung etwas ahnen lassen und vernehmbar machen von der Wahrheit und Tiefe der Welt und des Menschen, wozu auch die menschlichen Abgründe gehören.⁵

³ Vargas Llosa, M.: Die Wahrheit der Lügen, Essays zur Literatur, Frankfurt 1994 (st 2283), S. 19.

⁴ Ebd., S. 20.

⁵ Johannes Paul II., S. 187.

Die besondere Art der ästhetischen Erfahrung „in Wort, Ton, Bild und Gestaltung“, wie sie beim Lesen und Textverstehen vor sich geht, aber auch beim Hören von Musik oder beim Betrachten eines Bildes, ist in ihrer Vielschichtigkeit unersetzbar. Literatur als Kunstwerk lehrt eine ganz andere Wahrnehmung. Ästhetische Wahrnehmung ist unerlässlich für religiöse Wahrnehmung. „Der Gottesdienst, ja die ganze Kirche ist ein offenes Kunstwerk, das durch die Zeiten hindurch entsteht und wächst“, heißt es sogar in den Arbeitshilfen der Deutschen Bischofskonferenz von 1993 zum Thema „Kunst und Kultur in der theologischen Aus- und Weiterbildung“.⁶ Mit bildender Kunst haben die Kirchenräume und ihre Ausstattung zu tun, mit Musik und Wort die Liturgie. Das Sensibilisieren für ästhetische Erfahrungen, Symbolik etc. muss daher auch ein Anliegen der Kirche sein.

4. *Literatur ist ein Lernort für Sprache!*

Die Kirche braucht die Kunst. Sie braucht sie zur Vermittlung ihrer Botschaft. Die Kirche bedarf des Wortes, das vom Wort Gottes Zeugnis und Kunde gibt und zugleich ein Menschenwort ist, das eingehen will in die Sprachwelt des heutigen Menschen, wie sie in der heutigen Kunst und Publizistik begegnet. Nur so kann das Wort lebendig bleiben und zugleich den Menschen bewegen.⁷

Die Bedeutung literarischer Sprache für die Kirche, der Zusammenhang von Literatur und Verkündigung sind wohl unumstritten. Nicht nur, dass die Predigt selbst eine literarische Form ist, auch die biblischen Texte sind es. Die religiöse Sprache war von Anfang an der Poesie eng verwandt. Aber auch ein narratives Moment hat ihr immer innewohnt: Unser Glauben wurde durch Erzählungen (sei es schriftlich, sei es mündlich) an uns herangetragen. Es gibt keine Theologie ohne die Beschäftigung mit Literatur. Literarische Texte schulen außerdem ästhetisches Empfinden und poetisches und narratives Sprachgefühl.

Zudem muss Verkündigung immer im Heute geschehen, in einer Sprache, die aus dem Heute stammt. Diese Sprache bzw. die Suche nach der geeigneten Sprache kann die Kirche von der Literatur lernen. Ja, die Literatur ist wohl der beste Lernort dafür.

⁶ Kunst und Kultur in der theologischen Aus- und Fortbildung. Hg. v. Sekretariat der Deutschen Bischofskonferenz, Bonn (Arbeitshilfen 115) 1993, S. 14.

⁷ Johannes Paul II., S. 190.

5. *Literatur kann dem Glauben neue Impulse schenken!*

Ich werde hier von Dichtern reden, die mir, seit ich theologisch zu denken begann, Herz und Hirn bewegten. Sie sind nicht der Grund meines Glaubens, wohl aber oft dessen Anstifter. Lebenserfahrungen waren für mich oft Leseerfahrungen. Denken kam aus der konkreten Anschauung, Theorie aus der Sinnlichkeit. Auf meinem Weg habe ich denn auch immer wieder erfahren, dass es weniger Predigten, Katechismen und theologische Traktate, sondern die Dichter waren, die mir ein Stück Wahrheit in Wahrhaftigkeit erschlossen. Sie störten mich auf aus meiner Selbstzufriedenheit, aus der Selbstverliebtheit in die einmal gewonnene Plausibilität, aus der Versöhntheit mit den einmal gefundenen Antworten. Poetische Texte waren es, die mich durch ihre Schönheit in den Bann schlugen, mich durch ihren Sprachrhythmus bezwangen, durch ihre Bilderwelt in Begeisterung versetzten. Zugleich brachten sie mir widerständige Erinnerungen an Unversöhntes bei. Sie bestärkten mich darin, den eigenen Wahrnehmungen immer auch zu misstrauen und meine eigene Rolle als Christ, Theologe und Bürger kritisch zu thematisieren. Ich lernte durch sie sehen und verlernte dabei das vorschnelle Lob der Schöpfung und das eilfertige und beflissene Vertrauen in Amtsträger und Institutionen. Ich lernte, dass man sich gerade als Theologe auch Rollenerwartungen zu entziehen hat, wenn man vor sich und seinem Schöpfer noch Selbstachtung zu bewahren trachtet. Ich lernte durch sie, dass es im Namen Gottes einen Widerstand gegen vollmundige Unangefochtenheit gibt, eine Treue zum eigenen Glauben, aber auch eine Treue zu den eigenen Zweifeln.⁸

Der Theologe und Germanist Karl-Josef Kuschel bringt hier die Bedeutung der Literatur für den Theologen – auch als Anstifter seines Glaubens – vortrefflich zum Ausdruck. Literatur kann – im Gegensatz zur Theologie – dem Menschen kein endgültiges Ziel angeben (und steht damit auch in keiner Konkurrenz zur Theologie). Aber sie macht unruhig und Lesende zu Reisenden, sie regt die Kreativität an und macht Mut zum Träumen und Erzählen – aber auch zum Hinterfragen, zum kritischen Hinhören auf menschliche Rede, zum skeptischen Hinsehen auf Weltbilder, die Absolutheitsanspruch erheben.

Nach Kafka soll die Literatur die Axt sein, die das Eis der Seele spaltet. Solche Literatur ist beunruhigend, aufrüttelnd, sie ist produktive Irritation, sie bringt zum Nachdenken, lässt innehalten und fordert heraus. Solche Literatur kann gefährlich sein: sie kann Auswirkungen auf das Leben haben.

Kirchlicher Erwachsenenbildung ist es wichtig, Menschen mit den Fragen ihres Lebens zu konfrontieren. Die Literatur ist dabei Ausgangspunkt für Selbstlernprozesse, die den ganzen Menschen umfassen und ihn auch vor die religiö-

⁸ Kuschel, K.-J., *Im Spiegel der Dichter. Mensch, Gott und Jesus in der Literatur des 20. Jahrhunderts*, Düsseldorf 1997, S. 1f.

sen Fragen bringen. Vor allem auch der Zusammenhang von Bibel und Literatur ist von Bedeutung, der über den Umweg Literatur Menschen (wieder) zum Bibellesen einlädt. Biblische Bezüge in literarischen Texten können ein neues Verständnis der Originaltexte ermöglichen und eine neue Aktualität der alten Texte aufscheinen lassen. Zeitgenössische aktuelle Auseinandersetzungen mit Glaubensinhalten in der Literatur können neue Spuren über die Bedeutung des Glaubens zeigen. Darüber hinaus thematisieren viele literarische Texte unabhängig von explizit religiöser Thematik Erfahrungen menschlichen Lebens, die in kirchlicher Bildungsarbeit genauer unter die Lupe genommen gehören: den Umgang mit Behinderten, Ausgestoßenen, Flüchtlingen; Erfahrungen mit Leid und Tod, Schuld, Reue und Vergebung, um nur einige zu nennen.

6. *Literatur macht mündig!*

Literatur lädt ein, die Welt in den Augen eines anderen bzw. ganz anders zu sehen. Sie ermöglicht dadurch Lernerfahrungen, eine Erweiterung des Horizonts durch Perspektivenzuwachs. Lernprozesse finden vor allem dort statt, wo neue Erfahrungen, neue Sichtweisen auf bisher Bekanntes stoßen. Polemisches oder Provokantes kann dem Lernprozess in diesem Sinne durchaus nützlich sein. Ich selbst vertrete die These, dass Menschen, die lesen, toleranter sind, und finde diese These in meinen Seminaren wieder und wieder bestätigt. Das Vermögen, in die Haut anderer zu schlüpfen, wird in einem gesellschaftspolitischen Sinn in Zukunft in diesem Land ganz besonders wichtig werden.

Im Informationszeitalter bekommt auch Wissen eine neue Bedeutung. Das Problem ist nicht mehr, wie ich zu Informationen gelange, sondern die Frage, was mache ich damit, wie unterscheide ich richtige von falschen Informationen, welche Kriterien der Unterscheidung habe ich zur Hand? Zudem gilt: was heute wissenschaftlich korrekt ist, ist morgen vielleicht schon überholt. Die sog. Postmoderne stellt traditionelle Werte und Normen in Frage, bietet keine Einheit, keine Wahrheit an. Unter- und Entscheidungsfähigkeit sind gefordert und müssen eingeübt werden.

Weil Lesen von Literatur in gewisser Weise ein Erfahrungsaustausch ist, ist vor allem auch der soziale Aspekt im Umgang mit Literatur von Bedeutung. Das gemeinsame Sprechen über Literatur wird über den Leseerfahrungsaustausch hinaus zu einem Erfahrungsaustausch, der noch einmal mehr bereichert. In Gesprächen über Literatur werden die verschiedenen Zugangs- und damit Verstehensmöglichkeiten deutlich. Dieses Einüben in den Pluralismus hat soziale und politische Bedeutung, in einer postmodernen Gesellschaft, in der es die eine Gewissheit nicht mehr gibt. Geschult wird im Austausch der Leseerfahrungen

zugleich die Toleranz, die Fähigkeit, andere Sichtweisen ernst zu nehmen, die davor schützt, vorschnell die eine oder andere Sichtweise als falsch abzuqualifizieren. Die didaktischen Konzeptionen einer solchen Bildungsarbeit müssen darauf angelegt sein anzuregen, Position zu beziehen, eine Stellung einzunehmen – in toleranter Auseinandersetzung mit der Vielfalt an Anschauungen und Meinungen.

Aber auch die Beschäftigung mit der Grundlage der Literatur, der Sprache und nicht zuletzt mit dem Lesen selbst hat eine große gesellschaftspolitische Bedeutung. Der kompetente Umgang mit Sprache und Schrift, das Beherrschen der Kulturtechnik Lesen ist und bleibt die Voraussetzung für die Teilnahme an der Kultur und an der Möglichkeit zu weiterer Bildung! (Und sie bleibt diese Voraussetzung auch im Zeitalter der Neuen Medien!) Die deutsche Bischofskonferenz und der Rat der Evangelischen Kirche in Deutschland haben dementsprechend in ihrer 1997 gemeinsam herausgegebenen Erklärung über „Chancen und Risiken der Mediengesellschaft“ empfohlen:

Neben dem Erlernen eines qualifizierten Umgangs mit visuellen Medien bedarf die Förderung der Kulturtechniken des Lesens und des Schreibens einer besonderen Pflege. Die Kompetenz im Umgang mit Texten ist von zentraler Bedeutung für den kritischen Umgang auch mit anderen Medienangeboten.⁹

7. *Die Kunst „braucht“ die Kirche!*

„Die Kirche braucht die Kunst. Sie braucht sie in vielfältiger Weise. Braucht die Kunst auch die Kirche?“ fragt sich Johannes Paul II.. Diese Frage verneinen viele Künstler und Schriftsteller und haben in bezug auf ihre Autonomie damit ganz recht. Natürlich können sie Kunst schaffen ohne Kirche. Johannes Paul II aber meint – diese Autonomie nicht in Frage stellend – „... wenn die Verbindung von Religion, von Kirche und Kunst so eng ist, wie ich zu zeigen versucht habe, vor allem im Blick auf den Menschen, auf das Bild vom Menschen und die Wahrheit von ihm – und wenn der christliche Glaube in seinen Inhalten, die die Kirche vermittelt, die Kunst in ihren größten Epochen und in bis heute unüberholten Werken inspiriert hat ..., dann ist die Frage erlaubt: Verarmt nicht die Kunst, bringt sie sich nicht um entscheidende Gehalte und Motive, wenn sie auf die Wirklichkeit verzichtet, die durch die Kirche repräsentiert wird?“¹⁰

⁹ Chancen und Risiken der Mediengesellschaft. Gemeinsame Erklärung der Deutschen Bischofskonferenz und des Rates der Evangelischen Kirche in Deutschland. Hg. vom Kirchenamt der Evangelischen Kirche in Deutschland und vom Sekretariat der Deutschen Bischofskonferenz, Bonn (Gemeinsame Texte 10) 1997, S. 45.

¹⁰ Johannes Paul II., S. 191.

Gerade die Kunst – mag sie nun kirchlich sein oder nicht – thematisiert die Fragen, die Menschen bewegen – und das vor allem angesichts der eigenen Grenzen. Und darin treffen sich Kirche und Kunst. Das Interesse der Kirche am leidenden, verzweifelten und hoffenden Menschen entspricht sehr oft dem Interesse auch kirchenkritischer Autoren, die wie Peter Turrini trotz aller Kritik an der Institution Kirche der Bedeutung der „Christlichkeit“ in Zusammenhang mit einer Humanisierung der Menschheit großen Rang einräumen:

Die Literatur kommt, abgesehen von störenden Einmischungen, ohne die Kirche aus, aber, so denke ich, nicht ohne Christlichkeit. – Christlichkeit ist für mich die Trauer über die Schändung des Menschen und der leidenschaftliche Kampf um die Wiederherstellung seiner Würde.¹¹

Das gemeinsame Fragen offen und den gemeinsamen Widerstand gegen die Entwürdigung des Menschen im Gespräch zu halten, das wird vor allem Aufgabe der Kirche sein. Einige kirchliche Institutionen und Personen haben dies mit großem Engagement betrieben: auf dem Sektor der bildenden Kunst sind hier etwa Otto Mauer, Friedhelm Mennekes, Günter Rombold, auf dem Sektor der Literatur Dorothee Sölle, Karl-Josef Kuschel, Kurt Marti, Paul Konrad Kurz zu nennen.

Es bleibt zu hoffen, dass in Zeiten der Geldknappheit der Kirche der „Luxus“ der Kulturarbeit nicht abhanden kommt. Denn bei all den Überlegungen gilt auch festzuhalten, was den beiden Bereichen Kunst und Kirche heute noch gemeinsam ist: ihre Randposition in der Gesellschaft. Beide müssen sich immer wieder in Erinnerung rufen, beide sind nicht mehr selbstverständlich, beiden geht das Geld aus, beide werden von vielen als „Luxus“ gesehen. Gerade diese Außenseiterrolle verbindet sie auch, eine Rolle, die zwar die Gefahr in sich trägt zu verschwinden, bedeutungslos zu werden, aber auch die große Chance, die Außenseiter immer haben: Narr zu sein: sich einmischen können in die Politik, in gesellschaftliche Entwicklungen, unangepasst, Mahner sein, Prophet. Gerade auch diese Gemeinsamkeit lädt ein zu einem Gespräch, zu gemeinsamer Sache – bei aller bleibenden Unterschiedlichkeit.

¹¹ Turrini, P.: Literatur und Kirche. In: Ders.: Es ist ein gutes Land. Texte zu Anlässen. Hg. v. Ch. Binder, Wien 1987, S. 95-97, hier S. 96.

**„MONSTRANZHIEBE ODER FEUERZUNGEN?“
ZUM SPANNUNGSVERHÄLTNIS ZWISCHEN
LITERATUR UND VERKÜNDIGUNG**

Erich Garhammer (Würzburg)

Der Vorwurf von Literaten an die christliche Verkündigung, sie sei nicht zeitgemäß, vor allem aber sprachlich nicht brillant genug, ist so alt, wie die Verkündigung selber.¹ So haben schon die Vertreter der antiken Rhetorik den Evangelien und den neutestamentlichen Briefen vorgehalten, sie seien sprachlich und stilistisch misslungen. Aber was könne man von „piscatores“, von einfachen Fischern, die die Nachfolge Jesu angetreten haben, auch anderes erwarten.

Diesen Vorwurf hat Augustinus – selber ein Kenner der antiken Literatur und Rhetorik – aufgegriffen und theologisch gewendet. Er hat den Vorwurf zu einem Vorzug umdefiniert: Weil Jesus selber – obwohl der Höchste – zum Niedrigsten geworden ist, könne auch die biblische und apostolische Verkündigungssprache nicht zum „stilus grandis“ greifen, sondern müsse den „sermo homilis“ benutzen. Diesen fachsprachlichen Ausdruck aus der Rhetorik fundiert Augustinus theologisch, indem er auf den Philipperhymnus hinweist: „humiliavit semetipsum“ (Phil 2,8). Christus hat sich selber erniedrigt und ist Mensch geworden. Von daher ist die Verkündigungssprache aus theologischen Gründen dem „sermo humilis“ verpflichtet.²

Die Argumentation von Augustinus verrät ein Doppeltes:

1. Das System der Rhetorik übt einen solchen Druck auf die Sprache der Christen aus, dass sie sich mit diesen Vorwürfen kritisch-konstruktiv auseinander setzen müssen. Augustinus weist den Vorwurf nicht als unpassend oder ungehörig zurück, im Gegenteil: Er widerlegt ihn rhetorisch. Er lässt also die Rhetorik nicht abdanken, sondern greift das rhetorische System auf, um innerhalb dieses Systems noch einmal die Plausibilität der apostolischen Verkündigung zu verdeutlichen.
2. Der Primat liegt bei Augustinus nicht bei der Rhetorik, sondern bei der Theologie. Die Verkündigung nämlich geschieht nicht im luftleeren Raum, sondern innerhalb von zeitgeschichtlichen und wissenschaftstheoretischen Plausibilitäten: Dieser Plausibilitätshorizont war für die Zeit des Augusti-

¹ Vgl. E. Garhammer, *Literatur und Verkündigung. Anmerkungen zu einem Spannungsverhältnis*, in: StZ 214 (1996), S. 759-769.

² Augustinus hat den Philipperhymnus über tausendmal in seinem Werk zitiert. Vgl. zu diesen Zusammenhängen A. Grözinger, *Die Sprache des Menschen. Ein Handbuch*, München 1991, S. 73-75 sowie G. Ueding, *Klassische Rhetorik*, München 1995. Ferner: E. Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern/München 1982.

nus die Rhetorik. Gerade das System der Rhetorik aber war seit Quintilian offen für ethische Argumente: Diese offene Stelle benutzt Augustinus, um seine theologische Argumentation rhetorisch abzusichern. Weil der Höchste der Niedrigste geworden ist, darf Verkündigungssprache einfach sein, ja sie muss es sein.

Das Verhältnis zur Sprache ist also für den Verkündiger nicht nur ein ästhetisch-rhetorisches, sondern immer auch ein theologisches. Freilich sollte der Primat der Theologie nicht auf Kosten sprachlicher Mühe und Sorgfalt gehen.

Diesem Defizit innerhalb der Verkündigung gilt häufig der Einwand der Literaten des 20. Jahrhunderts: So etwa hat K. Tucholsky in einer Satire über den Predigttext die negativen Konsequenzen von schlechter Verkündigung für die Kirche spitzzünftig formuliert. Jede Propaganda gegen die Kirche ist im Vergleich dazu harmlos und wirkungsarm:

Auf Betreiben der katholischen Kirche, die manche ihrer Positionen wanken sieht – keine Angst, wir sind in Deutschland! – läßt sich Rom neuerdings mit vielen Paragraphen schützen: eine Frömmigkeit hinter dem Stacheldraht der Gesetze. Das Wort: Die Gottlosen kommen! geht um. Aber eine so gute Propaganda, wie sie die Kirche gegen die Kirche macht, können wir gar nicht erfinden. Und ich weiß viele, die mit mir denken: wir sind aus der Kirche ausgetreten, weil wir es nicht länger mit ansehen konnten. Wir sind zu fromm.³

Ähnlich kritisch beurteilte Hugo Ball die Verkündigungssprache der Kirche. Hugo Ball, der sich vom dadaistischen *Enfant terrible* zum katholischen Konvertiten entwickelte und die letzten Jahre seines Lebens dem Kulturbetrieb gegenüber eine mönchische Zurückhaltung pflegte, vermisste in der Verkündigungssprache das Gewissen für das Wort:

Die großen Dichter und Sprachkünstler sind nicht mehr innerhalb der Kirche zu finden, sie stehen außerhalb und das kann nicht nur eine Folge ihrer Bosheit sein. Sie haben, wo sie mit den Ekklesiasten konkurrieren, mehr Sinn und Gewissen für das Wort in seiner ursprünglichen Bedeutung als jene, die es ex officio haben sollten, und die das absolute Wort verkünden. Wie kann man aber... zum ewigen Wort einen lebendigen Zugang haben, wenn man das zeitliche relative Wort brutalisiert? Das ist der tiefste Einwand des zeitgenössischen Ästhetizismus gegen den Priester und gegen die Kirche.⁴

³ K. Tucholsky, *Der Predigttext*, in: *Gesammelte Werke*, Bd. 9, hrsg. von M. Gerold-Tucholsky u. F.J. Raddatz, Reinbek bei Hamburg 1975, S. 240.

⁴ H. Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, Zürich 1992, S. 255. Zu H. Ball vgl. B. Wacker (Hrsg.), *Dionysius DADA Areopagita. Hugo Ball und die Kritik der Moderne*, Paderborn 1996.

Peter Handke, ähnlich wie Hugo Ball ein Konvertit vom sprachlichen Experimentator zum Sprachmystiker, schreibt in der *Geschichte des Bleistifts*: „Wenn die Prediger doch Sprache hätten (Sprache: Autorität). Ich will die andere Sprache! Erst durch das Leiden an der Form gewinnt die Seele Geist. Dieser gibt jener die Autorität: die Feuerzunge.“⁵ Die pfingstliche Feuerzunge (vgl. Apg 2,3) ist für Handke das Ineinander von Seele und Geist: Nur wo die Anstrengung um die Sprache, das förmliche Leiden an ihr und das leidenschaftliche Arbeiten mit ihr einen Platz haben, dort ereignet sich für Handke auch heute noch die Herabkunft der pfingstlichen Feuerzungen. Sprache also, vor allem Verkündigungssprache, bedarf der Schulung, der Übung, des Exerzitiums. Wo die Verkündigung dieses innige Übungsverhältnis zur Sprache kündigt, gefriert sie zum formelhaften Sprechen und erstarrt in Klischees. Solche formelhafte und rechthaberische Verkündigungssprache haben Literaten auch in der Vergangenheit aufs Korn genommen.

Literatur als Anti-Predigt: Boccaccios „Decameron“ und Lessings „Nathan“

Boccaccios *Decameron* kann wohl als eine Anti-Predigt gelesen werden.⁶ Die zehn Erzähler des *Decameron* finden sich in der Kirche Santa Maria Novella zusammen, dem Sitz des Predigerordens, der Dominikaner. Um 1357 war die Strozzi-Kapelle in dieser Kirche von Nardo di Cione ausgemalt worden: In der visuellen Darstellung der Eschata ist das Fegfeuer, obwohl in der *Göttlichen Komödie* von Dante bereits erwähnt, nicht ausgeführt. Die Lektüre von Dantes Göttlicher Komödie war nämlich bis in die 40er Jahre des 14. Jahrhunderts bei den Dominikanern verboten. Sie sollte nicht dazu führen, das Interesse vom Studium der Bibel abzuziehen. Nach wie vor galt der von Bonaventura in seinem Werk *De reductione artium ad theologiam* (1257) aufgestellte Grundsatz: „omnes cognitiones famulantur theologiae“. Wer dies ausschlage, ersetze die Königstochter durch eine Hure, so Bonaventura in seinem Hexameron. Dantes *Göttliche Komödie* weichte diesen strengen Grundsatz auf: Sie ging den Weg

⁵ P. Handke, *Die Geschichte des Bleistifts*, Salzburg 1982, S. 165.

⁶ Zur Deutung von Boccaccios *Decameron* vgl. K. Flasch, *Poesie nach der Pest*, in: G. Boccaccio, *Der Anfang des Decameron*, Mainz 1992 (= *excerpta classica* X), S. 13-196. W. Wehle, *Der Tod, das Leben und die Kunst. Boccaccios Decameron oder der Triumph der Sprache*, in: A. Borst u.a. (Hrsg.), *Tod im Mittelalter* (= *Konstanzer Bibliothek* Bd. 20), Konstanz 1993, S. 221-260 und P. Geyer, *Boccaccios Decameron als Schwellenwerk: Vom Karnevalesken zum Kasuistischen*, in: W. Buckl (Hrsg.), *Das 14. Jahrhundert. Krisenzeit*, Regensburg 1995 (= *Eichstätter Kolloquium* 1), S. 179-211.

vom Fabulieren für die Theologie zum Fabulieren über die Theologie.⁷ In der Theologie dagegen duldet man keine Lösungen auf Zeit: Das Fegfeuer sprengte die Unausweichlichkeit eines Entweder-Oder, es eröffnete einen dritten Ort zwischen Diesseits und Jenseits, Abgrund und Paradies, Himmel und Hölle. Die Eindeutigkeit dieses streng verteidigten Weltbildes wurde allerdings durch die Pest erschüttert. Boccaccio vertrat die Auffassung, dass die Pest nicht wegen der verkommenen Moralität ausgebrochen sei, sondern dass erst ihr Auftreten Desorientierung und höchste Ratlosigkeit ausgelöst habe, bis hinein in medizinische und theologische Kreise. Die einzige Therapie, zu der Ärzte rieten, war die Flucht auf das Land. Selbst die angesehenen Doktores der Sorbonne kannten nur dieses eine Heilmittel: nämlich früh, schnell und lange zu fliehen. Die Antwort der Prediger – etwa von Fra Giordano da Rivalto, dem *predicatore generale* der Dominikaner in Florenz – auf dieses Problem lautete: Der Mensch sollte nicht mehr wissen wollen, als was ihm zu wissen gut ist. Jeder hat zu glauben, was der Hl. Stuhl lehrt, und soll nicht nach Gründen forschen.⁸ Dieser naiven Sprache der Verkündigung setzte Boccaccio die Sprache der Bildung gegenüber: Seine Leserschaft sind die Verständigen, die mit dem inneren Auge wahrnehmen. Er widmet seine schlichten Geschichten nicht nur denen, die kurzweilig unterhalten, sondern gerade denen, die geistig gefordert werden wollen. Boccaccio hat sein *Decameron* daher doppelerspektivisch angelegt: Die Novellen bedienen sich der Bildersprache der Ungebildeten; aber dadurch, dass sie von den zehn jungen Leuten erzählt werden, werden sie aufgebrochen und in eine Sinnfindungsperspektive gebracht.

Der Text erweist sich bei genauerer Analyse als eine Anti-Predigt, die am „*contemptus mundi*“-Motiv der Bettelorden Kritik übt. Eine zentrale Rolle spielt dabei das Gemälde *Triumph des Todes* (1335/40) im Campo Santo in Pisa, ein dominikanisches Auftragswerk.⁹ Dieses Bild ist eine visuelle Predigt gegen die Vanitas, die Jacopo Passavanti in seinem Werk *Specchio della vera penitenza* – 1354 in Santa Maria Novella in Florenz verfasst – schriftlich wiederholt. Bildinhalt ist die Omnipräsenz des Todes: Ohne Ansehen der Person macht er alle nieder. Die größte Gefahr aber für das Seelenheil kommt von der Mondänität,

⁷ Vgl. zu diesen Zusammenhängen die Vorrede von R. Imbach in: Dante Aleghieri, *Das Schreiben an Congrande della Scala* (= Dante Aleghieri, *Philosophische Werke I*), Hamburg 1993.

⁸ Vgl. dazu Th. Esser, *Die Pest-Strafe Gottes oder Naturphänomen? Eine frömmigkeitsgeschichtliche Untersuchung zu Pesttraktaten des 15. Jahrhunderts*, in: ZKG 108 (1997), S. 33-57 sowie H. Dormeier, *Die Flucht vor der Pest als religiöses Problem* in: K. Schreiner (Hg.), *Laienfrömmigkeit im späten Mittelalter. Formen, Funktionen, politisch-soziale Zusammenhänge*, München 1992, S. 331-397.

⁹ L.B. Ricci, *Ragionare nel Giardino: Boccaccio e i cicli pittorici del ‚Trionfo dalla Morte‘*, Roma 1987.

der Weltverfallenheit der Menschen: Diese Gefahr wird an zwei Gruppen jeweils aus sieben edlen Damen und drei adeligen Herren exemplifiziert. Die Insignien der zehn jungen Leute deuten auf ihr „vita oziosa“ hin. Boccaccio hat diese bildliche Bußpredigt zum Ausgangspunkt seines *Decamerons* gemacht: Auch hier sind es zehn junge Leute (sieben Damen, drei Herren), jung, gebildet, musisch, wohlhabend und auch offen für Liebeserfahrungen, die sich in Santa Maria Novella versammeln und den Rat der Ärzte, der auch von den Theologen geteilt wird, befolgen, nämlich aus der Stadt zu fliehen.

Freilich: Nach nur 14 Tagen brechen sie ihren Fluchtversuch ab und kehren nach Florenz zurück, obwohl die Pest keineswegs zu Ende ist. Was war geschehen, was war der Grund? Sie haben sich während dieser Zeit hundert Geschichten erzählt, die Novellen haben zu einer Novellierung einer neuen Lebenseinstellung geführt. Die Zehn verwirklichen also eine kühne Idee des Schriftstellers: Humanität ist weniger eine Sache des Gehorsams als eine Konsequenz des narrativen Diskurses; sie lässt sich am ehesten kommunikativ, gemeinschaftlich finden und sie ist kein autoritäres Oktroi welcher Lehre auch immer. Das gegenseitige Erzählen stiftet eine neue Einheit von Mensch und Natur, die durch die Pest zerstört war, ausgedrückt im Lorbeerkranz, mit dem jeder der Beteiligten zum Dichter gekrönt wird. Die erzählten Geschichten haben bewirkt, dass Mensch und Tier, Kultur und Natur nicht mehr Feind sind: Als die Zehn den Wald verlassen, tragen sie Kränze aus Eichenlaub: „Wer sie so hätte kommen sehen, würde nichts anderes haben sagen können, als: sie wird der Tod nicht besiegen oder wenn, dann wird er sie gelassen niederstrecken!“ (V. 1019. Vgl. zum Motiv des zweiten Todes, Offb 20,6). Die Zehn haben also den Tod hinter sich gelassen, obwohl ihre Sterblichkeit bleibt. Sie können nun zurückkehren in den Schoß der größeren Gemeinschaft, die sie braucht. Panfilo, der König des letzten Tages, bringt zum Ausdruck, dass alle nun die rechte Gesinnung erworben haben und fähig sind zur tätigen Liebe („compassione“). Das Erzählen von Geschichten hat das bewirkt, was sonst eher der Predigt zugeschrieben wird: Metanoia. Das Erzählen von Geschichten hat also für Boccaccio eine therapeutische Kraft, eine Wirkung, die er der Predigt seiner Zeit nicht mehr zutraute. Literatur und Erzählkunst werden als wirksamer dargestellt als jede lehrhafte Predigt. H.R. Jaufß hat gezeigt, dass die ästhetische Form der Novelle ganz auf das Moralische gerichtet ist, allerdings auf keine normative, sondern eine explorative Moral: Das Moralische, das sich an dieser dramatischen Epochenschwelle nicht mehr von selber versteht, wird über die Ästhetik scheinbar nur spielerisch verhandelt, aber dadurch neu zurückgewonnen. Die eigentümliche, nicht präskriptive Moral des Ästhetischen erwächst daraus, dass sie das Verstehen eines der Diskussion entzogenen Problems neu eröffnet und gerade dadurch zur Lösung beiträgt.

Daß es immer schon das moralische Gebot der Dichtung gewesen sei, Ordnung und Dauer zu verbürgen, ist die retrospektive Illusion des Klassischen. Wo immer das Ästhetische sich seiner Dienstleistung entzog, hat es seine Autonomie dafür eingesetzt, dem herrschaftlichen Anspruch der Moral einen verstehenden Zugang zum Moralischen entgegenzusetzen.¹⁰

Auch G.E. Lessing schrieb mit seinem „Nathan der Weise“ ein Plädoyer für die Literatur gegen den Dogmatismus der Predigt.¹¹

Am 6. Juli 1778 befahl Herzog Carl von Braunschweig – der Dienstherr Gotthold Ephraim Lessings – dem Verleger Remer, „... von gedachtem Hofrath und Bibliothekar Lessing ferner nicht das geringste, es sey denn zuvor die Handschrift an Unser F. Ministerium eingesandt und von demselben gebilligt worden, zum Druck anzunehmen, noch wenn dergleichen etwa wirklich unter der Presse sich befinden sollte, auszugeben...“¹² Ausdrücklich bestätigte der Herzog den Entzug der Zensurfreiheit für Lessing am 17. August. Er untersagte seinem Bibliothekar und Schriftsteller, „daß er in Religions-Sachen, so wenig hier als auswärts, auch weder unter seinem noch anderen angenommenen Namen, ohne vorherige Genehmigung des Fürstl. Geheimen Ministerii ferner etwas drucken lassen möge.“¹³

Vorausgegangen war zwischen 1774 und 1778 die Veröffentlichung einer Handschrift des bereits 1768 verstorbenen Hamburger Philologen und Orientalisten Hermann Samuel Reimarus durch Lessing. Inhalt dieser Schrift mit dem Titel *Apologie und Schutzschrift für die vernünftigen Verehrer Gottes* war die historische Kritik an den biblischen Überlieferungen. Die Auferstehungsberichte wurden als grandiose Lüge der Jünger abgetan, die in Wirklichkeit den Leichnam Jesu gestohlen hätten. Gegen diese Veröffentlichung erhob der Hamburger Hauptpastor und Prediger Goeze Einspruch, mit dem Lessing schließlich in eine offene Fehde eintrat, die dann der Herzog unterband. Lessing hatte sich gegenüber dem Prediger Goeze als der eigentliche Verteidiger des Glaubens bezeichnet:

¹⁰ H.R. Jauß, *Hermeneutische Moral: der moralische Anspruch des Ästhetischen*, in: ders., *Wege des Verstehens*, München 1994, S. 30-48, hier S. 36. W. Iser hat in einem Interview die Kunst der Fiktionalität als Kompetenz der basalen Plastizität des Menschen bezeichnet. In: *Weimarer Beiträge* 44 (1998), S. 92-103.

¹¹ Vgl. dazu A. Schilson, „... auf meiner alten Kanzel, dem Theater“. Über Religion und Theater bei G.E. Lessing, in: *ThG1* 85 (1995), S. 12-34 u. S. 518-532. Als selbständige Publikation sind diese Aufsätze 1997 erschienen als Nr. 9 der *Kleinen Schriften zur Aufklärung der Lessing-Akademie Wolfenbüttel*.

¹² G.E. Lessing, *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, hrsg. von W. Barner, Bd. 9, S. 1318.

¹³ Ebd. Bd. 12, S. 187.

Ich will schlechterdings von Ihnen nicht als der Mann verschrien werden, der es mit der Lutherischen Kirche weniger gut meinest, als Sie. Denn ich bin mir bewußt, dass ich es weit besser mit ihr meine, als der, welcher uns jede zärtliche Empfindung für sein einträgliches Pastorat, oder dergleichen, lieber für heiligen Eifer um die Sache Gottes einschwatzen möchte.¹⁴

Der Literat war daher nicht gewillt, dem Prediger das letzte Wort zu lassen. So entschloss er sich dazu, den Streit auf die Bühne zu verlegen. Er schrieb an Elise Reimarus – die Tochter von H.S. Reimarus: „Ich muß versuchen, ob man mich auf meiner alten Kanzel, auf dem Theater wenigstens, noch ungestört will predigen lassen.“¹⁵ Die Bühne also wurde für Lessing zur Kanzel, das Dichterwort zur Predigt, das Theater zum Ort der Verkündigung. Lessing knüpfte dabei an Boccaccio an, wie er in seinem Brief an Johann Gottfried von Herder gesteht:

Es ist ein Nathan, der beim Boccac (Giornata 1. Novella 3.) Melchisedek heißt, und dem ich diesen Namen nur immer hätte lassen können... Introite, et hic Dii sunt! kann ich indes sicher meinen Lesern zurufen...¹⁶

Dieses dem Nathan vorangestellte Motto „Introite, nam et heic Dii sunt“ (Tretet ein, denn auch auf der Bühne sind die Götter zu finden) geht auf den griechischen Philosophen Heraklit zurück, von dem eine Anekdote berichtet:

Man erzählt, dass Heraklit zu Fremden, die ihn besuchen wollten und stutzten, wie sie ihn sich gerade am Herd wärmen sahen, gesagt habe, sie sollten nur ruhig hereinkommen, denn auch hier wohnten Götter.¹⁷

Die Gegenwart des Göttlichen wird also nicht für einen ausgegrenzten Ort oder den Bereich des Sakralen reserviert, sondern auch für den häuslichen Privatraum und das alltägliche Umfeld reklamiert. Auch auf dem Theater wird also nach Lessing Göttliches verhandelt. Das Motto über dem Nathan legt darüber hinaus noch eine biblische Assoziation nahe, an das „compelle eos intrare“ aus Lk 14,23. Damit kontrastiert Lessing seine Einleitung zum Nathan mit dem Missions-eifer, dem Wahrheitsfanatismus und dem Glaubensdiktat des Predigers Goetze. Seine Einladung dagegen versteht sich versöhnlich und werbend: Die Begegnung mit dem Göttlichen kann auf dem Theater als der Kanzel des Literaten

¹⁴ Ebd. Bd. 9, S. 49.

¹⁵ Ebd. Bd. 12, S. 1398.

¹⁶ Ebd. Bd. 12, S.200.

¹⁷ Die Vorsokratiker. Die Fragmente und Quellenberichte, übersetzt und eingeleitet v. W. Capelle, Stuttgart 1940, S. 142. Zum Motto bei Lessing vgl. H. Birus, „Introite, nam et heic Dii sunt!“ Einiges über Lessings Mottoverwendung und das Motto zum Nathan, in: Euphorion 75 (1981), S. 379-410 sowie I. Strohschneider-Kohrs, Vernunft als Weisheit. Studien zum späten Lessing, Tübingen 1991, S. 114-122.

eher geschehen als mit den Zwangsmethoden eines Predigers. Also auch hier ein Plädoyer für eine andere Verkündigung der Literaten als die der Prediger.

Der Zwang zur Verkündigung im literarischen Modernismustreit

Der sog. „Katholische Literaturstreit“¹⁸ zu Beginn unseres Jahrhunderts ist als eine Gegenbewegung gegen die autonome Literatur zu lesen. Dieser Literaturstreit wird von der Literaturgeschichte kaum wahrgenommen, obwohl er das Verhältnis von Literatur und Verkündigung maßgeblich geprägt hat. 1898 erschien unter dem Verfasserpseudonym „Veremundus“ eine Schrift mit dem Titel *Steht die katholische Belletristik auf der Höhe der Zeit? Eine litterarische Gewissensfrage*.¹⁹ Hinter dem Autor verbarg sich der katholische Kulturkritiker Karl Muth (1867-1944). Diese Schrift versuchte – ähnlich wie die Aufsehen erregende Rede von Georg Freiherr von Hertling (1843-1919), des Professors für Philosophie an der Universität München und Reichstagsabgeordneten des Zentrums, die er als Präsident der Görres-Gesellschaft auf deren Generalversammlung 1896 in Konstanz unter dem Titel *Der deutsche Katholicismus und die Wissenschaft* gehalten hat – nach beigelegtem Kulturkampf das Inferioritätsbewusstsein der Katholiken zu beheben und wieder einen Blick über die eigenen Mauern in den gesamtgesellschaftlichen Kulturbereich zu werfen. Für die Literatur katholischer Provenienz war ja eine eindeutige Tendenz Pflicht, katholisches Literaturschaffen hatte zur Formung des katholischen Bewusstseins beizutragen und musste einer pädagogisch-moralischen Zielsetzung dienen. Kirchenkritische Töne waren nicht erlaubt und Schriftsteller, die trotz katholischem Hintergrund dieser Tendenz nicht gerecht wurden, waren verpönt (etwa Marie von Ebner-Eschenbach, Peter Rosegger, Hugo von Hofmannsthal, Stefan George, Rainer Maria Rilke u.a.).

Einen ersten Vorstoß gegen diese enge Sicht hatte Heinrich Federer (1866-1928), Priester des Bistums Chur und Kaplan in Jonschwil im Toggenburg, gewagt²⁰: Er veröffentlichte im Jahre 1898 in der Luzerner Tageszeitung

¹⁸ Vgl. dazu E. Hanisch, *Der Katholische Literaturstreit*, in: E. Weinzierl (Hrsg.), *Der Modernismus. Beiträge zu seiner Erforschung*, Graz-Wien-Köln 1974, S. 125-160 sowie M. Weitlauff, „Modernismus litterarius.“ *Der „Katholische Literaturstreit“*, die Zeitschrift „Hochland“ und die Enzyklika „Pascendi dominici gregis“ Pius' X. vom 8. September 1907, in: *Beiträge zur altbayerischen Kirchengeschichte* 37 (1988), S. 97-175.

¹⁹ *Steht die katholische Belletristik auf der Höhe der Zeit? Eine litterarische Gewissensfrage von Veremundus*, Mainz 1898.

²⁰ Vgl. H. Federer, *Gerechtigkeit muß anders kommen. Meistererzählungen*. Ausgewählt und herausgegeben von C. Linsmayer, Zürich 1981 (darin das Nachwort 356-383) sowie A. Aregger, H. Federer (1866-1928) – „Als das Höchste im Vaterland steht mir das Gewissen“, in: J.

Vaterland unter dem Pseudonym „Philalethes“ eine Artikelserie, in welcher er die katholischen Dichter aufforderte, aus dem „mittelalterlichen oder antikisierenden Gehäuse“ auszubrechen. Diese Vorstöße griff Muth in seiner Schrift auf und verstärkte sie, stieß aber auf empörte Ablehnung, besonders bei dem sich literaturwissenschaftlich betätigenden Prälaten Franz Hülkamp (1833-1911), dem Begründer des „Literarischen Handweisers“ (1862).²¹

Muth sah sich zu einer Replik veranlasst mit dem Titel *Die Litterarischen Aufgaben der Deutschen Katholiken*.²² In dieser Schrift von 1899 lüftet er auch seinen Namen. Das Anliegen Muths wurde schließlich in der Zeitschrift „Hochland“ aufgegriffen, die in Dr. Paul Huber, dem noch jungen Leiter des kleinen Kösel-Verlags in Kempten einen entschiedenen Förderer und verlegerischen Realisator fand. Im Oktober 1903 erschien das erste Heft. Joseph Bernhart (1881-1969) schildert in seinen Erinnerungen, welche befreiende Wirkung diese Zeitschrift in der damaligen innerkatholischen „geistigen Atemnot“ hatte.²³ Muths Zeitschrift geriet jedoch bald in die Schusslinie der Kritik der *Stimmen aus Maria Laach* unter der Führung von Pater Alexander Baumgartner SJ (1841-1910) und dem österreichischen Kulturkritiker und Schriftsteller Richard Kralik Ritter von Meyrswalden (1852-1934),²⁴ der in Wien einen gleichgesinnten Kreis sammelte und ab Oktober 1906 die Zeitschrift *Der Gral. Monatschrift für schöne Literatur* herausbrachte.

Das Hochland druckte nun in Folgen literarische Beispiele ab, die den Kriterien einer offenen Literaturauffassung entsprachen: Den Anfang machte die österreichische Schriftstellerin Enrica Freiin von Handel-Mazzetti (1871-1955) mit dem Roman *Jesse und Maria*. Sofort setzte eine vehemente Kritik ein, die dem Roman vorhielt, dass er dem Dogma aus dem Weg gehe, dem Toleranzgedanken das Wort rede und eine Schönfärberei zugunsten der Protestanten betriebe.

Karl Muth setzte seine redaktionelle Linie dennoch weiter fort und veröffentlichte den Roman *Il Santo* von Antonio Fogazzaro (1842-1911). Das Werk war deutlich beeinflusst von den Idealen der religiösen Reformbewegung, die sich in Antonio Rosminis Buch von 1848 *Cinque piaghe della Chiesa (Die 5 Wunden*

Bättig u. S. Leimgruber (Hrsg.), *Grenzfall Literatur, Die Sinnfrage in der modernen Literatur der viersprachigen Schweiz*, Freiburg 1993, S. 54-74

²¹ Vgl. zur Person E. Garhammer, Franz Hülkamp, in: *UhK* 35, S. 315.

²² *Die Litterarischen Aufgaben der Deutschen Katholiken. Gedanken über katholische Belletristik und litterarische Kritik, zugleich eine Antwort an seine Kritiker.* Von Karl Muth (Veremundus), Mainz 1899.

²³ J. Bernhart, in: *Begegnungen mit Karl Muth, München-Kempten 1937*, S. 4-6, hier S. 5. Die Erinnerungen von J. Bernhart sind jetzt mustergültig ediert von M. Weitlauff: *J. Bernhart, Erinnerungen 1881-1930*, hrsg. von M. Weitlauff, 2 Bde, Weissenhorn 1992.

²⁴ Zur Person vgl. *Neue Deutsche Biographie* 12 (1980), S. 663-666.

der Kirche) niedergeschlagen hatten. Der „Heilige“ brandmarkte in einer fiktiven Begegnung mit dem Papst die vier in der Kirche herrschenden bösen Geister: den Geist der Lüge, der die Augen vor der modernen Wissenschaft verschließe, den Geist der autoritären Macht, der die Kirche in eine Diktatur verwandle, den Geist des Besitzes, der die evangelische Armut verrate, und den Geist des starren Festhaltens am Alten, der jeden Fortschritt fürchte. Dieser Roman kam 1906 auf den „Index librorum prohibitorum“; Karl Muth musste seinen Abdruck im Hochland einstellen. Im Umfeld der Modernismus-Enzyklika *Pascendi dominici gregis* Pius X. vom 8. September 1907 wurde nun der Vorwurf des Modernismus auf die Literatur ausgedehnt. Als Beispiel des zügellosen Subjektivismus galt der Roman von Handel-Mazzetti *Jesse und Maria*. Handel-Mazzetti, die sich einem Kesseltreiben ausgesetzt sah, unterwarf sich am 23. September 1910 öffentlich „als getreue und gehorsame Tochter der Kirche“ und versprach, dass sie „immerdar den Befehlen und Wünschen des Heiligen Vaters in allem, auch was meine demütige Kunst betrifft, nachkommen“ wolle.²⁵

Der Priester und Literat Heinrich Federer wurde nunmehr von seinem Bischof Georg Schmid von Grüneck (1906-1932) gezwungen, in den *Neuen Zürcher Nachrichten* unter dem Pseudonym „Senex“ eine Artikelserie zu veröffentlichen, in der er „eine entschiedene Dichtung des katholischen Glaubens“ forderte.²⁶ Nun geriet auch Karl Muth mit seinem *Hochland* immer mehr in Bedrängnis. Es erfolgte eine förmliche Verurteilung durch den Spruch der Indexkongregation, es kam aber zu keiner Veröffentlichung des Verbots, was im wesentlichen Verdienst des Münchener Nuntius Andreas Frühwirth war. Dafür wurde er selber des Modernismus verdächtigt, was er später lächelnd erzählte: „Wenn manche...wüßten, daß ein alter Dominikanergeneral in Rom wegen Laxheit im Glauben angeklagt wird, sie würden, meine ich, recht erstaunt sein.“²⁷

Die Zeitschrift *Hochland* konnte sich schließlich bis zum Verbot durch die Nationalsozialisten im Juni 1941 halten. Die Erneuerung der katholischen Literatur war das Ziel dieser Zeitschrift, durch deren Anstöße sich Literaten wie Gertrud von Le Fort, Werner Bergengruen, Reinhold Schneider und Elisabeth

²⁵ Zum Vorgang vgl. B. Doppler, *Katholische Literatur und Literaturpolitik*. Enrica von Handel-Mazzetti. Eine Fallstudie, Königstein/Taunus 1980 sowie mit ganz neuen Quellen K. Hausberger, „Dolorosissimamente agitata nel mio cuore cattolico“. Vatikanische Quellen zum „Fall“ Handel-Mazzetti (1910) und zur Indizierung der Kulturzeitschrift „Hochland“ (1911), in: R. Zinnhobler u.a. (Hrsg.), *Kirche in bewegter Zeit. Beiträge zur Geschichte der Kirche in der Zeit der Reformation und des 20. Jahrhunderts* (FS Liebmann), Graz 1994, S. 189-220.

²⁶ Vgl. dazu Weitlauff (wie Anm. 18), S. 155f.

²⁷ Victor Naumann, *Profile*. 30 Porträt-Skizzen aus den Jahren des Weltkrieges nach persönlichen Begegnungen, München und Leipzig 1925, S. 324.

Langgässer entfalten konnten. Insgesamt aber zeigt der literarische Modernismusstreit zu Beginn dieses Jahrhunderts, dass die Literatur unter einen eindeutigen Verkündigungszwang gestellt wurde. Dieser Zwang führte dazu, dass die Literaten außerhalb des katholischen Einflussbereiches dieser Verkündigungsnotigung misstrauten und der religiösen Literatur insgesamt mit Abwehr begegneten.

Das Veto der Literaten gegen den kirchlichen Verkündigungsanspruch

Einen der schärfsten Einsprüche gegen die Verwechslung von Kanzel und Bühne hat Bertolt Brecht formuliert. Vorausgegangen war das Bekenntnis Alfred Döblins, er sei katholisch geworden. Dies spielte sich am 14. August 1943 in einem Theatersaal in Santa Monica in der Nähe von Los Angeles ab. Die gesamte künstlerische Prominenz des deutschen Exils war versammelt und man beging den 65. Geburtstag von Alfred Döblin. Döblin sah dies als willkommenen Anlass an, seine Glaubensbekehrung bekannt zu geben. Seine Sätze – die uns im Wortlaut nicht überliefert sind – verletzten den guten Geschmack der Versammelten und wurden als äußerst deplaziert empfunden. Bert Brecht trug noch am selben Abend in sein Arbeitsjournal folgende Sätze ein: „ein fatales Gefühl ergriff die rationaleren Zuhörer, etwas von dem verständnisvollen Entsetzen über einen mitgefangenen, der den Folterungen erlegen ist und nun aussagt.“²⁸ Döblin habe dann seine Schuld am Aufstieg der Nazis bekannt und alle warteten auf eine Erklärung, dass er die Hungernden mit Literatur abg gespeist habe. Aber – so Brecht – „er fuhr nur verstockt, unbußfertig, ohne reue fort; weil ich Gott nicht suchte...“²⁹

Der biblische Begriff der „Verstocktheit“ (vgl. Jes 6,9-10; Mk 4,12; Mt 13,13; Lk 8,13; Joh 12,40) wird von Brecht auf den Glaubenden bezogen, der seine Verantwortung und Freiheit auf Gott abschiebt. Dies kann nur als peinlich empfunden werden. So verarbeitete Brecht diesen geschilderten Vorgang wenig später in dem Gedicht

Peinlicher Vorfall:

Als einer meiner höchsten Götter seinen 10.000 Geburtstag beging
Kam ich mit meinen Freunden und meinen Schülern, ihn zu feiern

²⁸ B. Brecht, Arbeitsjournal, Bd. II, 1942-1955, hrsg. von W. Hecht, Frankfurt/M. 1973, S. 605.

²⁹ Ebd. Zum Vorgang vgl. H. Kiesel, Literarische Trauerarbeit. Das Exil- und Spätwerk Alfred Döblins, Tübingen 1986, S. 146-200 sowie ders., Döblins Konversion als Politikum, in: F. Gae-de/ P. O'Neill/ U. Scheck (Hrsg.), Hinter dem schwarzen Vorhang. Die Katastrophe und die epische Tradition, (FS Riley), Tübingen 1994, S. 193-208.

Und sie tanzeten und sangen vor ihm und sagten Geschriebenes auf.
 Die Stimmung war gerührt. Das Fest nahte seinem Ende.
 Da betrat der Gefeierte Gott die Plattform, die den Künstlern gehört
 und erklärte mit lauter Stimme
 Vor meinen schweißgebadeten Freunden und Schülern
 Daß er soeben eine Erleuchtung erlitten habe und nunmehr
 Religiös geworden sei und mit unziemlicher Hast
 Setzte er sich herausfordernd einen mottenzerfressenen Pfaffenhut auf
 Ging unzüchtig auf die Knie nieder und stimmte
 Schamlos ein freches Kirchenlied an, so die irreligiösen Gefühle
 Seiner Zuhörer verletzend, unter denen
 Jugendliche waren.
 Seit drei Tagen
 habe ich nicht gewagt, meinen Freunden und Schülern
 unter die Augen zu treten, so
 Schäme ich mich³⁰

Die biblischen Sprachspuren in diesem Gedicht dienen der Parodie, der Satire und der ironischen Kommentierung. Der Tanz um das goldene Kalb wird assoziiert und die Erklärung des Dichters mit lauter Stimme erinnert an den Kreuzschrei Jesu (Mk 15,34): hier mündet der Schrei aber in ein freches Kirchenlied und in keinen Klagepsalm.

Der Vorwurf Brechts an Döblin lautet: Er hat die unter Künstlern und Literaten geltenden Spielregeln verletzt, er hat die Bühne zur Kanzel gemacht, das Theater zu einer Kirche umfunktioniert. Somit hat er den Freiraum der Kunst dazu missbraucht, religiöse Propaganda zu betreiben. Er hat sich zum Pfaffenknecht gemacht und damit die wehrlosen Zuhörer mit Verkündigung behelligt, vor der sie in diesem Rahmen sicher schienen. Brecht vergleicht diesen Verstoß mit einer Verletzung des Jugendschutzparagraphes. Er reklamiert für die Irreligiösität das, was Privileg des Religiösen ist, nämlich Scham und Ehrfurcht.³¹ Jeder Verkündigungsanspruch von Literatur sollte damit stigmatisiert werden.

Ähnliches hatte zu Beginn dieses Jahrhunderts A. Gide schon P. Claudel vorgehalten. P. Claudel war katholisch geworden und suchte nun seine Freunde F.

³⁰ Brecht, Gesammelte Werke 10, S. 861f.

³¹ Vgl. dazu E. Garhammer, „Sie werden lachen - die Bibel“. Bibel und moderne Literatur, in: H. Frankemölle (Hrsg.), Die Bibel. Das bekannte Buch – das fremde Buch, Paderborn u.a. 1994, S. 111-128.

Jammes und A. Gide zu einem ähnlichen Schritt zu bewegen.³² A. Gide wehrte sich gegen diese Zumutung mit der Neuformulierung des Gleichnisses vom verlorenen Sohn (vgl. Lk 15,11-32). Gide ging es in seiner Erzählung darum, die Rückkehr des verlorenen Sohnes als gescheiterte Emanzipation darzustellen: Er hat vor der Freiheitsherausforderung des Lebens aufgegeben.³³ Gide erfindet nun eine weitere Figur, einen noch jüngeren Bruder, der aufbricht ohne alles Erbe und nicht mehr zurückkehrt. Er hält dem heimgekehrten Bruder entgegen: „Mein Bruder, ich bin der, der du warst, als du weggingst.“³⁴ Sein Blick geht auf den Granatapfel, das Symbol der Freiheit, während der Heimgekehrte in den Garten blickt, wo die Toten ruhen. Der Aufbrechende beherzigt nach Gide die radikale Jesusnachfolge, der gefordert hat: „Lass die Toten die Toten begraben“ (Lk 9,57-62). Gide kritisierte mit dieser fiktiven Figur in seiner Erzählung den Schritt Claudels in die katholische Kirche. Dieser verlangte nun von jeglicher Literatur, sie habe die Aufgabe, den Leser zum Katholizismus zu führen. Gide kommentierte die Intransigenz Claudels mit einem Tagebucheintrag vom 5. Dezember 1905 folgendermaßen: „Mit Monstranzhieben verwüstet er unsere Literatur.“³⁵ Die Verkündigungsnotigung war für Gide eine sakrale Aggressionshandlung.

Ähnlich scharf distanzierte sich W. Benjamin von der theologischen Deutung des Werkes von Franz Kafka durch Max Brod. Letzterer, der Freund Kafkas und Retter seines literarischen Werkes, hatte auf dem theologischen Primat der Interpretation des Werkes von Kafka bestanden. W. Benjamin distanzierte sich in einem Brief an G. Scholem vom 12. Juni 1938 von der hagiographischen Verzeichnung Kafkas durch Brod: „Intimität mit dem Heiligen hat ihre bestimmte religionsgeschichtliche Signatur: nämlich den Pietismus. Brods Haltung als Biograph ist die pietistische einer ostentativen Intimität; mit anderen Worten die pietätloseste, die sich denken lässt.“³⁶ Benjamin entwickelt in seinem Brief, aber auch in seiner sonstigen Kafka-Deutung einen ganz anderen Interpretationsan-

³² Zum Vorgang vgl. E. Garhammer, *Bibel und moderne Literatur. Zur Methode der Verfremdung von Tradition*, in: K. Backhaus u. F.G. Untergaßmair (Hrsg.), *Schrift und Tradition* (FS J. Ernst), Paderborn u.a. 1996, S. 457-468, hier S.457-462.

³³ A. Gide, *Die Rückkehr des verlorenen Sohnes*. Übertragen von R.M. Rilke, Leipzig 1914 (Nachdruck 1928).

³⁴ Ebd., S. 56.

³⁵ A. Gide, *Tagebuch 1903-1922*, hrsg. von M. Schaefer-Rüsselin u.a., in: *Gesammelte Werke* 11/2, S. 92.

³⁶ W. Benjamin, *Briefe*, hrsg. von G. Scholem / Th. W. Adorno, Frankfurt a. M. 1978, 757. Zur Kafka-Deutung Benjamins vgl. H. Mayer, *W. Benjamin und F. Kafka. Bericht über eine Konstellation*, in: ders., *Aufklärung heute. Reden und Vorträge*, Frankfurt a. M. 1985, S. 45-70 sowie W. Benjamin 1892-1940. *Marbacher Magazin* 55 (1990). Darin: *Der Kafka-Essay von 1934, ein work in progress* (S. 237-254). Zum Vorgang vgl. Garhammer (wie Anm. 32), S. 462-465.

satz. Er vergleicht das Werk Kafkas mit der Gestalt einer Ellipse: Die beiden Brennpunkte bilden dabei die mystische Erfahrung und die Erfahrung des modernen Großstadtmenschen. Kafka habe fast prophetisch und existentiell am eigenen Leib gespürt, dass der Besitz von Wahrheit verloren gegangen sei. So ist bei ihm von Tradition und Weisheit nicht mehr die Rede, sondern nur noch von ihren Zerfallsprodukten, nämlich dem Gerücht und der Torheit. „Die Torheit ist das Wesen der Kafkaschen Lieblinge.“³⁷ Mystik ist im Werk Kafkas also durchaus anzutreffen, aber nur unter dem Aspekt des Scheiterns.

Letztlich stellt sich der Streit zwischen Literatur und dem Anspruch von Verkündigung dar als ein Streit um das Gottesbild: Für die Verkündiger geht es um den „deus revelatus“, den auch die Literaten nicht bis zur Unkenntlichkeit ver-rätseln dürfen, für die Literaten geht es um den „deus absconditus“, der gerade in den von der Literatur aufgezeigten Scheiternserfahrungen präsent ist. Der Streit zwischen Literatur und Verkündigung ist dann produktiv, wenn er den Verkündigern die Gefahr einer theologischen Übereindeutigkeit aufzeigt und die Literaten mit dem Problem von Wahrheit und Fiktion konfrontiert.³⁸

³⁷ Benjamin (wie Anm. 32), S. 763. Die Texte zur Kafka-Deutung Benjamins sind gesammelt in: H. Schweppenhäuser (Hrsg.), Benjamin über Kafka. Texte, Briefzeugnisse, Aufzeichnungen, Frankfurt a. M. ²1992.

³⁸ Vgl. Dazu H. Detering, Religiöses Denken und literarische Strukturen. Erzählte Religion als Forschungsaufgabe, in: B. Jaspert (Hrsg.), Frömmigkeit. Gelebte Religion als Forschungsaufgabe, Paderborn 1995, S. 201-213 sowie W. Iser, Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie, Frankfurt 1991 sowie M. Oeming, Bedeutung und Funktionen von „Fiktionen“ in der alttestamentlichen Geschichtsschreibung, in: EvTh (1984), S. 254-266. Außerdem für das Mittelalter: H. Brinkmann, Mittelalterliche Hermeneutik, Tübingen 1980; P. von Moos, Was galt im lateinischen Mittelalter als das Literarische an der Literatur? Eine theologisch-rhetorische Antwort des 12. Jahrhunderts, in: J. Heinzle (Hrsg.), Literarische Interessenbildung im Mittelalter, Stuttgart 1993, S. 431-451, W. Haug, Wandlungen des Fiktionalitätsbewußtseins vom hohen zum späten Mittelalter, in: J.F. Poag u.a. (Hrsg.), Entzauberung der Welt. Deutsche Literatur 1200-1500, Tübingen 1989, S. 1-17 sowie A.M. Haas, Geschichte und Fiktionalität in mystischen Texten, in: G. Scherer und B. Wehrli (Hrsg.), Wahrheit und Wort (FS Tarot), Bern 1996, S. 175 -200.

VEREINNAHMUNG UND AUSSCHLIESSUNG POESIE UND THEOLOGIE

Johann Holzner (Innsbruck)

Es ziemt sich wohl, am Ende eines Symposions (Buches) noch einmal kurz zurückzuschauen und über die im Rahmenthema gestellte Frage nachzudenken. Ich versuche nicht, ein Restimee zu ziehen; das wäre auch verfrüht, denn die Beendigungsphase eines Gesprächs sollte erst eingeleitet werden, wenn das Gespräch eigentlich schon abgeschlossen ist. Aber dazu beizutragen, ist meine Sache nicht, nichts liegt mir ferner. Ich möchte mich im Gegenteil bemühen, zunächst einige Reflexionen anzustellen, die einen vielleicht etwas distanzierteren Blick auf unser Gespräch erlauben, auf den Stellenwert unseres Gesprächs in dem doch schon seit langem geführten, wenn auch immer wieder unterbrochenen Dialog zwischen den Künsten und der Theologie, um dann darüber hinaus einige Vorschläge zu unterbreiten für die Fortsetzung dieses Dialogs, im Besonderen zwischen der Theologie und der Literatur.

„Das Feinste vom Feinen,“ was die ersten Salzburger Hochschulwochen, die 1931 stattfanden, zu bieten hatten, waren, dem Bericht des Veranstalters zufolge, die Vorlesungen Romano Guardinis.¹ Sie waren jenem Dichter gewidmet, der in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts den enormsten Einfluss auf die deutschsprachige Literatur gewinnen konnte, nämlich Dostojewskij. Guardini sah die ungeheure Anziehungskraft dieses Dichters begründet in der religiösen Existenz seiner Figuren, in der Typik der Extreme Gottlosigkeit und Frömmigkeit, insgesamt in der russischen Religiosität, die er in den Romanen Dostojewskijs gespiegelt fand und als Spiegel einem Publikum vor Augen führte, dessen Wertvorstellungen offensichtlich nicht mehr von der gleichen religiösen Valenz durchdrungen waren.

Die Salzburger Vorlesungen Guardinis sind nur auszugsweise dokumentiert; aber sein Dostojewskij-Buch, zuerst 1933, in einer weiteren Auflage 1939 erschienen, gibt verlässlich Auskunft über seine Methode und sein Erkenntnisinteresse.

Es ist noch immer faszinierend nachzulesen, wie gründlich Guardini sich auf die Werke Dostojewskijs einlässt, zu einer Zeit, die alles andere als eine Blütezeit der textimmanenten Interpretation gewesen ist, wie sorgfältig er auch, was ihm vieldeutig erscheint, Verfahrensweisen der Rezeptionsästhetik vorwegnehmend als vieldeutig herausstellt. Andererseits ist nicht zu übersehen, dass ihm

¹ Alois Mager (Hrsg.): Die ersten Salzburger Hochschulwochen. Aufriß und Gedankengänge der Vorlesungen. Salzburg 1931, S. 157-168.

an einer philologischen Betrachtung nicht viel liegt; ihm geht es erklärtermaßen um eine Begegnung mit Dostojewskij, um ein Gespräch über seine Dichtkunst, in dem bestätigende und korrektive Sequenzen einander ablösen mit dem Ziel, zum einen das Unheil aufzuweisen, das eintritt, „wenn der Zusammenhang des Einzelnen mit Volk und Erde zerfällt“ und „der Mensch die Verbindung mit der Quelle des Lebens und die Verbindung mit Gott verliert,“ zum andern aber die Bedeutung des Gläubigseins zu unterstreichen, „jene Gläubigkeit,“ „welche der Neuzeit und dem, was nach ihr kommt, aufgegeben ist.“² Guardini sucht demnach, bei aller Verehrung für Dostojewskij, eine produktive Auseinandersetzung mit dem Dichter; in diesem Punkt ähnlich wie schon Trakl und Carl Dallago³, Rilke und Werfel, Kafka, Sigmund Freud, Musil, Joseph Roth oder Stefan Zweig und zuletzt Heimito von Doderer⁴, um hier einmal nur an die Dostojewskij-Rezeption in Österreich zu erinnern. Nur, in Guardinis Auseinandersetzung mit Dostojewskij wird dessen Werk auf seine theologische Relevanz verkürzt. Insofern fällt es schwer, diese Auseinandersetzung als einen Dialog zu charakterisieren. Von einem Gespräch, so definiert die linguistische Gesprächsanalyse, kann erst dann die Rede sein, „wenn zumindest zwei Personen sprachlich miteinander kommunizieren und wenigstens einmal einen Sprecherwechsel vollziehen.“⁵ Demnach ist Guardinis Auseinandersetzung mit Dostojewskij nicht als Gespräch, sondern als Vereinnahmung zu werten.

Den Dialog zu fördern und dabei jede Tendenz zur Vereinnahmung hintanzuhalten, das war das Hauptanliegen des ersten Tübinger Symposions zum Thema Theologie und Literatur, das Walter Jens, Hans Küng und Karl-Josef Kuschel 1984 organisierten. Folglich konnten und wollten die Veranstalter sich nicht damit begnügen, Theologen und Literaturwissenschaftler einzuladen; prominente Autorinnen und Autoren, darunter Günter de Bruyn, Ingeborg Drewitz, Peter Härtling, Kurt Marti, Adolf Muschg und Eva Zeller, sollten einen lebendigen Dialog zwischen der *ars theologica* und der *ars poetica* garantieren.

Die 1986 publizierten Akten dieses Symposions bezeugen, dass der Dialog in Gang gekommen ist. Aber daneben verraten sie auch unumwunden, wo er permanent an Grenzen stößt. Er funktioniert, solange Analogien zwischen der

² Romano Guardini: *Religiöse Gestalten in Dostojewskijs Werk*. 2. Aufl. Leipzig 1939, S. 215.

³ Vgl. Richard Detsch: *Die Beziehungen zwischen Carl Dallago und Georg Trakl*. In: *Untersuchungen zum „Brenner“*. Festschrift für Ignaz Zangerle zum 75. Geburtstag. Salzburg 1981, S. 158-176.

⁴ Vgl. dazu den Sammelband: *Dostojewskij und die russische Literatur in Österreich seit der Jahrhundertwende (Literatur, Theater)*. Hrsg. von Alexandr W. Belobratow und Alexej I. Zerebin. St. Petersburg 1994 (= *Jahrbuch der Österreich-Bibliothek in St. Petersburg* 1).

⁵ Klaus Brinker und Sven F. Sager: *Linguistische Gesprächsanalyse*. Berlin 1989 (= *Grundlagen der Germanistik* 30), S. 11.

Theologie, im Besonderen einer „Theologie der Krise“, und der Literatur, einer Literatur, in der religiöse Kategorien zumindest aufgehoben sind, die Beziehungskonstitution nachdrücklich fördern. Solange also das Gespräch, um noch einmal auf eine Einsicht der Gesprächsforschung zurückzugreifen, dem Bestreben der Interaktanten nützt, das eigene und das jeweils andere Image aufzubauen bzw. zu wahren.⁶

Unter diesem Gesichtspunkt ist es spannend, den lehrreichen Ausführungen von Walter Jens zu folgen. Jens bezieht sich namentlich auf Kierkegaard, der den Künstler in einer radikal säkularisierten Welt nur mehr als „Possenreißer“ gelten lässt, als einen „Gezeichneten inmitten der Flaneure und Pharisäer“ und insofern als einen Nachfolger des Gekreuzigten, ferner auf Dostojewskij und schließlich auf jene Poesie der Moderne, die, nach Auschwitz, das Leiden und die Ohnmacht Gottes in den Mittelpunkt stellt, „in der allein noch der outcast, der Schnapspriester oder der befremdliche Herr Landpfarrer, der Häretiker oder der Clown,“ sie alle als Gegenspieler der Staatskirche, der Amtskirche, das Erbe des historischen Jesus aufnehmen.⁷ Unter diesem Gesichtspunkt ist es interessant, Hans Küngs Plädoyer für eine Literatur wiederzulesen, die im post-modernen Paradigma zur Aufklärung zurück, aber zugleich über sie hinausführt, „Religion nicht ignoriert, verdrängt oder gar unterdrückt, sondern in neuer Weise integriert.“⁸ Unter diesem Gesichtspunkt ist es zuletzt nur konsequent, dass sich Karl-Josef Kuschels Beitrag über die deutschsprachige Literatur nach 1945 auf Figuren konzentriert, die, darin Enkel der Figuren Dostojewskijs, auf „Jesus als Störfaktor und Unruhestifter“⁹ zurückverweisen.

Allen diesen Texten jedoch ist eine Textfunktion eigen, die so etwas wie eine „geheime Intention“¹⁰ enthüllt. Sie wollen keineswegs nur informieren. – Die kommunikationsorientierte Textlinguistik, die im Anschluss an die innerhalb der angelsächsischen Sprachphilosophie entwickelte Sprechakttheorie nach den Zwecken fragt, denen Texte in diversen Kommunikationssituationen dienen, unterscheidet fünf textuelle Grundfunktionen: die Informationsfunktion, die Appellfunktion, die Obligationsfunktion, die Kontaktfunktion und die Deklara-

⁶ Vgl. das Kapitel „Zur interaktiven Funktion von Gesprächssequenzen“ ebd. S. 83-93.

⁷ Walter Jens: *Theologie und Literatur: Möglichkeiten und Grenzen eines Dialogs im 20. Jahrhundert*. In: Walter Jens, Hans Küng, Karl-Josef Kuschel (Hrsg.): *Theologie und Literatur. Zum Stand des Dialogs*. München 1986, S. 30-56, Zitate S. 34 und 42.

⁸ Hans Küng: *Theologie und Literatur: Gegenseitige Herausforderung*. In: *Theologie und Literatur* (Anm. 7), S. 24-29, Zit. S. 25.

⁹ Karl-Josef Kuschel: *Theologie und Literatur heute: Themen und Konsequenzen*. In: *Theologie und Literatur* (Anm. 7), S. 199-222, Zit. S. 209.

¹⁰ Die Bezeichnung geht zurück auf E. U. Große: *Text und Kommunikation*. Stuttgart 1976; hier zitiert nach Klaus Brinker: *Linguistische Textanalyse. Eine Einführung in Grundbegriffe und Methoden*. 2. Aufl. Berlin 1988 (= *Grundlagen der Germanistik* 29), S. 86.

tionsfunktion.¹¹ Ins Deutsche übersetzt, bedeutet dies, dass Texte nicht nur Wissen vermitteln, dass sie vielmehr in der Regel auch für bestimmte Einstellungen werben, Verpflichtungen enthalten, Beziehungen stiften und am Ende sogar neue Realitäten schaffen können. Liest man nun die Tübinger Akten unter solchen Perspektiven, dann ist nicht zu übersehen, dass sie einer Theologie das Wort reden, die auf jede orthodoxe Positionierung in Goeze-Manier verzichtet und stattdessen auf die in der Literatur aufgezeichneten Modernisierungser-schütterungen reagiert; sie berufen sich denn auch, die Erörterungen von Jens ganz explizit, auf Autoritäten wie Dietrich Bonhoeffer oder Karl Rahner, während sie umgekehrt Standpunkte, wie sie etwa von Joseph Kardinal Höffner vertreten werden, der in der Kunst nicht dem Pessimistischen, sondern dem Erhebenden begegnen will, scharf ausgrenzen. Sie registrieren, im Blick auf die Literatur, Versäumnisse der Theologie und entwickeln Aufgaben. „Viel wäre erreicht,“ rät Hans Küng, wenn die Theologie „die Literatur weniger zur Illustration und Selbstbestätigung festgeschriebener, unveränderlicher Inhalte benutzte. Wenn Theologie ein wenig bescheidener aufträte hinsichtlich ihres Wahrheitsanspruchs [...]. Unendlich viel wäre erreicht, wenn Theologie aufhörte, obsolet gewordene binnentheologische Probleme zu traktieren, falsche innerkirchliche Schlachten zu schlagen und sich die Wahrnehmungsfähigkeit, die Sprachkraft und den Gestaltungswillen der Literatur ein Stück weit zu eigen machte.“¹² So spricht aus diesen Akten nicht nur ein Bekenntnis, ein in dieser generellen Form nicht unproblematisches Bekenntnis zum Image der Literatur, sie betreiben darüber hinaus auch einen Prozess der Ausschließung, einen Prozess, in den in erster Linie eine Schultheologie verstrickt ist, die noch immer an dem alten Diktum festhält: *Roma locuta, causa finita*.

Ein Dialog – oder doch nicht? Vieles, denke ich, spricht dagegen, das Fragezeichen frühzeitig aufzugeben. Denn offensichtlich sind es nur einige Sparten der Theologie, die den Dialog pflegen, und nicht minder offensichtlich bleiben weite Felder der Literatur von ihm ausgeschlossen. Wo immer sich die Theologie damit begnügt, über biblische Figuren oder Motive in der modernen Literatur zu diskutieren, dort werden ganz bestimmte Autorinnen und Autoren zu einem Gespräch, zu einer Audienz geladen, zu guter Letzt nicht selten solche, deren Arbeiten das literarische Mittelmaß kaum einmal überragen; die anderen, Werke beispielsweise, die an der antiken Mythologie anknüpfen, warten vielfach weiter draußen vor der Tür. Was jedoch keineswegs ihren Themen alleine zuzuschreiben ist, gilt doch das Interesse der sogenannten Literaturtheologie

¹¹ Ebd., S. 97f.

¹² Küng (Anm. 8), S. 27f.

weniger Werken, die über den Menschen bloß etwas erzählen, und viel stärker einer Literatur, die, wie schon die Bibel, vom Menschen etwas fordert.

Wobei auch in diesem letzten Bereich, wenn ich recht sehe, eine rigorose Auswahl stattfindet. Den Vorzug erhält eine Literatur, in welcher noch Spuren der Hoffnung auszumachen sind, dass zu retten wäre, was beinahe unwiederbringlich verloren gegangen ist, und dass es nicht ganz aussichtslos wäre, das Unbehagen am Bestehenden zu konvertieren in den Entwurf einer schöneren Zukunft. Wo dem gegenüber eine radikale Revision der Vergangenheit eingefordert wird, dort scheint die Diskussionsbereitschaft rascher zu versickern, auch wenn sich die Theologie durchaus angesprochen fühlen müsste. Ich erwähne hier, um wenigstens ein Beispiel zu zitieren, nur Erich Hackls erste, außergewöhnlich erfolgreiche Erzählung *Auroras Anlaß* (1987), in deren Mittelpunkt ein Experiment steht, das, im katholisch-konservativen Spanien der 20er und 30er Jahre zum Scheitern verurteilt, mehr als ein halbes Jahrhundert später noch immer zum Nachdenken darüber anregt, was geschehen ist und was hätte werden können, in einer besseren, wahrhaft sozialistischen Welt; und Hackls zweites Buch *Abschied von Sidonie* (1989), wiederum auf der Basis gründlicher Recherchen geschrieben, eine Geschichte aus der Geschichte des katholischen, des nationalsozialistischen Österreich, die zeigt, dass der gegenwärtig herrschende Trend zur Relativierung und Remythisierung der Geschichte, zugleich auch zu deren Wiederverzauberung und Musealisierung, umgebogen werden könnte und umgebogen werden muss. Fast scheint es, als wäre in der hochgradig normierten Situation des theologischen Disputs für derartige Überlegungen kein Platz.

Wesentlich schwieriger noch gestaltet sich der Dialog, wenn die Literatur klare Bedeutungszuschreibungen verweigert; wie das etwa Texten eigen ist, die andere, ältere Texte gewissermaßen übermalen und ihrerseits nicht auf ein Festlegen der Bedeutung, sondern auf ein Weiterschreiben, ein Entgegenschreiben drängen.

Das Gedicht *Wird welken wie Gras*, gleich nach dem Krieg entstanden, eines der frühesten Gedichte von Friederike Mayröcker¹³, könnte zwar ohne weiteres auf die Bibel, auch auf die vanitas-Idee, die wie keine andere die Barockpoesie in Atem hält, zurückbezogen werden, aber jede Deutung, die in solchen Querweisen sich erschöpft, würde den Argumentationsprozess, den der Text in Gang setzt, abrupt beenden, statt ihn, worauf es einzig und allein hier ankäme, offen zu halten.

¹³ Friederike Mayröcker: *Tod durch Musen. Poetische Texte*. Darmstadt und Neuwied 1973, S. 20.

WIRD WELKEN WIE GRAS
AUCH MEINE HAND UND DIE PUPILLE

wird welken wie Gras · mein Fusz und mein Haar mein stillstes Wort
 wird welken wie Gras · dein Mund dein Mund
 wird welken wie Gras · dein Schauen in mich
 wird welken wie Gras · meine Wange meine Wange und die kleine Blume
 die du dort weiszt wird welken wie Gras
 wird welken wie Gras · dein Mund dein purpurfarbener Mund
 wird welken wie Gras · aber die Nacht aber der Nebel aber die Fülle
 wird welken wie Gras wird welken wie Gras

Denn das Gedicht handelt nicht nur von der Vergänglichkeit des Irdischen, obgleich die schon im Titel ausgesprochene Prophezeiung in jeder Zeile wiederkehrt und am Ende, durch die Wiederholung auch im Schlussvers, ein Übergewicht erhält, dem scheinbar nichts entgegenzusetzen ist. Es hebt darüber hinaus, mit einer Hartnäckigkeit, die nicht zu überhören ist, ein Ich hervor, das vehement sich weigert, den Blick vom Diesseits weg gleich ins Jenseits hin zu lenken, das stattdessen auf eine Liebe setzt, die an den Tod nicht denken mag. Das lyrische Ich, schwankend zwischen hilfloser Verzweiflung und resoluter Auflehnung, kann zwar die Gegenstimme („wird welken wie Gras wird welken wie Gras“) nicht zum Verstummen bringen, aber seine Einwendungen („aber die Nacht aber der Nebel aber die Fülle“) wehren sich bis zuletzt, indem sie auf dem Adversativverhältnis insistieren, gegen jede Form einer Festschreibung, die ad acta legt, was permanent in Schweben, in Bewegung gehalten werden sollte.

Die Poesie, als unberechenbares Element in einem Umfeld, in dem vor allem Berechenbarkeit zählt, sträubt sich immer heftiger gegen jede Deutungsfixierung, die es erlauben könnte, eine klare Zuordnung ihrer Zeichen zu den Zeichen einer anderen Sprache, einer anderen Denkwelt vorzunehmen. In diesem Sinn erteilt schon das poetologische Gedicht *Nicht gesagt* von Marie Luise Kaschnitz¹⁴ eine Absage an ein Literaturverständnis, das von der Poesie wie eh und je die Produktion verlässlicher Wegmarkierungen verlangt:

¹⁴ Marie Luise Kaschnitz: *Gesammelte Werke*. Hrsg. von Christian Büttrich und Norbert Miller. 5. Band. Frankfurt a.M. 1985, S. 397f.

Nicht gesagt

Nicht gesagt

Was von der Sonne zu sagen gewesen wäre
Und vom Blitz nicht das einzig richtige
Geschweige denn von der Liebe.

Versuche. Gesuche. Mißlungen
Ungenaue Beschreibung

Weggelassen das Morgenrot
Nicht gesprochen vom Sämann
Und nur am Rande vermerkt
Den Hahnenfuß und das Veilchen.

Euch nicht den Rücken gestärkt
Mit ewiger Seligkeit
Den Verfall nicht geleugnet
Und nicht die Verzweiflung

Den Teufel nicht an die Wand
Weil ich nicht an ihn glaube
Gott nicht gelobt
Aber wer bin ich daß

Die von Kaschnitz angewandte Technik der Aussparung zwingt zu einer Lektüre, die das Nicht-Gesagte selbst ergänzt und das Mehrdeutige aushält, und sei es auch noch so irritierend (wie das Fehlen der Satzzeichen in dieser Schlussstrophe, was die drei Verse „Den Teufel nicht an die Wand / Weil ich nicht an ihn glaube / Gott nicht gelobt“ eng zusammenbindet und demnach im Ungewissen läßt, ob das lyrische Ich dieses Gedichts an den Teufel oder an Gott, oder auch an beide nicht mehr glaubt). Auf die Erwartung, die Poesie sollte weder die traditionellen Themen noch die traditionellen Verfahrensweisen aufgeben, auf die Vorstellung, sie dürfe ihren Spielcharakter nicht übertreiben, reagiert das Gedicht, nur in diesem Punkt noch ein kohärentes Ganzes, mit einem einzigen Widerruf.

Es durchbricht Schlussregeln, die aus seiner Perspektive ihre frühere Gültigkeit verloren haben und inzwischen schlicht falsch sind. – Schlussregeln, die Sprachwissenschaft bezeichnet sie als „Schlusspräsuppositionen“ oder als „Kon-

„Konversationsimplikationen“¹⁵, können über Nacht in sich zusammenfallen. Ein Satz wie ‚N. ist Mitglied der Wiener Philharmoniker‘, mag er auch für Generationen zwei scheinbar unverrückbare Hintergrundannahmen mittransportiert haben, nämlich ‚N. kann ausgezeichnet musizieren‘ und ‚N. muss ein Mann sein‘, ein derartiger Satz kann, wie wir wissen, von einem Tag auf den andern neue Schlussregeln implizieren. Neue Schlussregeln, meint das Kaschnitz-Gedicht, gelten auch für eine Poesie, wie sie „Nicht gesagt“ repräsentiert; für eine Poesie, die, um auf unser Thema zurückzukommen, jeden Versuch, sie in ein konsistentes Argumentationsgebäude einzusperren, unwillig abschüttelt.

Was sich in der späten Lyrik von Marie Luise Kaschnitz schon abzeichnet, ist für die Poesie der Gegenwart, unter den Vorzeichen von Dekonstruktion und Intertextualität, eine irreversible Gegebenheit. Mehr denn je bietet es sich deshalb an, dem Vorschlag Dietmar Mieths zu folgen und, statt von einem Dialog zwischen der Literatur und der Theologie zu reden, den Begriff der „produktiven Kollision“ zu wählen.¹⁶ Die Theologie ist ebenso wenig wie die Literaturwissenschaft verpflichtet, die Dogmen des Dekonstruktivismus zu übernehmen; aber beide können aus dessen Anti-Hermeneutik wie aus der Lektüre der jüngsten Poesie Anregungen aufnehmen, Spannungen und Widersprüche in Texten festzuhalten, ohne sie umgehend als unerträglich abzufertigen.

In diesem Sinne sollen hier abschließend vier Gedichte kurz besprochen werden. Gedichte von Autorinnen und Autoren, deren Bedeutung für den Rang und die Entwicklung der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur unumstritten ist; was für Friederike Mayröcker und Sarah Kirsch seit langem, für Donhauser und Drawert jedenfalls seit etlichen Jahren gilt:

Michael Donhauser, geboren 1956 in Vaduz, Residenz-Autor, hat 1990 den „Manuskripte“-Preis, 1995 den ersten Christine Lavant-Lyrikpreis und 1996 den Literaturwettbewerb der Erzdiözese Wien (zum Thema „Stille“) gewonnen. Kurt Drawert, ebenfalls Jahrgang 1956, aus der DDR kommend, Suhrkamp-Autor, hat 1989 den Leonce und Lena-Preis, 1993 den Lyrikpreis der Stadt Meran und den Ingeborg Bachmann-Preis, 1994 den Uwe Johnson-Preis, 1997 den Nikolaus Lenau-Preis und noch einige andere Auszeichnungen mehr erhalten. – Auf den ersten Blick ist vielleicht nicht viel zu sehen, was die Gedichte dieser Autoren und Autorinnen verbinden würde. Im Hinblick auf die Ästhetik ihrer Gedichte kann bei genauerer Lektüre jedoch eine Reihe von Querverbin-

¹⁵ Vgl. Manfred Kienpointner: Alltagslogik. Struktur und Funktion von Argumentationsmustern. Stuttgart-Bad Cannstatt 1992, S. 30ff.

¹⁶ Dietmar Mieth: Literarische Bildungsarbeit als Herausforderung für die Theologie. In: Moderne Literatur – Herausforderung für Theologie und Kirche. Hrsg. von Johann Holzner und Erika Schuster. Innsbruck-Wien 1992, S. 54-74.

dungen gezogen werden, eine Reihe, die durchaus als Indikator der poetischen Entwicklung in den letzten Jahren zu entziffern ist.

An der vordersten Stelle dieser Reihe ist eine beständig präsente Unruhe zu konstatieren. Sie ergibt sich, perfekt in Szene gesetzt in dem Gedicht *Crusoe* von Sarah Kirsch¹⁷, vor allem aus dem Einsatz der Enjambements.

Crusoe

Es gibt ihn den
 Charme hier der
 Einsamkeit etwas
 Wovon niemand mehr
 Weiß der die Schreiberin
 Aufs höchste ermutigt wenn die
 Abnehmende Welt immer
 Schneller versinkt deren
 Verdienst es ist das
 Grün zu verspotten.

Mein grün Gefängnis es schenkt
 Außerordentlich Freude die
 Füchsin fürchtet mich nicht
 Vögel lachen wenn ich Crusoe
 Meine eigenen Felder bestelle.
 Oder die Eichen
 Mit ihren Früchten mich wecken.

Indem die Versgrenzen einerseits scharf gezogen und andererseits durch die Syntax ignoriert werden, entsteht ein Sog, in dem die unterschiedlichsten Erfahrungen, Ermutigung wie Enttäuschung, durcheinandergewirbelt werden. Kaum setzt sich der Eindruck fest, das Ich, offenbar zugleich mit Crusoe und der Schreiberin identisch, hätte ein geschütztes Areal gefunden, eine einsame Insel, von keinem sonst erreichbar, tritt schon die eben abgedrängte Welt in Erscheinung, eine Welt, die ihrem Untergang entgegen taumelt. Sie ist nicht mehr auszublenzen, auch wenn das Ich sich seinen autonomen Raum bewahren kann; der ist ein „Gefängnis“. Anders als in der Robinsonadenliteratur des 18. Jahrhun-

¹⁷ Sarah Kirsch: *Ich Crusoe. Sechzig Gedichte und sechs Aquarelle*. Stuttgart 1995, S. 0.– Zur Robinsonadenliteratur des 18. Jahrhunderts vgl. Jürgen Fohrmann: *Das innere und das äußere Fremde*. In: *Begegnung mit dem „Fremden“*. Grenzen – Traditionen – Vergleiche. Akten des VIII. Internationalen Germanisten-Kongresses Tokyo 1990, Band 9. München 1991, S. 15-23.

derts, in der nach Serien von Glücks- und mehr noch Unglücksfällen am Ende Ruhe und Frieden dominieren, also ein Ausblick geboten wird auf eine schönere neue Welt, wird in diesem Gedicht, trotz aller Lebensbejahung, die es ausdrückt, am Schluss Fortschrittsgläubigkeit nicht mehr vermittelt. Die Früchte der Eichen, schon in der Antike, obwohl eine karge Nahrung, als Zaubermittel einer goldenen Zeit betrachtet, traditionell Bilder der Frische und Gesundheit, haben nur mehr eine einzige Funktion: das Ich, Crusoe zu „wecken“, aus den Träumen zurückzuholen in die Wirklichkeit.

Vom Erwachen, vom Blick auf die Wirklichkeit ist auch in dem Gedicht *für E.J.* von Friederike Mayröcker¹⁸ die Rede.

für E. J.

bei aufgeschlagenen Fenstern am Morgen eines leuchtenden
 Augusttags solchem Augusttag / trinken
 das Wehen der Luft / noch / sich sagen ich lebe / noch /
 und jetzt und hier aber endlich
 oder durch die blendende Bläue segelt die endliche
 Schwalbe

Auch in diesem Gedicht sorgen Enjambements für eine Bewegung, die nicht mehr an ein beruhigendes Ende kommen kann. Ein Übriges leistet die Mehrbezüglichkeit der Wörter. Eine Mehrbezüglichkeit, in der nicht zuletzt die Repräsentation der Realität durch Sprache gewissermaßen pausenlos thematisiert ist. Von allem Anfang an schnürt das Gedicht, indem es statt von geöffneten von „aufgeschlagenen“ Fenstern spricht, die gegensätzlichsten Empfindungen zusammen. Es erinnert an das Aufschlagen der Augen ebenso wie an die Gewalt, die im Wort ‚schlagen‘ steckt, es evoziert Zuneigung gleichermaßen wie Schmerz. Es unterstreicht die Vergänglichkeit des Lebens, „noch / sich sagen ich lebe / noch“, und zugleich die Fülle, „aber endlich“, obwohl im selben Atemzug schon wieder der Gegensatz zwischen ‚endlich‘ und ‚unendlich‘ den Schmerz intensiviert. In diesem Konnex verweist auch die „Schwalbe“ am Ende, emphatisch hervorgehoben, auf beides gleichzeitig: auf die Wahrnehmung des Faszinierenden und auf die schon seit der Antike geläufige Erkenntnis, dass eine Schwalbe noch lange keinen Sommer macht.

Kontraste werden nicht mehr gemildert oder gar eliminiert, vielmehr durch ein peinlich genaues Registrieren von Wahrnehmungen, die übereinander herströ-

¹⁸ Friederike Mayröcker: Notizen auf einem Kamel. Gedichte 1991-1996. Frankfurt a. M. 1996, S.95.

zen, in der Textur festgehalten. So steht auch der Titel *Stilles* von Michael Donhauser¹⁹ in einem radikalen Gegensatz zu dem darauf folgenden Gedicht:

Stilles

Gleisen, sanftes, ein Schlagen und
Landschaft, eine Wange als Hügel
Hügelzüge und Weiher, Zeilen, die
Felder bestellt, öd und spät mit
Herbstlichem, gelbem, dem Laub

Schauen, langes, und Weichen, ein
Wittern als Gezweig, als Bewuchs am
Gemäuer, ich und weiss, weiss nicht
lege mich mit einer Biegung und weit
gesäumt von Bäumen oder entlang

Schatten, ein Wanken, weiches und
Zittern, Flimmern, ein Nahbei als
Weile, blaues oder Wild mit Tritten
Spuren, gekrönt von Haufen, von
Blättern: dein stilles Gesicht

Wir streiften, ich zähle, Farben, das
Erröten, Tönen, orangen und hell als
Zurechtziehen, verfliegendes, Lächeln
wir wären, sagt es, und ein Weg
nennt oder gegangen den Sommer

Dass es und will oder Abend und
Gestänge, himmelwärts mit Vögeln wie
leiser und werden, während ein letztes
lose im Nussbaum und hängend, ein
Verlieren wie stündlich fast schlägt

Leuchtend, wir sassen, es lag und
weitheranflutend, lag Licht, war, ich
schlug, duftend und schlug es den

¹⁹ Michael Donhauser: *Stilles*, Manuskript, eingereicht zum Literaturwettbewerb der Erzdiözese Wien (zum Thema „Stille“) 1996.

Herbst, höre, die Böschung, Sigrid, es
nahmen die Strassen uns und auf

Doch oder dann, scheinend und wird
dunkler es tiefer und milder das Wort
bricht, dass und Sprachen nur bleiben
Nächte, ich nannte, die Kälte, es
fiel: der silberne Schlaf

Eine Wort-Lawine. Nirgends ein Punkt, der voneinander trennen würde, was zusammenzusehen ist. Statt der zerbrochenen Syntax stiften wiederkehrende lexikalische Einheiten und phonetische Stilelemente lose Gedankenverbindungen, die einen Einblick in die Welt des Ich, seine Vergangenheit und seine Gegenwart erlauben, der anders, etwa durch eine lineare Abfolge sorgfältig abgeschlossener Strophen, niemals zu erhalten wäre.

Kaum ist ein Bild aufgetaucht, verschwindet es, wird es überlagert durch ein neues, das oft genug dem ersten widerspricht. Kaum werden die Konturen einer Landschaft sichtbar, fällt der Blick auf eine Beziehung, die wiederum Alleinsein-Wollen und Alleinsein-Müssen, Empfindungen wie Liebe und Schmerz zugleich mit einschließt. Kaum wird Vergangenes gegenwärtig, bricht die Erinnerung unvermittelt ab, weil sich Assoziationen aufdrängen, die das Ich erst wieder loslassen, wenn sie von anderen überschwemmt werden. So sorgt das Gleichmaß der Strophengliederung nicht für die Entstehung einer Fläche, auf welcher sich Beruhigung, „Stilles“ widerspiegeln könnte, sondern für eine Folie, die das zum Zerreißen Gespannte und schon Brechende nur noch schärfer hervortreten lässt. Die in der Textkonstitution nachvollziehbaren Deformierungsercheinungen, die Grenzziehungen und Mehrfachverflechtungen werden zu Zeichen eines Bewusstseinszustands, der chaotisch zu nennen wäre, böte nicht das artifizielle Konstrukt des Gedichts am Ende doch noch eine Kette von Kontrollmöglichkeiten.

Eine permanent ver-rückte Sicht, die alles andere als die Stabilisierung von Identität sichert, prägt schließlich auch den Gedichtkörper in Kurt Drawerts *Unterwegs*.²⁰ Auch in diesem Gedicht bleibt Disparates, zusammengezogen nur durch Alliterationen, die ja selbst Wörter wie Fremdsein und Freundschaft aneinander binden können, bis zum Ende disparat.

²⁰ Kurt Drawert: *Wo es war. Gedichte*. Frankfurt a. M. 1996, S. 98.

Unterwegs

Wo immer ich bin, bin ich fremd.
 Meine jeweils flüchtigen Freunde,
 deren Namen ich jeweils vergaß,
 erinnern sich, wenn wir uns treffen,

nicht meines Namens.
 Ich erkläre mich neu,
 von Ort zu Ort anders,
 und fahre weiter.

Unterwegs dann wird die Geschichte,
 die meinem Körper gehört,
 zunehmend fremder vor der Geschichte,
 die ich erzähle.

Abermals angekommen,
 bin ich mir selbst fern.
 Nur die Dinge im Koffer
 sind noch aus einem Leben geblieben,

das ich geführt haben muß.
 Sie erzählen ins Leere,
 wann etwas war, und bleiben
 zerbrechlich.

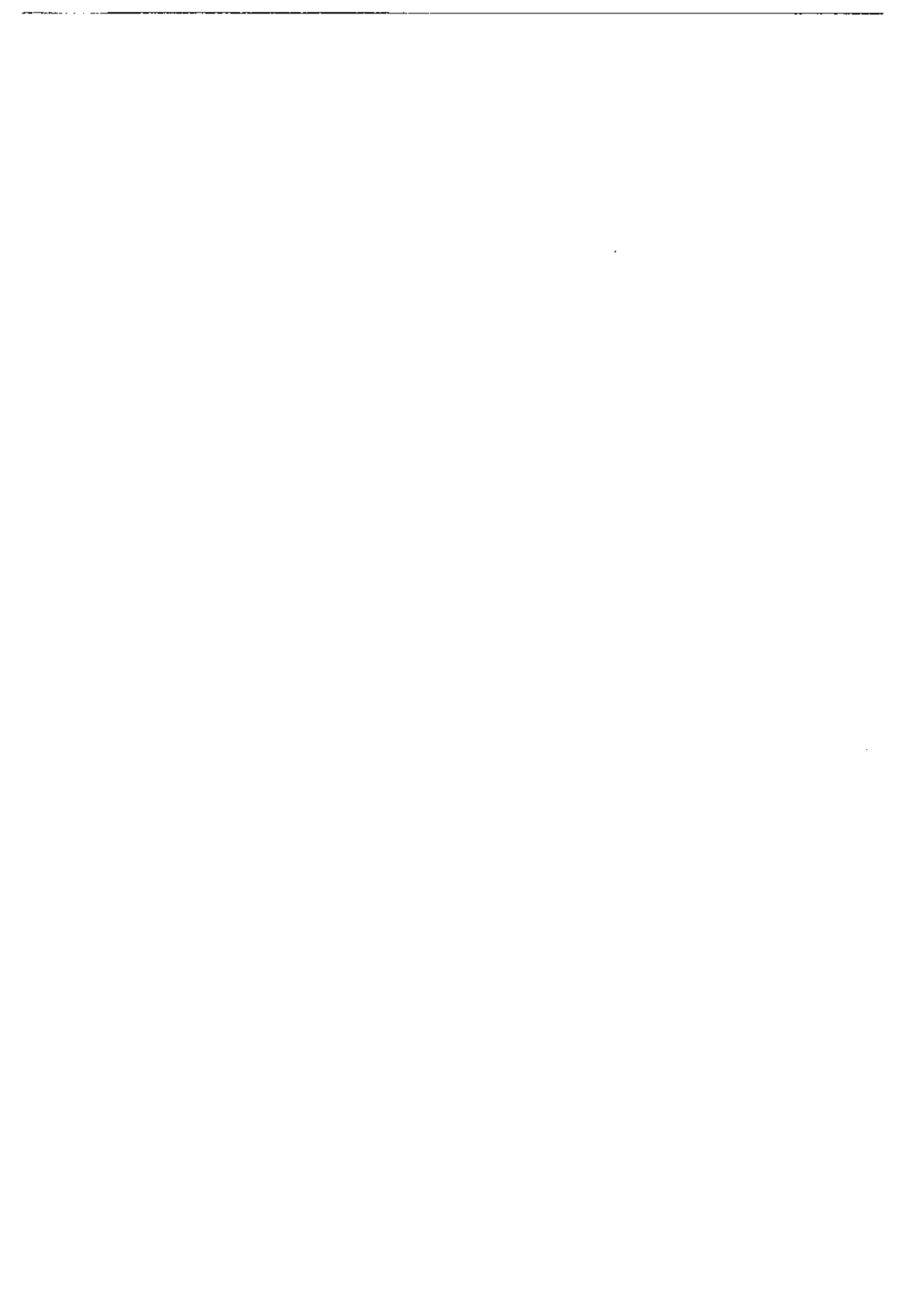
Unsicherheit, ein beinahe regelmäßiger Wechsel von Hoffnung und Enttäuschung, der erst in den letzten beiden Versen zum Stillstand kommt, und endlich der Verlust aller noch Halt verheißenden Traum- oder Trug-Bilder markieren die Reisestationen eines Ich, das längst sich selbst kein Ziel mehr setzen kann. Sachlich, nüchtern, kalt geradezu präsentiert es dennoch eine, seine Diagnose, die einem Todesurteil gleichkommt: Die Spaltung der Welt ist so weit fortgeschritten, dass sie offensichtlich jedes Subjekt erfasst, seine Rückkoppelung mit der Umgebung unterbindet, sein Erlebnisfeld leer räumt und somit seine Identität zerstört. Noch ist das Ich zwar unterwegs, aber absolut nichts mehr deutet darauf hin, dass es aus den Fesseln der Psychose je sich lösen könnte.

Alle diese Gedichte begnügen sich nicht mehr damit, Gefühle zu registrieren und zu vermessen; sie lassen also die Tendenzen der Lyrik der neuen Sensibilität weit hinter sich. Sie sind vielmehr, so ließe sich Bilanz ziehen, auf Erregung-

gen angelegt, das Denken in eine unaufhörliche Bewegung hineinzudrängen, es immer neuen Zerreißproben auszusetzen und am Ende nichts mehr als endgültig stehen zu lassen.

Ich komme zum Ende. Ich hoffe, dass sich im verborgenen Subtext meiner Anmerkungen zu diesen vier Gedichten doch gezeigt hat, wie sehr sie auch die Theologie, die Religionspädagogik, die Ethik zu einer „produktiven Kollision“ geradezu herausfordern.

Sofern sich die Theologie als gesellschaftliche Einmischungsinstanz versteht, wäre auch sie wohl aufgerufen, mit dieser Poesie der Gegenwart zu einem Dialog zu kommen. Wobei es keineswegs darauf ankäme, dass die Poesie ihre Stacheln oder die Theologie ihre Zähne einbüßt; aus der „produktiven Kollision“ ließe sich immerhin auch, was wir dringend brauchen, eine fruchtbare Streitkultur entwickeln.





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. Mit einem Grußwort von Bischof Alois Kohgasser.
2002. XIV+593 S. mit Abb., kart. (ISBN: 3-85145-061-2)..... € 51,00
- 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 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
- KONTEXT 19:** Renate Hausner / Winfried Schwab OSB (Hrsg.): Den Tod tanzen? Tagungsband des Totentanzkongresses Stift Admont 2001.
2002. 324 S. mit Abbildungen, kart. (ISBN: 3-85145-077-9) € 30,00
-

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



herausgegeben von Ulrich Müller, Franz Hundsnurscher und Oswald Panagl

- W.U.M. 37:** Theaterbühne – Fernsehbilder. 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. 39:** *Fidelio / Leonore*. Annäherungen an ein zentrales Werk des Musiktheaters. Vorträge und Materialien des Salzburger Symposions 1996. Hrsg. von P. Csobádi, 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 – I. 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
- WUM 48:** Das Musiktheater in den audiovisuellen Medien: „... ersichtlich gewordene Taten der Musik“. Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 1999, Hrsg. von P. Csobádi, G. Gruber, J. Kühnel, U. Müller und O. Panagl.
2001. 550 S., Abb., kart. (ISBN: 3-85145-074-4)..... € 47,80
- WUM 49:** Lukas Richter: Momente der Musikgeschichte – II: Minnesang, Chorpolyphonie; Tastenkunst. Aufsätze.
2001. VIII+213 S., Abb., kart. (ISBN: 3-85145-075-2)..... € 36,00
- W.U.M. 51:** Europäische Mythen von Liebe, Leidenschaft, Untergang und Tod im (Musik-)Theater: Der Trojanische Krieg. Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 2000. Hrsg. von P. Csobádi, G. Gruber, J. Kühnel, U. Müller, O. Panagl.
2002. 725 S., Abb., kart. (ISBN: 3-85145-079-5) € 60,00
-

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>