

Horsch · Tremel · Hrsg.
Grenzgänger der Religionskulturen

TRAJEKTE

Eine Reihe des Zentrums für
Literatur- und Kulturforschung Berlin

Herausgegeben von

Sigrid Weigel und Karlheinz Barck

Grenzgänger der Religionskulturen

Kulturwissenschaftliche Beiträge
zu Gegenwart und Geschichte
der Märtyrer

Herausgegeben von
Silvia Horsch und Martin Tremel

Wilhelm Fink

Umschlagabbildung:
Heiliger Demetrius von Saloniki, Pusckin Museum, Moskau, 12. Jh.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2011 Wilhelm Fink Verlag, München
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: www.fink.de

Lektorat: Bettina Moll
Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Printed in Germany.
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5076-0

FRIEDERIKE PANNEWICK

Pathos und Passion

Antworten arabischer Autoren auf Krieg, Gewalt und Tod¹

Bilder von Gewalt, Krieg und Zerstörung steigen auf, wenn der Blick sich auf die arabische Welt richtet. Auch die arabische Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts ist von diesen Themen geprägt. Nicht nur viele arabische Gegenwartssromane handeln von körperlicher und politischer Gewalt, von Zensur, Krieg, Verletzung der Menschenrechte und staatlichen Repressionen,² auch in der zeitgenössischen arabischen Dichtung spielen diese Themen eine wichtige Rolle. Was hier auffällt, ist eine oft provokante Aufarbeitung von Krieg, Gewalt und Tod, in der das poetische Ich als pathetisch überhöhte Leidensfigur auftritt. „Leidend die Welt zu überwinden“, dem erfahrenen Unrecht mit leidenschaftlichem „Gegenleiden“ zu begegnen, diese von Erich Auerbach christlicher Weltfeindschaft zugeschriebene Lebenshaltung³ scheint auch das Motto vieler Gedichte arabischer Autoren zu sein. Die Qualen an sich und der Welt werden nicht selten apokalyptisch dramatisiert, das eigene tragische Ende erscheint als Selbstopfer und so letztlich als moralischer oder auch transzendentaler Sieg, bei dem der Autor sich als Christus am Kreuz, als Zarathustra oder Prophet und damit als Erlöserfigur imaginiert, umgeben von blutigen Horrorszenarien der Gewalt und Angst.

Warum zeugen so viele zeitgenössische Gedichte, Romane und Dramen mit derart drastischen Bildern von Krieg, Gewalt und Tod, und welche Funktion haben diese Themen in der Literatur und in der Gesellschaft? Handelt es sich bei den oft pathetischen Selbststilisierungen um narzisstischen Manierismus und maßlose Selbstüberschätzung, oder sind sie vielleicht eine erschütternde, aber schlicht angemessene literarische Antwort auf eine kaum mehr zu ertragende, rücksichtslose

1 Bei dem Beitrag handelt es sich um eine geringfügig geänderte Version des überarbeiteten Vortrags zur Jahrestagung, der bereits in der Zeitschrift *Historische Anthropologie* veröffentlicht wurde; vgl. Friederike Pannewick: „Pathos und Passion. Antworten arabischer Autoren auf Krieg, Gewalt und Tod“, in: *Historische Anthropologie. Kultur, Gesellschaft, Alltag*, 18 (2010) 2, S. 275–294.

2 In den letzten Jahren hat sich sogar so etwas wie ein eigenes literarisches Genre, die sog. ‚Gefängnisliteratur‘ herausgebildet, in der Erfahrungen von Freiheitsentzug, ideologischer Manipulation und Gewalt aufgearbeitet werden. Die folgenden Romane liegen in deutscher Übersetzung vor: Abdalrachman Munif: *Östlich des Mittelmeers* (übers. aus dem Arab. v. Larissa Bender), Basel 1995; Abdallatif Laabi: *Kerkermeere* (übers. aus dem Frz. v. Giò Waeckerlin Induni), Basel 1990; Salwa Bakr: *Der goldene Wagen fährt nicht zum Himmel* (übers. aus dem Arab. v. Evelyn Agbaria), Basel 1997 und Nihad Siris: *Ali Hassans Intrige* (aus dem Arab. v. Regina Karachouli), Basel 2008.

3 Vgl. dazu Peter Burschel: „Leiden und Leidenschaft. Zur Inszenierung christlicher Martyrien in der frühen Neuzeit“, in: Friederike Pannewick (Hg.): *Martyrdom in Literature. Visions of Death and Meaningful Suffering in Europe and the Middle East From Antiquity to Modernity*, Wiesbaden 2004, S. 91–104.

und grausame Realität in der arabischen Welt? Um diesen heiklen Fragen auf den Grund zu gehen, sollen in diesem Beitrag einige Gedichte und einige literarische Grenzfiguren untersucht werden.

Um Kultur – hier verstanden als Codierung und Erzählzusammenhang – deuten und einordnen zu können, leistet die Analyse literarischer Texte einen unverzichtbaren Beitrag. Sie müssen mit derselben Intensität untersucht werden wie historische oder politische Schriften. Dieser von Stephen Greenblatt *New Historicism* benannte Ansatz bezieht die Methoden der Anthropologie auch auf die Interpretation literarischer Werke. Dadurch gelang der Nachweis, dass

fiktionale Texte zu wesentlich mehr imstande sind, als nur die Kultur, aus der sie hervorgegangen sind, zu „reflektieren“. Im Gegenteil, fiktionale Texte sind Bestandteil dieser Kultur, verschieben einzelne ihrer Elemente und re-interpretieren sie als Poesie oder Theater. Und sie bringen das Weltverständnis, das Bedingung ihrer Möglichkeit ist, in Umlauf. In diesem Sinne tragen Kunstwerke dazu bei, die Kultur, die sie hervorgebracht hat, erst einmal selbst zu bilden.⁴

Insofern sind die hier vorgestellten Texte Teil einer spezifischen Bewältigungsstrategie, die mit der Rolle von Dichtern in der arabischen Welt zusammenhängt. Alle die hier ausgewählten und im Folgenden vorgestellten Gedichte entstanden unter gewaltsamen Umständen, wurden inmitten von Bürgerkrieg (Libanon), gewaltsamen Umbrüchen (Irak) oder kriegerischen Auseinandersetzungen (Palästina) verfasst.

1. Tod am Kreuz: Spott und Erlösung

Am 2. Juli 1982 erschien in der Zeitung *al-Ittihad* in Haifa ein Gedicht, das auch im Radiosender „Die Stimme der Araber – Libanon“ (28.6.1982) gesendet worden war. In diesen anonymen Versen werden die erschütternden Vorgänge während der israelischen Belagerung einer ‚Kreuzigung der Stadt‘ gleichgesetzt; die zuvor oft als ‚Hure Babylons‘ betitelte Metropole erscheint nun als durch ihr unermessliches Leid ‚gereinigt‘ und erlöst im Gewand einer Heiligen:

Kreuzige Beirut nicht
 Kreuzige die charmante Schönheit nicht
 Kreuzige nicht in ihr Liebe und Kindheit
 Kreuzige in ihr nicht noch einmal Christus
 Du, der du vergisst, dass du vor seinen Augen
 die Jungfrau ermordest [...]

⁴ Catherine Belsey: „Von den Widersprüchen der Sprache“, in: Stephen Greenblatt (Hg.): *Was ist Literaturgeschichte?*, Frankfurt a. M. 2000, S. 51 f. Vgl. ferner ders.: *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*, Chicago 1980. Grundlegende Beiträge des *New Historicism* finden sich auf Deutsch in Moritz Baßler (Hg.): *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*, Frankfurt a. M. 1995.

Kreuzige Beirut nicht
 Jungfrau Maria hat ihren Schleier heruntergelassen
 Vollzog ihre Ablution mit Dornen als sie dich sah
 im Schatten umherirrend
 die Augen gerichtet auf den Erlöser zusammengekrümmt
 an seinem Kreuz, ihn verlachend.⁵

In zahlreichen Gedichten wie diesem, die sich mit dem unerträglichen Leid des libanesischen Bürgerkriegs auseinandersetzen, scheinen alle bisherigen Koordinaten, Wertigkeiten und Orientierungspunkte ihre Aussagekraft verloren zu haben. Teils erscheint die Stadt Beirut als heilige Jungfrau Maria, die vor den Augen ihres Sohnes ans Kreuz geschlagen wird, teils ist es Christus selbst, der gekreuzigt und von seiner eigenen Mutter verlacht wird.

Derartige Kreuzszenen finden sich bereits in der klassischen arabischen Dichtung; wobei in der islamischen Tradition das Kreuz als christliches Symbol deutlich abgelehnt, bzw. allein negativ besetzt wurde.⁶ Im Koran etwa wird die Kreuzigung als Strafe für diejenigen erwähnt, die gegen Gott und die Propheten ankämpfen und Böses im Land verbreiten (Sure 5:33). Die semantische Erweiterung des Todes am Kreuz als positiv konnotiertes Selbstopfer und Vorstufe zur Auferstehung wie sie durch christliches Ideengut im Römischen Reich erfolgte, fand so nicht in der islamischen Ideengeschichte statt.⁷ In seiner detaillierten Studie des Kreuzigungsmotivs in der mittelalterlichen arabischen Poesie zitiert Manfred Ullmann zum Beispiel ein Gedicht der Sklavin Sakan aus dem 9. Jahrhundert, in dem sie über die Kreuzigung von Babak,⁸ dem Anführer einer rebellischen Häretikerbewegung, schreibt. Er wird von ihr als gedemütigter Anti-Held dargestellt, der statt eines edlen Rosses ein hölzernes Kreuz reitet:

5 Die Übers. ist angelehnt an die engl. Übers. in: As'ad Khairallah: „Besieged Beirut. Arab creativity between poetry and ashes“, in: Angelika Neuwirth/Andreas Pflitsch (Hg.): *Crisis and Memory in Islamic Societies*, Würzburg 2001, S. 509–526, hier S. 519.

6 Vgl. Arent Jan Wensinck: Art. „Al-salib“, überarb. v. David Thomas, in: *Encyclopaedia of Islam*, Bd. 8, Leiden 1995, S. 980; vgl. ferner David Pinault: „Images of Christ in Arabic Literature“, in: *Journal of Arabic Literature*, 27 (1987), S. 103–125 für Christusbilder in klassischer und moderner arabischer Literatur. Die folgenden Ausführungen zur Rezeption des Kreuzes in der arabischen Literatur verwenden Material, das teilweise bereits in Friederike Pannewick: *The Martyred Poet on the Cross in Arabic Poetry*, in: dies.: *Martyrdom in Literature. Visions of Death and Meaningful Suffering in Europe and the Middle East from Antiquity to Modernity*, Wiesbaden 2004, S. 105–121 interpretiert wurde.

7 Vgl. dazu Christina von Braun: „The Symbol of the Cross“, in: *„Holy War“ and Gender. „Gotteskrieg“ und Geschlecht*, hg. v. ders./Ulrike Brunotte/Gabriele Dietze, Berlin 2006, S. 55–74, hier S. 58 f.

8 Vgl. Henri Laoust: *Les Schismes dans l'Islam. Introduction à une étude de la religion musulmane*, Paris 1977, S. 95 ff.; Dominique Sourdel: Art. „Babak“, in: *Encyclopedia of Islam*, Bd. 1, Leiden 1960, S. 844.

Auf einem Reittier mit rauem Rücken, das lange stillsteht und zögert,
 auf die Reise zu gehen.
 Die Wölfe und hinkenden Hyänen können in seiner Hofstatt
 die Vögel nur immer beneiden.
 Seine Gliedmaßen unten dienen den Raubtieren zum Leichenschmaus,
 sein Haupt ist ein Hochzeitsmahl für die Geier.⁹

Der Gekreuzigte musste im islamischen Kulturraum grausam für seine Verbrechen leiden – seine erniedrigende Zurschaustellung wurde zu einem zentralen Motiv für klassische arabische Dichter, um einen so gestraften Sünder mit Anschuldigungen und Hohn zu überziehen und die Gerechtigkeit des Herrschers zu preisen.¹⁰ Die Semantik der Kreuzigung in der klassisch-islamischen arabischen Dichtung unterscheidet sich damit klar von der christlichen Konzeption des Kreuzestodes. Doch in manchen Fällen zeigten auch klassisch arabische Dichter Sympathie oder Mitgefühl mit dem Gekreuzigten und priesen in ihren Texten die Tugend und den Mut eines zu Unrecht verurteilten Mannes. Das Motiv der Kreuzigung birgt also in sich die Möglichkeit, unterschiedliche Meinungen über religiöse Autorität oder Legitimität und Gerechtigkeit von Herrschaft zu diskutieren.

Ein Beispiel dafür ist die Elegie von Ibn al-Anbari (gest. 977), die der Dichter im Bagdad des 10. Jahrhunderts auf seinen Freund und Förderer, den Wezir Ibn Baqiya, verfasste. Dessen Beteiligung an gewaltsamen politischen Auseinandersetzungen endete mit einer Niederlage und seiner Hinrichtung. Der neue Herrscher ordnete an, den Leichnam des gescheiterten Wezirs anschließend am Kreuz in den Strassen Bagdads zur Schau zu stellen. Al-Anbari schrieb wenig später ein glänzendes Lobgedicht auf seinen Freund und Förderer – ohne jedoch je dessen politischen Hintergrund und die Kreuzigung zu erwähnen. Dieses Gedicht löste große Bewunderung aus, und mittelalterliche arabische Literaturkritiker bezeichneten es als ein Modell ohne seinesgleichen. Als der neue Herrscher eine Rezitation dieser Elegie zu Ohren bekam, die den Gekreuzigten so brillant rühmte, dass er als der edelste Mann seiner Zeit und nicht als zum Tode verurteilter politischer Rebell erschien, soll er voll Bewunderung zum Lobe dieses Gedichts ausgerufen haben: „Wäre doch ich an seiner statt gekreuzigt worden ...!“¹¹

Mansour F. Ajami nannte al-Anbaris Trauergedicht ein „counter reading“ der Kreuzigung.¹² Er zeigt in einer detaillierten Analyse, wie der Dichter das Ereignis transformiert und auf den Kopf stellt, indem er die erniedrigenden Elemente und Züge zu transzendentalen Qualitäten und Werten umformt: Er beseitigte die Konturen des schrecklichen Ereignisses, transfigurierte den Gegensatz zwischen Leben und Tod und machte aus der Todes-Kreuzigungs-Konstellation ein Spektakel der Größe.

9 Manfred Ullmann: *Das Motiv der Kreuzigung in der arabischen Poesie des Mittelalters*, Wiesbaden 1995, Nr. 9, S. 54 f.

10 Vgl. ebd., Nr. 1–15: „Historische Fälle. Verhöhnung des Gekreuzigten“, S. 25–78.

11 Vgl. Mansour F. Ajami: „Death Transformed. A Counter Reading of Crucifixion (Ibn al-Anbari's elegy on the vizier Ibn Baqiyya)“, in: *Journal of Arabic Literature*, 21 (1990), S. 1–13, S. 1.

12 Vgl. Ajami: „Death Transformed“ (Anm. 11), S. 4: dtsh. Übers. in: Ullman: *Motiv der Kreuzigung* (Anm. 9), Nr. 23, S. 97 ff.

Dieses Gedicht aus dem 10. Jahrhundert spiegelt die ambivalente Position von Literaten in einer hoch politisierten Gesellschaft wider, und darin ähnelt es *modernen* Texten, in denen immer wieder die inneren, persönlichen Auseinandersetzungen und die existentielle Agonie der Machtlosigkeit, verbunden mit der Unfähigkeit angesichts der politischen Realität frei zu wählen, zum Ausdruck kommen.¹³

Den Ausweg, den al-Anbari wählte, um diese tiefe Spannung zu lösen, findet sich ebenfalls in zahlreichen modernen Texten: Anstelle von direkten politischen Äußerungen drückt der Sprecher seine Botschaft durch poetische Worte, Bilder, Reime aus. Auch die Unfähigkeit oder die Unmöglichkeit, tief empfundenen Kummer auszudrücken, sei es aufgrund konventioneller Umgangsformen, sei es aus Furcht vor politischer Verfolgung, wird in eine annehmbare Form der Kreativität gegossen: die der Poesie und Rezitation.¹⁴ Diejenigen modernen Literaten, die ihr ganzes Leben lang persönlich die bitteren Konsequenzen eines undemokratischen und gewaltsamen Regimes durchlebten, scheinen von der Kreuz-Symbolik besonders fasziniert zu sein. Der irakische Dichter Abd al-Wahhab al-Bayyati zum Beispiel, der in seinem bewegten Leben zwischen 1926 und 1999 politische Verfolgung, Haft und mehrfachen Verlust der Staatsbürgerschaft erfuhr, wanderte von Exil zu Exil und schrieb bittere Zeilen über diese Erfahrungen. Aus dem Jahr 1956 stammt das Gedicht *Lied für mein Volk*. Es beginnt mit den verzweifelten Worten des gekreuzigten Opfers:

Hier bin ich, allein, am Kreuz
 Mein Fleisch fressen Wegelager, Ungeheuer und Hyänen
 O Schöpfer der Flammen
 O mein geliebtes Volk¹⁵

In diesem Gedicht sind augenscheinlich Elemente der Klage über die islamische Kreuzesstrafe mit der symbolischen Bedeutung von Christi Tod am Kreuz vereinigt worden. Der Satz: „Hier bin ich, allein“ – eine Reminiszenz an Jesu äußerste Verzweiflung in seinem Aufschrei „Mein Gott, mein Gott, warum hast Du mich verlassen?“¹⁶ – wird im Gedicht dreimal wiederholt. Es ist ein Ausdruck der bitteren Erfahrung eines Menschen, der um anderer willen zu leiden bereit ist, wohingegen die Adressaten dieses Selbstopfers gar nicht daran interessiert sind. Sie lassen den geschlagenen Helden im Moment seines Todes im Stich. Niemand kam zum Kreuz, seinen Tod zu beweinen – er ist ein verlassener Anti-Held, ganz wie Babak, der traurige Reiter des hölzernen Kreuzes in Sakans Gedicht. Der Gekreuzigte erscheint hier als ein verzweifeltes Opfer; die Hoffnung, dass sein Selbstopfer anderen Menschen eine bessere Zukunft zu sichern vermöge, erscheint unwahrscheinlich und in weiter Ferne.

13 Vgl. Ajami: „Death Transformed“ (Anm. 11), S. 11.

14 Ebd.

15 Abd al-Wahhab al-Bayyati: *Diwan*, Beirut 1990, Bd. 1, S. 219.

16 Evangelium nach Matthäus 27,46: „Und um die neunte Stunde schrie Jesus laut: Eli, Eli, lama sabtani? Das heißt: Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?“ (vgl. auch im Markus-Evangelium 15,34), zitiert nach der revidierten Luther-Bibel v. 1984.

2. Kreuzsymbolik als Kulturkritik

Die Kreuzsymbolik ist ein überaus beliebter Topos in der arabischen Dichtung der 1940er bis in die 1980er Jahre hinein. Charakteristisch dabei ist, dass der Tod am Kreuz nicht im Sinne einer *religiösen*, d. h. *christlichen* Symbolik verwendet wird, sondern eher kulturelle oder politische Ideen eines selbstlosen Opfers bezeichnet, das die Rettung und Wiederbelebung einer ‚siechen‘ Nation und Kultur sichern soll.¹⁷ Das Kreuz als poetisches Bild ist somit Teil einer Kritik der Zivilisation und der politischen Kultur, ein weit verbreitetes Element des intellektuellen Lebens im Nahen Osten und Nordafrika seit den 1940er Jahren. Die Dichter profitierten allerdings von der ursprünglich religiösen Energie dieser Symbolfigur auch im neuen säkularen Kontext. Sie kombinierten die Bedeutungsmacht des Kreuzes mit mythischen Geschichten und Figuren aus griechischen, römischen, altägyptischen und altorientalischen Quellen. Neben diesen mythischen Figuren werden jüdisch-christliche Narrative und Figuren wie Kain, Abel und Noah zitiert und zwar häufig mit *modernen* Bedeutungsebenen und Konnotationen. In dieser lebhaften synkretistischen Neuformung von religiösen und mythischen Figuren wurde Christus mit Baal oder Tammuz (Adonis) assoziiert, und zuweilen auch mit dem Mahdi, dem Messias der islamischen Tradition, der als Heiland zurückkehren wird, um die Erde mit Licht und Gerechtigkeit zu überziehen.¹⁸ Diese Umformung des Religiösen und die Vermischung mit mythischen und politischen Bildern ist ein klares Zeichen der Säkularisierung der modernen arabischen Kunst.

Mythopoetische und religiöse, oft synkretistische Bilder überwiegen in dieser Art von Dichtung. Auch der Dichter Adunis formulierte pathetische Sätze einer Wahrheit jenseits des Zweifels und der Debatte:

Meine Hochzeiten sind Befruchtungen
Zweier Pole, dies ist *meine* Epoche
Der tote Gott und die blinde Maschine – [...]
Ich bin das Alpha des Wassers und das Omega des Feuers – der verrückte Liebende
des Lebens.¹⁹

17 Vgl. Khairallah: „Besieged Beirut“ (Anm. 5); ders.: „Masih al-schi‘r al-arabi (Der Christus der arabischen Dichtung, Übers. F. P., auch bei folgenden Übers. in runden Klammern, wenn nicht anders ausgewiesen)“, in: *al-Nahar* v. 23.12.1999, S. 11–13; für die Erzählliteratur vgl. Mahir Jarrar: „Masih al-riwaya (Der Christus der Erzählliteratur)“, in: ebd., S. 16–19.

18 Vgl. Muhi al-Din Subhi: „Naqd atfal fi l-manfa (Kritik der Kinder im Exil)“, in: *Madschallat Shi‘r*, 19 (1961), S. 107.

19 Adunis: *Kitab al-hisar*, Beirut 1985, S. 19; wörtlich übers. heißt die letzte Zeile: „Ich bin das Alif des Wassers und das Ya des Feuers.“ Alif ist der erste und Ya der letzte Buchstabe des arabischen Alphabets; ich folge dem Vorschlag Weidners hier eine Anspielung auf die biblische Apokalypse in der Offenbarung des Johannes („Ich bin das A und das O, der Erste und der Letzte, der Anfang und das Ende“, Johannes-Apokalypse 22,13) zu sehen. Vgl. Stefan Weidner: „The Divinity of the Profane. The Representations of the Divine in the Poetry of Adunis“, in: Gert Borg/Ed de Moor (Hg.): *Representations of the Divine in Arabic Poetry*, Amsterdam u. a. 2001, S. 211–225, hier S. 223; eine engl. Übers. des Gedichts „al-Waqt“ („Die Zeit“) v. Mona Takieddine Amyuni findet sich in: *Journal of Arabic Literature*, 21 (1990), S. 172–182.

„Ich bin das Alpha und das Omega“ – so sprach Anfang der 1980er Jahre der syro-libanesischer Dichter Adunis, der neben Mahmud Darwisch berühmteste und auch umstrittenste Dichter der heutigen arabischen Welt. Die Verse entstammen einem Gedicht von 1985 mit dem Titel „Die Zeit“ aus dem *Buch der Belagerung*, ein Gedichtband, den Adunis unter dem traumatischen Erlebnis der israelischen Belagerung Beiruts im Sommer 1982 schrieb. Dieses Kriegstrauma, dessen höllische Ausmaße Adunis' Dichterkollege Khalil Hawi (1919–1982) mit den Worten: „Die Erde brennt / Die Steine brennen / Die Wolken brennen“²⁰ beschrieben hatte – dieses Kriegstrauma, das die wie eine Diva verehrte libanesischer Hauptstadt seit den 1970er Jahren durchlitt, verleitete so manch einen arabischen Dichter zu quasi religiösen Tönen in einer sonst doch eher säkularen Dichtung.

Die Antwort dieses Dichters auf Gewalt und Tod in seiner geliebten Stadt besteht in einer poetischen Selbsterhöhung, einer Identifikation mit dem Göttlichen, das hier allerdings – in der Interpretation Stefan Weidners²¹ – elementarisch und nicht transzendental gedacht wird: „Ich bin das Alpha des Wassers und das Omega des Feuers.“ Das lyrische Ich setzt sich an die Stelle des „toten Gottes, der blinden Maschine“ – und es kann dies tun, indem es die wohl berühmteste und vor allem in der islamischen Mystik rezipierte ästhetische Grenzfigur aufruft, mit der sich das lyrische Ich identifiziert: „der verrückte Liebende des Lebens“ (*madschnun al-hayat*). Madschnun²² – der an der Größe und Unerfüllbarkeit seiner Liebe verzweifelnde Dichter, dessen Schicksal seit dem 9. Jahrhundert zu den zentralen Topoi der arabischen Literatur gehört – ist der Prototyp existentieller Auflehnung gegen scheinbar Unausweichliches, gegen die Unerbittlichkeit eines Schicksals, das in der alt-arabischen dichterischen Tradition „blind wie eine alte Kamelstute“ ist.²³ Sieht man die zitierten Verse im Kontext weiterer Gedichte von Adunis, so wird deutlich, dass der Dichter eine nahezu *religiöse* Konzeption von Dichtung entwirft, die dem Horror der Zeitgeschichte entgegen geschleudert wird, gleichsam um ihr Wüten zu stoppen. In Gedichten wie dem 1977 verfassten „Ungewollte Anbetung, Sammelurium denkbarer Fälle“²⁴, wird zunächst das Gebet nicht mehr an Gott, sondern an eine Frau gerichtet. Dann erscheint diese Frau in Gestalt der Stadt Damaskus als Stadt-Frau (*al-mar'atu l-madina*), die sich als Symbol für eine arabische Welt ent-

20 „Fi sadum-li-l-marra al-thalitha (In Sadum – zum dritten Mal)“, in: Khalil Hawi: *Diwan*, S. 559–562; hier S. 559 f.

21 Vgl. Weidner: „Divinity of the Profane“ (Anm. 19), S. 223.

22 Vgl. Charles Pellat: Art. „Madjūnun Layla“, in: *Encyclopaedia of Islam*, Bd. 5, Leiden 1986, S. 1102; As'ad Khairallah: *Love, Madness and Poetry. An Interpretation of the Majnun Legend*, Beirut 1980.

23 Vgl. Zuhayr Ibn Abi Sulma: „Ich habe die Schicksale gesehen (wie) das Ausschlagen einer nachtblinden (Kamelstute): wen sie treffen, den bringen sie zu Tode, und wen sie verfehlen, der lebt lang und wird altersschwach(-sinnig).“ Übers. v. Peter Bachmann in: „Rückert als Übersetzer arabischer Dichtung in Johannes Scherr's *Bildersaal der Weltliteratur*“, in: Harald Kittel (Hg.): *International Anthologies of Literature in Translation*, Berlin 1995, S. 189–198, hier S. 193.

24 Adunis: *Al-Amal al-schi'riya al-kamila* (Gesammelte dichterische Werke), Beirut 1988, Bd. 2, S. 369–391.

puppt, die Mitte der 1970er Jahre mit dem libanesischen Bürgerkrieg aus den Fugen zu geraten begann.

In ihren überzeugenden Analysen haben Issa Boullata und Stefan Weidner²⁵ nachgewiesen, dass sich an diesen, wie an vielen weiteren Stellen im dichterischen Werk von Adunis zeigt, wie sehr er es als seine Aufgabe anzusehen scheint, die arabische Nation mit Hilfe seiner Dichtung von ihren offensichtlichen Defekten zu befreien und welche Kraft er ihr dabei zutraut. Indem Adunis der Dichtung einen gleichsam göttlichen Charakter verleiht, rückt auch der Dichter selbst, so Weidner, in eine gottähnliche Position auf. Doch mehr noch, in unübertroffener Provokanz setzt Adunis an die Stelle des Göttlichen das Prinzip der Sexualität, des Körpers der Geliebten, und benennt seinen Liebesakt mit dem theologischen Begriff des *i'dschaz*. Diese überaus häretische Herausforderung ist ein Spiel mit der transzendentalen poetischen Macht des Korans, die im Dogma des *i'dschaz* (Wunder), also der so genannten ästhetischen Unnachahmbarkeit des göttlichen, im Koran niedergeschriebenen Wortes, festgelegt wurde: „Der Körper des Dichters wird so zum Symbol für die Macht der Dichtung, die mit ihrem Versprechen zu heilen und zu erlösen – kurz: göttliche Kräfte zu entfalten – nun sogar mit dem Koran zu konkurrieren scheint.“²⁶

3. Pathos und Passion in der europäischen Kulturgeschichte

In Texten, wie dem von Adunis, verschmelzen Schönheit und Gewalt, Göttliches und Menschliches, Lust und Schauer. In der europäischen Kulturgeschichte hat sich für diese mehrdeutige Konstellation zwischen Leid und Ekstase der Begriff der *Passion*, oszillierend zwischen Leiden und Leidenschaft, herausgebildet. Erich Auerbach reflektierte in seinem Aufsatz *Passio als Leidenschaft* (1937), wie die Bedeutung des griechischen Wortes *pathos* für ‚(Er-)Leiden‘, in der lateinischen Übersetzung *passio*, sich im Laufe der europäischen Kulturgeschichte von ‚Leiden‘ in ‚Leidenschaft‘ verwandelte. Auerbach grenzt das, „was passiv aufgenommen, empfangen, erlitten wird“,²⁷ von Momenten der Passion ab, die aktiv, ja ekstatisch erlebt werden. Er geht der Frage nach, „wie das Heiße, Stürmische, Aktive, kurz der moderne Inhalt ‚Leidenschaft‘ in das Bedeutungsfeld von *passio* hineingelangt

25 Weidner: „Divinity of the Profane“ (Anm. 19), S. 221 f., diese Interpretation nimmt Bezug auf Issa J. Boullatas Übersetzung und Interpretation; ders.: „Textual intentions. A reading of Adonis' poem ‚Unintended worship ritual““, in: *Journal of Middle Eastern Studies*, 21 (1989), S. 541–562.

26 „The body of the poet thus becomes the symbol for the powers of poetry, which now seems even to compete with the Koran in its promise to heal and redeem, in short, to exercise its divine powers“ (Weidner: „Divinity of the Profane“ [Anm. 19], S. 222).

27 Erich Auerbach: „Passio als Leidenschaft“, in: *Gesammelte Aufsätze*, Bern 1967, S. 161–175; hier S. 164. Erstere Bedeutung geht auf die älteste uns erhaltene Schicht der griechischen Antike zurück (Aristoteles), wo πᾶθος „Sinneseindruck und Wahrnehmung, Empfindung und Erfahrung, starkes oder schwaches Gefühl“ umfasst. Vgl. ebd., S. 162 f. Letzteres erläutert Auerbach anhand der zisterziensischen Mystik und deren typologisch-figuralen Ausdeutung des Hohen Lieds (vgl. ebd., S. 166 ff.).

ist.²⁸ Pathos bzw. Passion, so Auerbach weiter, wurde noch in der Stoa als Beunruhigung der Seele (*perturbatio*) negativ beurteilt und brachte als Gegenbegriff das Ideal der Apathie hervor. Demgegenüber entwickelte das Christentum die „gloriosa passio aus glühender Gottesliebe“, und in diesem Kontext prägte Auerbach bei der Unterscheidung zwischen Stoa und Christentum den Begriff des „Gegenleidens“, der auch beim Verständnis arabischer Dichtung wertvolle Einsichten vermittelt:

[N]icht die Ruhe des Weisen, sondern die Unterwerfung unter das Unrecht setzten die christlichen Autoren den *passiones* entgegen – nicht sich der Welt zu entziehen, um Leiden und Leidenschaft zu vermeiden, sondern die Welt leidend zu überwinden ist ihre Absicht. Stoische und christliche Weltflucht sind tief verschieden. Nicht den Nullpunkt der Leidenschaftslosigkeit außerhalb der Welt, sondern das Gegenleiden, das leidenschaftliche Leiden in der Welt und damit auch gegen die Welt ist das Ziel christlicher Weltfeindschaft.²⁹

Wie Sigrid Weigel in verschiedenen Beiträgen zu *Pathos* und *Passion* gezeigt hat, konnte aus diesem leidenschaftlichen Leiden in der und gegen die Welt „nicht nur die Figur des Märtyrers entstehen, sie war auch Möglichkeitsbedingung für die christliche Mystik, vor allem die Passions- und Brautmystik, die seit dem 12. Jahrhundert die mittelalterliche Kultur nicht unwesentlich geprägt haben.“³⁰ Und so zeigt auch Auerbach anhand zahlreicher Belege aus der europäischen Mystik, von der figuralen Bibeldeutung des Mittelalters bis hin zur – oftmals profanen – Liebespoesie der Renaissance, „wie eng die Inhalte ‚Leiden‘ und ‚schöpferische ekstatische Liebesleidenschaft‘ aneinanderrücken.“³¹ Auch in jüngeren Texten spielt eine solche „Poesie des Schmerzes“ eine wichtige Rolle: In einer einschlägigen Studie zu Heinrich Heines Faszinationsgeschichte der Passion verwies Sigrid Weigel darauf, dass Heine das „Christentum als Voraussetzung einer Kultur von Schönheit und Schmerz betrachtet [...]“, so dass „sich deren Verbindung in der Passion als Pathosformel einer ‚Poesie des Schmerzes‘ verdichte.“³² In seinen Überlegungen zur Religions- und Philosophiegeschichte schrieb Heine:

Ewiger Ruhm gebührt dem Symbol jenes leidenden Gottes, des Heilands mit der Dornenkrone, des gekreuzigten Christus, dessen Blut gleichsam der lindernde Balsam war, der in die Wunden der Menschheit herabrann. [...] Nur durch das Christentum konnten auf dieser Erde sich Zustände bilden, die so kecke Kontraste, so bunte Schmerzen, und so abenteuerliche Schönheiten enthalten, dass man meinen sollte,

28 Ebd., S. 161.

29 Ebd., S. 164.

30 Sigrid Weigel: „Welch ein großes Drama ist die Passion“. Heines Faszinationsgeschichte der Passion“, in: Henriette Herwig/Volker Kalisch/Bernd Kortländer u. a. (Hg.): *Übergänge zwischen Künsten und Kulturen. Internationaler Kongress zum 150. Todesjahr von Heinrich Heine und Robert Schumann*, Stuttgart u. a. 2007, S. 701–717, hier S. 715.

31 Auerbach: „Passio als Leidenschaft“ (Anm. 31), S. 167.

32 Weigel: „Welch ein großes Drama“ (Anm. 30), S. 706.

dergleichen habe niemals in der Wirklichkeit existiert, und das alles sei ein kolossaler Fiebertraum, es sei der Fiebertraum eines wahnsinnigen Gottes.³³

Sigrid Weigel wiederum zieht aus Heines „Poesie des Schmerzes“ einen wichtigen Schluss, der uns auch für das Verständnis moderner arabischer Dichtung weiterhilft: „Das bedeutet nicht, dass für Heine Poesie und Kunst an die Stelle der Religion getreten sind [...], [a]ls Pathosformel ragt die Passion in Heines Schriften vielmehr in eine säkulare Moderne hinein. In ihren Bildern leben Affekte nach, für die die moderne Kultur keine Sprache (mehr) hat.“³⁴

Wenden wir uns wieder dem Nahen Osten zu, dann müssen wir uns noch einmal vor Augen halten, dass moderne arabische Gedichte oft im Kontext blutiger Konflikte verfasst worden sind. Adunis zum Beispiel hatte sein *Buch der Belagerung* (1985) inmitten eines jahrzehntelangen Bürgerkriegs im Libanon geschrieben, in dem Nachbarn und Verwandte oft zu tödlichen Gegnern wurden. Es eröffnen sich hier einige Fragen über diese provokante Aufarbeitung von menschlicher Gewalt und Krieg. Denn der libanesischer Bürgerkrieg von 1975 bis 1990 hat trotz, oder gerade wegen seiner aberwitzigen Gewaltexzesse auch den Typus des geheiligten Martyriums hervorgebracht. Wesentliche Elemente der Märtyrerverehrung mit öffentlichen Plakaten, Videobotschaften, Memorials und dergleichen, die bis heute die Medienbilder prägen, entwickelten sich bereits im libanesischen Bürgerkrieg.³⁵ Bei allen diesen ästhetischen Praktiken der Aufarbeitung gilt, was der Soziologe Klaus Türk 1997 schrieb:

Bilder bilden nicht ab, sondern stellen dar, sie inszenieren etwas; sie präsentieren ganz bestimmte Konstruktionen von Wirklichkeit. Bildautoren stehen nicht außerhalb der Gesellschaft, nicht auf einem „archimedischen Beobachtungspunkt“, sondern sie sind immer in ihrer jeweiligen Gesellschaft. Bilder sind deshalb nicht Außenansichten gesellschaftlicher Teilbereiche, sondern Elemente dieser Gesellschaft selbst, die deren Charakteristik mitprägen und zu ihrer Stabilität bzw. zu ihrem Wandel einen Beitrag leisten. Künstlerische Beobachtung der Gesellschaft ist immer Selbstbeobachtung der Gesellschaft.³⁶

4. Der arabische Dichter – Prophet und Revolutionär

Der Dichter Adunis ist sicherlich besonders weit gegangen in seiner poetischen Selbstbeobachtung, in der er die Wirkungsmacht der Dichtung postuliert; eine Ausnahme ist diese Position in der modernen arabischen Dichtung aber keineswegs.

33 Heinrich Heine: *Sämtliche Werke*, Bd. 3, München 1972, S. 520; zitiert nach Weigel: „Welch ein großes Drama“ (Anm. 30), S. 706.

34 Ebd., S. 706.

35 Vgl. dazu Khairallah: „Besieged Beirut“ (Anm. 5); Sonja Mejcher-Atassi: „The Martyr and His Image. Ilyas Khuri's Novel al-Wujuh al-bayda. (The White Faces; Beirut 1981)“, in: Pannewick (Hg.) *Martyrdom in Literature* (Anm. 3), S. 343–355.

36 Zitat aus dem Text eines Ausstellungsschildes im Rahmen der Berliner Ausstellung „Mythen der Nationen“ im Deutschen Historischen Museum im Jahr 2004.

Adunis' Verse wie „Ich bin fähig zu verändern. / Mine der Zivilisation – das ist mein Name“³⁷ formulieren kurz nach der großen nationalen Niederlage im Junikrieg 1967 gegen Israel einen Anspruch auf Rettungs- und Erlösungskräfte des Dichters, den viele weitere Literaten dieser Generation geäußert haben. Bis gegen Ende der 1940er Jahre hatten der Irak (1932), Jordanien (1946), der Libanon (1941/1943) und Syrien die nationale Unabhängigkeit erlangt. Nationalismus und soziale Gerechtigkeit wurden zu den Hauptthemen, nicht nur in öffentlichen Debatten, sondern auch in der Literatur. Seit dieser Periode schneller Veränderungen und genereller Instabilität sahen sich viele arabische Literaten als Lehrer und Führer der Nation, wenn nicht gar als Prophet oder Erlösung verheißender Held, jemand, der sein Volk auf dem Weg zum Heil leitet.

Dieses poetische, vielfach auch mystisch unterlegte Selbstverständnis geht weit in die frühe Geschichte der arabischen Literatur zurück. Das Wort „Dichter“ (*scha'ir*) – bedeutete ursprünglich „derjenige, der weiß“ oder „der Initiierte“. Ibn Raschiq, ein Dichter und Kritiker des 11. Jahrhunderts, charakterisierte den Dichter als jemanden, der Dinge wahrnimmt, die andere nicht wahrzunehmen fähig sind.³⁸ In den frühesten Phasen der arabischen Literatur, in der vorislamischen Zeit, war die Stellung des Dichters sogar noch exponierter: wie der *kahin*, der ‚Seher‘ des Stammes, erhielt der *scha'ir* sein Wissen durch übermenschliche Inspiration. Jeder Dichter hatte einen *schaitan* oder *dschinn*, einen Dämon oder Geist, von dem er sein Wissen empfing. Aufgrund dieser übermenschlichen Inspiration nahm der Dichter eine hoch geachtete Stellung in der Gemeinschaft ein, und seine Rolle war der eines Schamanen nicht unähnlich. Er instruierte seinen Stamm während dessen Wanderungen und die Menschen fragten ihn um Rat, bevor sie in den Krieg zogen oder riefen ihn als Schiedsrichter an. Vor allem war es aber auch die Aufgabe des Dichters, seinem Stamm zum Sieg über den Feind zu verhelfen, indem er vor der Schlacht Zauberformeln rezitierte und Flüche gegen die Feinde aussprach. Insofern scheint man die künstlerische Anerkennung von Dichtung in dieser Zeit nicht ganz von ihrer magischen Funktion trennen zu können.³⁹ Bis heute rekurren führende arabische Dichter auf diese magische Wirkungsmacht der Dichtung in ihrem poetischen Selbstverständnis.

Ein kulturelles Erbe, in dem die Bedeutung des öffentlich wirkenden Dichters für das Kollektiv betont wurde, mag ein Grund dafür sein, dass sich das in den 1950er Jahren aufkommende Konzept einer gesellschaftlich verpflichteten, sozial und politisch engagierten Literatur in der arabischen Welt einem Lauffeuer gleich verbreitete.⁴⁰ Bis in jüngste Zeit hinein finden sich viele Beispiele für dieses Litera-

37 Adunis: *Hadha huwa smi. Sira niha'ya* (Dies ist mein Name. Eine endgültige Biographie), Beirut 1988, S. 28; eine engl. Übers. liegt vor in Shawkat Mahmood Toorawa: „This Is My Name. A translation of Adonis, ‚Hadha huwa smi‘“, in: *Journal of Arabic Literature*, 24 (1993) 1, S. 28–38.

38 Vgl. T. Fahd: Art. *Sha'ir*, in: *Encyclopædia of Islam*, Bd. 9, Leiden 1997, S. 225b–228b.

39 Vgl. Ewald Wagner: *Grundzüge der klassischen arabischen Dichtung*, Darmstadt 1987, Bd. 1, S. 32 ff.

40 Zum Konzept des literarischen Engagements (*iltizam al-adab*) vgl. Verena Klemm: *Literarisches Engagement im arabischen Nahen Osten. Konzepte und Debatten*, Würzburg 1998.

turverständnis, so auch bei dem international berühmten saudisch-irakischen Romanschriftsteller Abdalrachman Munif (1933–2004), der in einem Interview mit der Tageszeitung *die taz* erläuterte:

Ein arabischer Literat ist ein Fidäi, ein Freiheitskämpfer. In Ländern, in denen es keine Meinungsfreiheit gibt, keine Parteien zugelassen sind, wo vielleicht nicht einmal eine Verfassung existiert, müssen die Intellektuellen, müssen alle, die sich ausdrücken können, Widerstand leisten. Ihre Aufgabe ist es, die Menschen aufzuklären, sie auf Recht und Unrecht hinzuweisen, solange es an legalen und allgemein anerkannten politischen Institutionen mangelt.⁴¹

Gleichzeitig harmonisiert die Rollenzuweisung des arabischen Dichters als Sprecher seiner Gemeinschaft, dessen Wort Gehör beim Volke findet, hervorragend mit der Rolle, die Politiker in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts in der arabischen Gesellschaft zu spielen pflegten. Ein Beispiel wäre der 1904 geborene und 1949 im Libanon hingerichtete Antun Sa'ada, Führer einer libanesischen sozialpolitischen und intellektuellen Bewegung und Begründer der Syrischen Sozial-Nationalistischen Partei (SSNP, *al-Hizb al-Suri al-Qaumi al-Idschtima'i*). Es war kein Zufall, dass Antun Sa'ada sich sehr dezidiert zur zentralen Rolle äußerte, die seiner Meinung nach Schriftsteller in seiner nationalistischen Bewegung spielen sollten.⁴² Antun Sa'ada forderte schon in den 1940er Jahren, dass arabische Künstler eine spezifische Lebensanschauung, eine „neue philosophische Doktrin“ des Lebens und seiner zentralen Fragen innehaben müssen;⁴³ deswegen gilt er einigen Literaturkritikern als Vorläufer der später ubiquitär vertretenen Schule des „engagement“ im Sinne des Sartre'schen Begriffs der *littérature engagée*.⁴⁴ Es gelang ihm, eine Gruppe junger Intellektueller von seiner Doktrin zu überzeugen, so dass sie zu begeisterten Anhängern seiner streckenweise vom Gedankengut des westeuropäischen Faschismus inspirierten Partei wurden. Auch viele führende Dichter jener Zeit fühlten sich zu Beginn ihrer literarischen Laufbahn von dieser Vorstellungs-

41 „Ölpest in den Oasen“, ein Interview mit Abdalrachman Munif, in: *die tageszeitung* v. 14.5.1990.

42 „Die SSNP will die Gattungen der schönen Literatur nicht abschaffen und Literatur nicht auf eine bestimmte Form beschränken. Sie befasst sich vor allem mit den Ideen, welche die Literatur bearbeitet, Ideen philosophischer Natur, die den psychologischen Aufbau der Gesellschaft beeinflussen. Die Partei beabsichtigt, diesen Aspekt der Literatur mit ihrer Philosophie in Einklang zu bringen, da sie darum bemüht ist, eine einheitliche Spiritualität zu schaffen.“ Antun Sa'ada: *Al-Athar al-kamila*, o. O. 1960, S. 204 f.; übers. v. F. P. aus der engl. Übers. v. Joseph T. Zeidan: „Myth and Symbol in the Poetry of Adunis and Yusuf al-Khal“, in: *Journal of Arabic Literature*, 10 (1979), S. 70–94, hier S. 73.

43 Vgl. Antun Sa'ada: *Al-Athar al-kamila* (Das vollständige Werk), Beirut 1960, S. 49.

44 Vgl. Zeidan: „Myth and Symbol“ (Anm. 42), S. 73.

welt angezogen.⁴⁵ Laut einer – allerdings vom Dichter selbst dementierten⁴⁶ – These in der arabischen Literaturgeschichtsschreibung war es der Chef-Ideologe Antun Sa'ada höchst persönlich, der im Jahr 1947 dem 17-jährigen Dichter Ali Ahmad Sa'id das Pseudonym „Adunis“ verliehen habe, um damit das junge Dichtertalent mit dem derzeit sehr beliebten Symbolfeld altorientalischer Auferstehungsmythen in Verbindung zu bringen.⁴⁷

In einer postkolonialen Welt inmitten fundamentaler und zumeist blutiger und erschütternder Umwälzungen, war es im Laufe der 1960er Jahre undenkbar geworden, einen von der gesellschaftlichen Realität losgelösten Literaturbegriff zu vertreten. Ein poetisches Selbstverständnis als Lehrer, Warner oder gar Retter der Nation war zur Selbstverständlichkeit geworden. Gleichzeitig finden sich aber eine ganze Reihe von mehr oder minder zwischen den Zeilen geäußerten Zweifeln an den tatsächlichen Möglichkeiten, wirklich Einfluss auf die gesellschaftlichen Entwicklungen nehmen zu können. Einerseits wurden Literaten immer wieder selbst zum Opfer politischer Anschläge, von Armut, Krieg und Vertreibung. Andererseits erwies sich die politische Lage als zunehmend unübersichtlich, verfahren und nahezu hoffnungslos. Unrecht erfolgte keineswegs nur seitens Außenstehender, seitens Invasoren oder Neokolonialisten etwa, sondern ebenso oft seitens arabischer Regimes und ihrer skrupelloser Handlanger. Auch im Fall der bereits erwähnten sozialnationalistischen Partei SSNP führte die engagierte Rolle von Literaten als Sprachrohre bestimmter Ideologien zu tragischen Konstellationen, in denen ihre Fähigkeiten ausgenutzt und sie selbst letztendlich zwischen den verfeindeten Kräften aufgerieben und ins Elend getrieben wurden.

5. Der sinnlose Tod am Kreuz

Zahlreiche Gedichte zeugen von dieser Stimmung der Resignation und Verzweiflung und von dem Bewusstsein, missbraucht und dann weitgehend marginalisiert worden zu sein. Ihre Autoren, – Figuren an der Grenze zwischen der dem Dichter zugeschriebenen oder von ihm selbst beanspruchten Macht und seiner schmerzlich empfundenen Ohnmacht – wurden durch eine je spezifische Antwort auf Krieg, Gewalt und Tod bekannt. Neben dem Ikonoklasten Adunis ist der 1919 geborene Dichter Khalil Hawi eine weitere solche Grenzfigur.⁴⁸ Aufgewachsen in einer syrisch-orthodoxen Familie in den libanesischen Bergen, wurde Hawi 1955 in Cambridge promoviert

45 Unter ihnen waren der Kurzgeschichten-Autor Sa'id Taqiy al-Din (1894–1960), die Dichter Fu'ad Sulaiman (1912–1952), Salah Labaki und Adschadsch al-Mihtar, ein populärer Dichter, der Verse in Umgangssprache verfasste. Am Anfang seiner literarischen Karriere war der libanesischer Dichter Yusuf al-Khal einer der Herausgeber des Organs der Partei SSNP, *an-Nabda* (Die Renaissance), in Beirut. Für mehr Details vgl. Zeidan: „Myth and Symbol“ (Anm. 42), S. 72 ff. sowie ebd. S. 78.

46 Vgl. Stefan Weidner: ... und sehnen uns nach einem neuen Gott ... *Poesie und Religion im Werk von Adonis*, Berlin 2005, S. 10, wo die Gegendarstellung Adunis' zitiert wird.

47 Zeidan: „Myth and Symbol“ (Anm. 42), S. 74.

48 Zum Werk vgl. Armin Heinemann: *Der libanesischer Dichter Khalil Hawi*, Hildesheim u. a. 2003.

und hatte in den späten 1950ern bis Anfang der 1980er Jahre wesentlichen Anteil an der Entwicklung der sozial engagierten sogenannten Frei-Vers-Dichtung (*schī'r hurr*). Im Jahr 1961 publizierte er ein Gedicht mit dem Titel *Die Brücke (al-dschīr)*,⁴⁹ das den schleichenden Übergang von poetischer Selbststilisierung als Retter und Erlöser zur kritischen Selbsterkenntnis als ungehörter „Rufer in der Wüste“ markiert. In einem einleitenden Abschnitt dieses von Pathos und Passion durchwirkten Gedichts betont Hawi die Bescheidenheit des poetischen Sprechers sowie seine enge Beziehung zur jungen Generation, der „Nachgeborenen des Adlers“, die der alten Generation in rein gar nichts gleiche. Die Schlüsselszene, in der ein Selbstopfer des Dichters imaginiert wird, indem sein Leib zur Brücke wird, welche die neue Generation auf dem Weg zum Neuen Orient überqueren müsse, möchte ich hier ausführlich zitieren, da sie uns wesentliche Aufschlüsse über ein dem Fortschritt gewidmetes poetisches Selbstopfer zu geben vermag:

Leichten Fußes überqueren sie die Brücke am Morgen
 Meine Rippen spannen sich für sie als eine starke Brücke
 Von den Höhlen des Orients, von den Sümpfen des Orients
 Zum neuen Orient
 Meine Rippen spannen sich für sie als eine starke Brücke.

Diese berühmt gewordenen Verse sprechen noch von einem ungebrochenen Sendungsbewusstseins des Dichters. Doch gleich in der Folgezeile meldet sich die Stimme der Eule – in der arabischen Symbolik eine Botin des Unheils – zu Wort und spricht in wörtlicher Rede:

Sie werden gehen und du wirst bleiben
 Mit leeren Händen, gekreuzigt, einsam
 In den verschneiten Nächten vor Aschehorizonten
 Aus Feuer, und das Brot ist Staub;
 Du wirst bleiben mit gefrorenen Träumen in einer schlaflosen Nacht.

Der Grund für die Einsicht in die Unmöglichkeit, den Menschen ein Retter und Wegweiser zu sein, wird im Folgenden deutlich, wenn das Gedicht von den Schreckensmeldungen in den täglichen Nachrichten spricht. In den letzten Zeilen bäumt sich das lyrische Ich ein letztes Mal auf: „Schweig, Eule! Die du an meine Brust klopfst! / Die Eule der Geschichte – was will sie von mir?“ und versucht, all seine poetischen ‚Schätze‘ in die Waagschale zu werfen, um das Blatt noch zu wenden. Schließlich endet das Gedicht mit dem zwar von leisem Zweifel untergrabenen, aber dennoch selbst- und sendungsbewussten Aufschrei: „Ich fürchte dich nicht, o Jenseits voll Eis und Schnee / Funken und Wein habe ich für dieses Jenseits!“

Der Topos des am Kreuz gleichsam „vergessenen“ Dichters, dessen selbst gewähltes Opfer für die Gemeinschaft gar nicht gewollt oder erst gar nicht wahrgenommen

⁴⁹ Publiziert im Gedichtband: *Nahr al-Ramad* (Aschefluss), in: *Diwan*, 138 (2001) 9, S. 163–173; engl. Übers. in: Mounah A. Khouri/Hamid Algar: *An Anthology of Modern Arabic Poetry*, Berkeley 1974, S. 66–69 u. in: Issa J. Boullata: *Modern Arab Poets*, London ²1982, S. 31 f.

wird, kehrt in der Dichtung der späten 1950er, 1960er und 1970er Jahre immer wieder. Die von verweigerter Anerkennung und Marginalisierung geprägte Stimmung kennzeichnete aber nicht nur die Dichtung dieser Periode, sondern war auch charakteristisch für die arabische Gesellschaft allgemein. Mitunter ging die Identifizierung der Dichter mit der politischen Situation so weit, dass persönliches Leid und Krankheit als Verkörperung des kollektiven Unglücks bzw. Unrechts imaginiert wurden. Der irakische Dichter Badr Schakir al-Sayyab, der 1964 an einer unheilbaren Nervenkrankheit erst 38-jährig verstarb, sah sich selbst als „Krone eines Baums zur Dämmerungszeit“, als – freilich ohnmächtigen – Zeugen einer leidvollen Zeit.⁵⁰ Ein Jahr vor seinem Tod schrieb der bereits schwer erkrankte Dichter das „Gedicht an den revolutionären Irak“⁵¹ unter dem Einfluss der Nachricht von dem Militärputsch, bei welchem am 8. Februar 1963 der vom Volk verhasste General Qasim zu Tode kam. In diesen Gedichtzeilen wird deutlich, in wie engem Sinnzusammenhang die persönliche Gesundheit mit dem politischen Zeitgeschehen gedacht wird:

Der Arzt eilte zu mir – ach, vielleicht kannte er das Heilmittel
Für die Krankheit in meinem Körper, und kam deshalb?
Der Arzt kam zu mir und sagte: „Was geht im Irak vor?
Die Armee hat rebelliert, Qasim ist tot...“ Was für eine gute Besserungsnacht!
Fast wäre ich vor Freude aufgestanden, herumgegangen, gelaufen, [wie; Anm. u.
Übers. hier F. P.] frei von Krankheit.

Obwohl in den blutigen Machtkämpfen der zersplitterten Parteien des Iraks der 1950er Jahre aufgegeben und politischer Verfolgung, Armut und Exil anheim gegeben, stilisiert der Dichter in anderen Gedichten kurz vor seinem nahenden Tod sein Ende dann sogar als politischen ‚Sieg‘ mit Auferstehungshoffnungen. Der Schluss des Gedichts *Der Fluss und der Tod* lautet:

Zwanzig Jahre vergingen, und jedes war wie eine Ewigkeit,
Und heute, wo schlaflos an sein Bett gefesselt ist mein Leib
Und weithin herrscht die große Dunkelheit,
Da schärft sich mein Gewissen: Krone eines Baums zur Dämmerungszeit
Mit feinfühligem Früchten, Vögeln und Zweigen.
Ich spüre das Blut und die Tränen, die wie Regen
Von der tristen Welt vergossen werden.
In meinen Adern dröhnt der Totenglocken Schall,
Und tiefschwarz wird in meinem Blut

50 Zum Werk vgl. Leslie Tramontini: *Badr Schakir al-Sayyab. Untersuchungen zum poetischen Konzept in den Diwanen „azhar wa-asatir“* (Blumen und Legenden) und „*unschudat al-matar*“ (Hymne des Regens)“, Wiesbaden 1991 u. Terri DeYoung: *Placing the Poet, Badr Shakir al-Sayyab and postcolonial Iraq*, Albany 1998.

51 Arab. Text und engl. Übers. aus: Khouri/Algar: *Modern Arabic Poetry* (Anm. 49), S. 140–143; die hier verwendete deutsche Teilübersetzung stammt v. Peter Bachmann: „Realität und Mythos in der freien arabischen Dichtung des 20. Jahrhunderts“, in: Johann Christoph Bürgel/Hartmut Fähndrich (Hg.): *Die Vorstellung vom Schicksal und die Darstellung der Wirklichkeit in der zeitgenössischen Literatur islamischer Länder*, Bern u. a. 1983, S. 13–48, hier S. 33.

Die Sehnsucht nach dem tödlichen Eis einer Kugel,
 Das die Tiefen meiner Brust durchbohrt,
 So wie die Knochen schmoren in der Hölle Glut.
 Ich wünschte, den Kämpfenden beizuspringen,
 Die Fäuste zu ballen und mit dem Schicksal zu ringen.
 Ich wünschte, zu sinken auf den Grund in meinem Blut
 Und gemeinsam mit der Menschheit zu tragen die Not
 Und das Leben zu wecken. Wahrlich, ein Sieg ist mein Tod!⁵²

6. Todesvisionen als Siegesgewissheit und verzweifelter Aufschrei

„Mein Tod ist ein Sieg“ – so die Worte Badr Schakir al-Sayyabs, eines qualvoll sterbenden Dichters der 1960er Jahre. „Der anderen Sieg ist mein Tod“ – das war die bittere und verzweifelte Entscheidung eines anderen Dichters, nur zwanzig Jahre später: Khalil Hawi, dessen von prophetischem Sendungsbewusstsein geprägtes Gedicht *Die Brücke* von 1961 weiter oben zitiert wurde, zog am 6. Juni 1982, am ersten Tag der israelischen Invasion in den Libanon, die grausame persönliche Konsequenz aus dieser national-politischen Katastrophe und wählte 62-jährig den Freitod auf seinem Beirut-Balkon. Seine Worte von 1961: „Ich fürchte dich nicht, o Jenseits voll Eis und Schnee“ erhielten nun einen schaurigen neuen Klang.

Khalil Hawi, der unter seinen Kollegen an der *American University of Beirut* als hypochondrischer Einzelgänger bekannt war, hatte sich aus Unbildung und armen Familienverhältnissen heraus den Weg an die berühmte Universität gebahnt. Dank der Bildungsangebote protestantischer Missionarsschulen konnte er diesen zwar dornigen, aber doch selbst gewählten Weg beschreiten. „Wir lebten im Schatten des 1948 gegen Israel verlorenen Krieges und der arabischen Niederlage darin“, sagte ein libanesischer Klassenkamerad des Dichters, Munah al-Sulh, über diese Zeit.⁵³ Alles musste neu, innovativ, ja revolutionär sein – alle Bestrebungen der Intellektuellen galten einer geistigen Abwehr der verheerenden Niederlage von 1948. Dichterkollegen beschrieben Khalil Hawi als „Dichter des Augenblicks“, als typisches Kind der Generation der 1950er, der in einem Zustand bewusster Erregtheit und Sorge (*qalaq*) – um stetigen Innovationsgeist im eigenen Werk – sowie in der kulturellen Lage der arabischen Nation lebte und starb. Dieser Dichter, so Munah al-Sulh weiter, besaß eine gehörige Portion Nationalstolz, einen Glauben, dass die Araber aufgerufen seien, ihren Platz ‚auf den höchsten Ebenen der Weltkultur‘ einzunehmen. Dieser Glaube an das ‚spezielle Schicksal‘ der Araber existierte Seite an Seite mit des Dichters scharfem, gnadenlosen Blick für die Unzulänglichkeiten des arabischen öffentlichen Lebens. Seine Nachrede auf den toten Freund schloss Munah al-Sulh mit den Worten: „Ich muss sagen, dass ich niemals

52 Übers. v. Stefan Weidner, aus ders. (Hg.): *Die Farbe der Ferne. Moderne arabische Dichtung*, München 2000, S. 59.

53 Vgl. zu diesen Ereignissen ausführlicher Fouad Ajami: *The Dream Palace of the Arabs. A Generation's Odyssey*, New York 1998, S. 26–110.

sonst Liebe und Hass so eng miteinander verbunden gesehen habe wie in Khalil Hawis Einschätzung des Zustands der arabischen Welt. Er liebte die Araber so sehr, aber er hasste auch ihre aktuelle Unfähigkeit and Schwäche. Vielleicht ist es diese Ambivalenz, aus der das Genie Khalil Hawis entsprang.⁵⁴ Diese Reflektionen haben wohl einige Berechtigung, und möglicherweise stammte aus dieser intensiven, quälenden Hassliebe auch sein Entschluss für den Freitod. Am 6. Juni 1982 verließ Khalil Hawi seine aufgebrachten Kollegen an der *American University of Beirut* mit den Worten: „Wo sind die Araber? Wer wird den Makel der Scham von meiner Stirn tilgen?“ – und ging in die nahe gelegene Wohnung, um sich mit einem Jagdgewehr zu erschießen. Der palästinensische Dichter Mahmud Darwisch, der zusammen mit der 1964 gegründeten *Palestine Liberation Organisation* (PLO) im belagerten Beirut ausharrte und nach der Niederlage zusammen mit der Organisation nach Tunis evakuiert wurde, schrieb in seinen *Erinnerungen für das Vergessen* betitelten Reflektionen über diese dramatischen Wochen, dass sein Freund Khalil Hawi „das Ende und den Fall aller Dinge“ vorgesehen habe und deshalb einen Fixpunkt für sein eigenes Ende gesetzt habe: „Hawi nahm ein Jagdgewehr“, schreibt Darwisch, „und erlegte sich selbst, nicht nur, weil er ein Zeugnis gegen Alles geben wollte, sondern weil er nicht Zeuge für oder gegen Alles sein wollte. Er war des ewigen Niedergangs überdrüssig, überdrüssig, über einen klaffenden Abgrund zu blicken.“⁵⁵

Der dramatische Selbstmord des bekannten Dichters sprach sich wie ein Lauffeuer herum, eine Flut hoch emotionalisierter Trauerreden und Nachrufe folgte – und erhob den sterbenden Dichter zum Opferlamm der gedemütigten und orientierungslos umherirrenden, geschundenen „Nation der Araber“. Der schonungslose Kritiker der arabischen Geistesgeschichte, Fouad Ajami, reflektierte die erdrutschartige Begeisterung für diesen freiwilligen Opfertod. Man sah in Hawis Suizid das Ende einer Ära des politischen Lebens der Araber – als ob dieser Dichter mit seinem ostentativen Schritt nicht nur seinem persönlichen Leben, sondern dem geistigen Leben einer ganzen Generation gescheiterter Reformer ein Ende gesetzt habe. Doch trotz der moralischen Ächtung von Selbsttötung in der islamischen Gesellschaft zollten die Trauerredner dem tiefen Kummer, den der Dichter für die arabische Lage empfunden habe, große Achtung. Möglich wurde dies, indem das verzweifelte Individuum zu einer Figur von Pathos und Passion stilisiert wurde. Khalil Hawi Weg hatte von den traditionellen libanesischen Bergen in die blühende Metropole des östlichen Mittelmeers geführt, um letztendlich in unermesslicher Enttäuschung und Desillusionierung zu münden, als der arabische Nationalismus und demokratische Liberalisierungsbestrebungen in frustriertem Scheitern endeten. Fouad Ajami interpretierte die Tat des Dichters als Opfergang für eine fragmentierte arabische Nation:

⁵⁴ Ebd., S. 29 (Übers. F. P., auch im Folgenden).

⁵⁵ Ebd., S. 28.

[D]er patriotische Dichter, der sich in Beirut erschoss, war sich sicher, als Opferlamm für eine fragmentierte arabische Welt gesehen zu werden. Der private Schmerz, persönliche Eigenheiten und Dämonen, die ihn zu diesem Ende trieben, mussten beiseite geschoben werden. In Hawis Tod sah die arabische Literaturwelt ein Urteil über die arabische politische Lage.⁵⁶

Die ehemalige Verlobte Khalil Hawis, die irakische Kurzgeschichtenautorin Daisy al-Amir hatte in der Öffentlichkeit darauf aufmerksam gemacht, dass der Dichter seinem Leben bereits ein Jahr zuvor aufgrund tiefer Depressionen ein Ende zu bereiten versucht hatte – sein Tod während der israelischen Invasion war also keineswegs rein politischer Natur. Dennoch fuhr die arabische literarische Öffentlichkeit fort, das Loblied des nationalen Märtyrers zu singen. Eine Figur von Pathos und Passion war gefunden worden und wollte von niemandem wieder aufgeben werden. Diese Eigendynamik im Märtyrerlob findet sich in unzähligen Beispielen bis heute im Kontext der so genannten Märtyreroperationen bzw. Selbstmordattentaten. Die Grenzen zwischen Fakt und Fiktion sind dabei oft fließend. Einen national-politischen Symbolwert konnte der Selbstmord des Dichters allerdings auch deshalb erhalten, weil seine Dichtung in der Tat durch ein Selbstverständnis geprägt war, das von einem tief empfundenen Verantwortungsgefühl für seine in Agonie und Aussichtslosigkeit erstarre Nation zeugte.

7. Der imaginäre Körper des Dichters

Aussagen von Literaten des 20. Jahrhunderts, die ihr persönliches körperliches Wohlergehen bzw. Leiden und Tod direkt mit der gesellschaftspolitischen Lage der Nation gleichsetzten, gibt es eine ganze Reihe. Nicht nur der bereits zitierte al-Sayyab, der seine seltene unheilbare Nervenkrankheit als „Geschwür der politischen Lage“ bezeichnete und, wie er schrieb, „am Siechtum des kranken Irak selbst zugrunde ging“, sondern auch der 1997 verstorbene syrische Dramatiker Sa’dallah Wannus⁵⁷ identifizierte sich quasi körperlich mit der politischen Lage seiner Nation. In einem Interview gab er an, sich 1977 in der Nacht nach dem ägyptischen Friedensangebot Sadats vor der Knesseth in Israel selbst töten wollen, da dieser Separatfrieden für ihn das Ende der Verhandlung aller noch offen stehenden politischen Fragen bedeutete. Als er in den 1990er Jahren schwer erkrankte, äußerte er in einem Fernseh-Interview mit ARTE und in einem kurz nach seinem Tod 1997 veröffentlichten Essay mit dem Titel *Reise in die Unwägbarkeiten eines vorüber ziehenden Todes*,⁵⁸ dass die Krankheit, die in seinem Inneren wüte, durch den Golfkrieg 1991 ausgelöst worden sei:

⁵⁶ Ebd., S. 26.

⁵⁷ Vgl. zu diesem Autor Friederike Pannewick: „Sa’dallah Wannus“, in: *Kritisches Lexikon fremdsprachiger Gegenwartsliteratur*, hg. v. Heinz Ludwig Arnold, Nachlieferung München 2001, S. 1–D/2.

⁵⁸ Sa’dallah Wannus: *Ribla fi madschabil maut abir* (Reise in die Unwägbarkeiten eines vorüber ziehenden Todes), Damaskus 1997.

Ich habe den Eindruck, dass unser Leben eine endlose Folge von Rückschlägen ist. Der letzte Rückschlag war besonders leidvoll. Ich glaube, das hat bei mir den Krebs hervorgerufen, an dem ich leide. Mit Rückschlag meine ich den Golfkrieg. Er tötete unsere letzte Hoffnung. Es ist kein Zufall, dass sich mein erster Tumor damals bemerkbar machte. Um genau zu sein, zu dem Zeitpunkt, als die USA den Irak bombardierte.⁵⁹

Solche Aussagen, in denen die Grenzen zwischen der eigenen Körperlichkeit und dem imaginären Körper der Nation verwischen, erscheinen zunächst als beunruhigende Kennzeichen einer pathetischen Selbststilisierung des individuellen Künstlers als Opferlamm der Nation. Doch wenn wir uns an die weiter oben zitierte Aussage des saudisch-irakischen Romanschriftstellers Abdalrachman Munif erinnern, dass der „arabische Literat [...] ein Fidâi, ein Freiheitskämpfer“ sei, dann wird Folgendes deutlich: Ein *fida'i* ist wörtlich jemand, der bereit ist, sich selbst als *fida'i*, als Lösegeld oder Opfer (zur Tilgung der Blutschuld) hinzugeben. Dieser Begriff wurde von Dichtern wie dem Palästinenser Mahmud Darwish entscheidend geprägt und symbolisch auf vielen verschiedenen Ebenen erweitert. In der palästinensischen ebenso wie in einigen anderen oppositionellen Bewegungen wurde er zum Schlüsselbegriff revolutionären nationalen Bewusstseins. Es handelt sich bei den in diesem Beitrag vorgestellten Literaten also keineswegs um Einzelfälle, sondern sie zeugen von einem dichterischen Selbstverständnis, das eine ganze Generation arabischer Intellektueller nachhaltig geprägt hat.

8. Literatur als Sinnstiftung, öffentlicher Appell und Rebellion

Um dieses von Krieg, Gewalt und Tod geprägte Selbstverständnis und dessen ästhetische Repräsentation besser verstehen zu können, muss man sich vor Augen halten, dass viele der Künstler gar keine andere Wahl hatten, als individuelles künstlerisches und politisch-gesellschaftliches Leben ineinander übergehen zu lassen. Viele von ihnen litten unter Verfolgung, politischem Exil, Gefängnis, Krieg oder innerstaatlicher Gewalt. Um solche literarischen Zeugnisse der Aufarbeitung von Gewalt- und Todeserfahrungen in ihrer ganzen Tiefe verstehen zu können, müssen die jeweiligen historischen, gesellschaftlichen, religiösen und politischen Kontexte mit einbezogen werden. Ferner gilt es, den teilweise nahtlos ineinander übergehenden sakralen, weltlichen, politischen, gesellschaftlichen und psychologischen Dimensionen Rechnung zu tragen. Die literarischen Texte müssen in ein kollektives *Imaginaire* und dessen historische Zusammenhänge eingeordnet werden. Identitätsstiftende Bilder, z. B. des Helden, erlösenden Opfers oder Märtyrers, prägen die individuelle ebenso wie die kollektive Identität und tragen zum *Imaginaire* einer Gesellschaft bei.

⁵⁹ Zitiert nach dem Programmheft der deutschen Aufführung des Theaterstücks *Die Vergewaltigung* am Theater Heilbronn 1998: „Ein Gespräch mit Sadallah Wannus. Es gibt noch soviel zu erzählen“; dtsh. Text des ARTE-Interviews mit Omar Amiralay.

Nicht nur in psycho-sozialer oder religiöser Hinsicht, sondern auch im Zuge des *nation building* kommt diesen kulturellen Figurationen und Bildern und den damit verbundenen gesellschaftlichen Diskursen eine erhebliche Bedeutung zu. Daher kann Literatur helfen, einen Zugang zu den Selbstbeschreibungspraktiken einer Gesellschaft zu gewinnen. Literarisch vermitteltes Wissen ist stets mit reflexiven Prozessen verbunden, die der Entwicklung des Selbstbildes dienen und zugleich Fragen nach individueller und kollektiver Selbstbeziehung aufwerfen. Literatur ist ein zentraler Ort, an dem sich nicht nur das arabische, sondern genauso das europäische Selbst herausgebildet hat – und zwar gerade in Abgrenzung vom jeweils Anderen. Literarische Texte bieten also etliche Verständnishilfen. Sie zeigen die Verknüpfung von Symbolen mit konfliktbesetzten Handlungen und Situationen und belegen, wie sie zugleich auch über die Waffe des Wortes und die Macht der Bilder für gesellschaftliche und politische Interessen sowie für ethnische Selbstdarstellung funktionalisiert werden können. Dabei liegt die Annahme zugrunde, dass gerade Literatur dabei helfen kann, Tiefendimensionen menschlichen Verhaltens und Erlebens zu verstehen, in denen Einbildungskraft und Gefühl, Diskurse und Bilder eine unsere Wahrnehmung steuernde Funktion haben.

Ich möchte am Schluss noch einmal die eingangs gestellten Fragen aufgreifen und eine vorläufige Antwort skizzieren: Warum also zeugen erstens so viele arabische literarische Texte der Gegenwart mit derart drastischen Bildern von Krieg, Gewalt und Tod, und welche Funktion haben zweitens diese Themen in der arabischen Literatur und Gesellschaft?

Alle hier vorgestellten Texte behandeln erfahrenes Leid, sei es individuelles oder gesellschaftlich-politisches. Indem Leid, Gewalt und Tod literarisch in Szene gesetzt werden, wird eine ästhetische Antwort auf diese schreckliche Erfahrung möglich, die ihrer Deutung und Verarbeitung dient. Paradigmen von Helden und Märtyrern, Stilisierungen unschuldig erlittenen Unrechts oder eines schweren Schicksals als heroische oder dem Martyrium gleiche Konstellationen helfen dabei, Erfahrungen von Verzweiflung und Machtlosigkeit mit Sinn zu versehen, verständlich oder vielleicht sogar erklärbar zu machen. Besonders die Selbststilisierung als Märtyrer (z. B. in Christus-Imaginationen) erweckt beim Leser zunächst Irritationen, aber auch eine besondere Faszination. Denn der Märtyrer hat liminalen Charakter, er ist eine Grenzfigur.

Literarische Repräsentationen von Märtyrerfiguren zeigen eine besondere Faszination für die enorme Wirkungsmacht dieser Grenzfiguren, die aus der ihnen zugeschriebenen absoluten Hingabe resultiert. Vom Märtyrertum als bewusst gewähltem Akt der Selbstopferung geht, besonders aus westlicher, von Aufklärung und Protestantismus beeinflusster Perspektive,⁶⁰ eine gleichermaßen beunruhigende wie faszinierende Aura des Irrationalen aus; etwas Exzessives, Kompromissloses, ja in manchen Augen absolut Freies. In der literarischen Imagination reißt der Akt des

60 Vgl. Reinhart Meyer-Kalkus: „Schöne Ungeheuer‘ und ‚menschliche Geschosse‘ – Gotthold Ephraim Lessing, Walter Benjamin und Ernst Jünger über Märtyrer und Märtyrerdramen“, in: Pannewick: *Martyrdom in Literature* (Anm. 3), S. 301–328.

Martyriums soziale Grenzen nieder, er unterläuft soziale Wertmaßstäbe und institutionelle Autorität. Die Macht des Märtyrers erscheint als losgelöst von sozialer Konvention, das erfahrene Leiden wird zum Aufschrei, der andere zum Handeln aufruft, ein öffentlicher Appell, ein Akt der Rebellion und eine Form des bereits zitierten „Gegen-Leidens“ im Sinne Erich Auerbachs. Diese Form des Aufstandes braucht keine Waffen, keine äußerlichen Machtdemonstrationen, denn die Rebellion des Märtyrers ist begrenzt auf das Leiden, das (s)einem extrem verletzlichen Körper zugefügt wird. Je verwundbarer und schwächer dieser Körper erscheint – und die Herstellung eines solchen Bildes leisten literarische Medien – desto stärker ist der Eindruck von dessen symbolischer Macht. Insofern ist die Funktion literarischer Reflektionen von Krieg, Gewalt und Tod, neben der Sinnstiftung für unabwendbares Leid, auch eine Umdeutung einer Situation der realen Machtlosigkeit in eine des mentalen und moralischen Aufstands, der inneren Stärke, welche die äußerliche Schwäche zumindest symbolisch aufzuwiegen vermag.