

HEILIGE TEXTE IN DER MODERNE LEKTÜREN, PRAKTIKEN, ADAPTIONEN

Yael Almog, Caroline Sauter, Daniel Weidner
(Hg.)



ZENTRUM
FÜR LITERATUR- UND
KULTURFORSCHUNG

Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin
Schützenstraße 18 | 10117 Berlin
T +49(0)30 20192-155 | F -243 | sekretariat@zfl-berlin.org

INTERJEKTE ist die thematisch offene Online-Publikationsreihe des Zentrums für Literatur- und Kulturforschung (ZfL). Sie versammelt in loser Folge Ergebnisse aus den Forschungen des ZfL und dient einer beschleunigten Zirkulation dieses Wissens. Informationen über neue Interjekte sowie aktuelle Programmhinweise erhalten Sie über unseren E-Mail-Newsletter. Bitte senden Sie eine E-Mail mit Betreff »Mailing-Liste« an zimmermann@zfl-berlin.org.

IMPRESSUM

Herausgeber Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin (ZfL)
www.zfl-berlin.org

Direktorin Prof. Dr. Eva Geulen

Redaktion Dr. Gwendolin Engels

Gestaltung KRAUT & KONFETTI GbR, Berlin

Layout/Satz Georgia Lummert

Titelbild Ausschnitte aus der Jesajarolle (ca. 180 v. Chr.), der Lutherbibel von 1534 und der Einheitsübersetzung

© 2017 / Das Copyright liegt bei den Autoren.

INHALT

- 5 EINLEITUNG**
Yael Almog, Caroline Sauter, Daniel Weidner
- 7 HEILIGE TEXTE IM MODERNEN JAPAN?
DAS »KOJIKI« IM BLICK VON ŌKURA
KUNIHICO UND TSUDA SŌKICHI**
Daniel F. Schley
- 17 ANGELOPHANIEN UM 1800
DRAMATURGIE DER ENGEL BEI
LESSING UND KLEIST**
David Wachter
- 27 DAS HEILIGE IN KLOPSTOCKS
POETO-THEOLOGIE**
Jan Oliver Jost-Fritz
- 33 ›HIMMLISCHE GEDANKEN‹
DAS ERBE DER IGNATIANISCHEN
EXERZITIEN IN E.T.A. HOFFMANNS
›JESUITERKIRCHE IN G.«**
Jenny Körber
- 41 IM HORIZONT DES GÖTTLICHEN
LUDWIG MEIDNERS TEXT-BILD-
ANTHOLOGIEN IM SPANNUNGSFELD
ZWISCHEN ÄSTHETISCHER
FORMANSTRENGUNG UND SAKRALITÄT**
Beate Sommerfeld
- 48 ›HEILIGER TEXT‹ ZWISCHEN
PHILOSOPHIE UND LITERATUR
DIE BIBEL IN FRANZ ROSENZWEIGS
›STERN DER ERLÖSUNG‹**
Silvia Richter
- 55 SCHRIFT IN LEBEN ODER LEBEN IN
SCHRIFT VERWANDELN
DER (NICHT MEHR) HEILIGE TEXT BEI
SCHOLEM UND BENJAMIN**
Alexandra Richter

- 62 »A CLAMOR FOR MIRACLES«?**
MAX REINHARDT, G. B. SHAW UND DAS
NUMINOSE STAUNEN IM ENGLISCHEN
DRAMA UND THEATER DER LITERARI-
SCHEN MODERNE
Verena Keidel
- 71 LEBENSBILDER EINES MENSCHEN**
RELIGIÖSE ERZÄHLSTRATEGIEN
ZWISCHEN DEN WELTKRIEGEN
Gabriele Guerra
- 76 »UND SIE ZOGEN HINAUS IN DIE WÜSTE«**
ERZÄHLEN VOM HEIL IN JOSEPH ROTH'S
»HIOB« UND DER »LEGENDE VOM HEILI-
GEN TRINKER«
Johannes Traulsen
- 82 C. G. JUNG'S »ANTWORT AUF HIOB«**
Véronique Liard
- 90 TEXTUELLE HEILIGKEIT**
POSTMODERNE DEUTUNGEN BEI FATOU
DIOME UND RAFIK SCHAMI
Nadjib Sadikou
- 96 »VERSTEHST DU AUCH, WAS DU LIEST?«**
BIBLISCHE TEXTE ALS HEILIGE SCHRIFT
UND/ODER »BIBLE AS LITERATURE« SEIT
DER MODERNE
Aline Seidel

EINLEITUNG

Yael Almog
Caroline Sauter
Daniel Weidner
(Hg.)

›Heilige Texte‹, der Umgang mit ihnen und ihre kulturellen und politischen Konsequenzen insbesondere im 19. und 20. Jahrhundert werden in der Forschung derzeit höchst kontrovers diskutiert. Eine Theorie des heiligen Textes ist dabei allerdings bislang weder seitens der Religions- noch der Literaturwissenschaften entwickelt worden. Dieser symptomatischen Leerstelle wollen die Beiträge in der vorliegenden Ausgabe der *Interjekte* begegnen, indem sie Lektüren, Praktiken und Adaptionen ›heiliger Texte‹ in den Blick nehmen, aus denen eine Theorie des heiligen Textes in der Moderne entwickelt werden kann. Die Beiträge gehen auf eine von den HerausgeberInnen organisierte Tagung am Zentrum für Literatur- und Kulturforschung im Juni 2016 zurück, die unter dem Titel *›Heilige Texte‹: Fortleben und Wiederkehr einer Denkfigur in der Moderne* gezielt über die Disziplinergrenzen hinausging. Dementsprechend betrachten auch die hier versammelten Einzeluntersuchungen die Verbindungen zwischen theologischen und literarischen Texten aus so unterschiedlichen Perspektiven wie Religionswissenschaft, Theologie, Literatur-, Kultur- und Kunstwissenschaften.

Insbesondere untersuchen einige Beiträge, wie kanonische literarische Texte etwa von Lessing, Klopstock oder Kleist die heiligen Schriften aufnehmen und so zugleich ihren eigenen Status neu bestimmen. Dabei begreifen die Analysen religiöse Motive und biblische Traditionen in ›säkularen‹ Texten als zentrale Elemente der westlichen Literatur. Andere Beiträge zeigen, wie Literatur, Kunst und Theater religiöse Affekte aufgreifen und nutzen, darunter etwa ein bestimmtes Verständnis von göttlicher Offenbarung oder dem Übernatürlichen. Wieder andere Beiträge befassen sich mit Kulturerzeugnissen, die von einer bestimmten Gemeinschaft als theologische Texte oder heilige Schriften verstanden werden, und untersuchen deren womöglich einzigartige narratologische oder stilistische Charakteristika.

Die hier skizzierten unterschiedlichen Zugänge zur Textualität betreffen immer auch Fragen nach der Geschichte wissenschaftlicher Disziplinen, indem sie sich damit befassen, wie und mit welchen Argumenten die Forschung gewisse Kulturerzeugnisse als entweder religiös oder literarisch klassifiziert hat. Dazu bedarf es einer Historisierung. Ab dem 19. Jahrhundert vollzog sich eine fundamentale Veränderung im Umgang mit den heiligen Texten der jüdisch-christlichen Tradition: Europäische Philologen, Theologen, Orientalisten, Historiker und Philosophen entwickelten eine neue Bibelkritik, in der die Bibel als menschengemachtes Kulturgut statt als göttliche Offenbarung betrachtet wurde. Somit wurde der autoritative Status der heiligen Schriften hinterfragt und die Bibel zum Studienobjekt säkularer Akademien und Universitäten. Allerdings zeigt sich dabei eine gewisse Spannung: Einerseits sind wichtige Paradigmen der modernen Textpraxis in der religiösen Tradition entstanden; so gehören die traditionelle Textpflege, die Homiletik und die Kommentartradition, die *Hermeneutica* und *Philologia Sacra* der Frühen Neuzeit zu den wichtigsten Ursprüngen der modernen Philologie. Andererseits lösen sich diese Verfahren in der Moderne aus ihrem religiösen Kontext, und die Philologie wird als säkulare Wissenschaft verstanden, die durchaus in Kontrast zur religiösen Praxis stehen kann.

Die folgenden Texte untersuchen darum in historischen Tiefenbohrungen, wie unter den Bedingungen der Moderne von ›heiligen Texten‹ gesprochen wird und welche Bedeutungen Denkfiguren und Praktiken aus der theologischen Textkultur für die Rede von Texten überhaupt haben. Darüber hinaus beschäftigen sie sich mit historischen Theorien religiöser Erfahrung, die für die heutige Diskussion in der Literatur-, Kultur- und Religionswissenschaft große Relevanz und Produktivität besitzen. So werden etwa Rudolf Otto oder Walter Benjamin als Denker thema-

tisiert, deren Schriften für die Debatte um den Begriff der Säkularisierung Anstöße geben können.

Wir sind überzeugt, dass die vorliegenden Beiträge für die verstärkt zu beobachtende Wiederkehr der Religion im öffentlichen wie auch im wissenschaftlichen Diskurs von Bedeutung sind. Deshalb freuen wir uns umso mehr, sie in Form einer Onlinepublikation einem größeren Publikum zugänglich machen zu können. Wir danken allen Trägerinnen und Trägern herzlich für ihre Vorträge und die Diskussionen bei der Tagung im Juni 2016 und für die gute Zusammenarbeit bei der Publikation. Unser besonderer Dank gilt Florian Glück und Johann Gartlinger für die technische Unterstützung bei dieser *Interjekte*-Ausgabe.

Berlin, im September 2017

HEILIGE TEXTE IM MODERNEN JAPAN? DAS »KOJIKI« IM BLICK VON ŌKURA KUNHIKO UND TSUDA SŌKICHI

Daniel F. Schley

1. DAS »KOJIKI«: HEILIGER TEXT DES MODERNEN SHINTŌ UND QUELLE GEISTESWISSENSCHAFTLICHER FORSCHUNG

In räumlicher Erweiterung der Frage nach ›heiligen Texten‹ in der Moderne sei der Blick auf Japan gerichtet. Denn nicht unerheblich sind Überlegungen darüber, ob es sich beim ›heiligen Text‹ um eine über Europa hinaus anwendbare Denkfigur handelt, die auch Perspektiven für transkulturelle Forschungen eröffnet. Japan bietet durch seine lange, wechselvolle Erfahrung im Umgang mit anderen Kulturen einen idealen Fall für transkulturelle Vergleiche an, mit denen sowohl die Verhältnisse in Japan näher beleuchtet als auch zugleich die eigenen Ausgangsbedingungen hinterfragt werden können.¹ Die Herausforderung und der Anreiz hierbei liegen nicht zuletzt in den kulturellen Adaptionprozessen, die von Anfang an Japans Kultur und Gesellschaft mit einer Dialektik von Eigenem und Fremdem prägten.

Das gilt besonders für das Verständnis vom heiligen Text, der nicht als universal gültige Kategorie vorausgesetzt werden darf.² Doch auf der Suche nach Vergleichbarem stößt man schnell auf ein Werk, das mehr als andere bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts als ein ›heiliger Text‹ wahrgenommen wurde. Gemeint sind die im Jahr 712 abgeschlossenen *Aufzeichnungen vergangener Begebenheiten*, das *Kojiki* (古事記). Es handelt sich dabei um eine Mischung aus überlieferten Mythen, Götter- und Heldenfabeln sowie einer chronologischen Geschichtsdarstellung der Herr-

scher. Letztere reicht vom legendären ersten menschlichen Monarchen Jinmu bis zur ersten weiblichen Herrscherin der offiziellen Dynastiegeschichte, Suiko, Anfang des 7. Jahrhunderts. Das *Kojiki* leistete eine textuelle Fixierung zahlreicher Ursprungsmythen, die dabei einem politisch-religiösen Legitimationsnarrativ unterworfen sind. Nach einer Phase interner Konflikte war die neue Herrschaftselite darauf bedacht, ihr Selbstverständnis nach innen wie außen zu konsolidieren. Die zum Vorbild erhobene Kultur Chinas bot dazu unter anderem die Geschichtsschreibung an und das *Kojiki* ist der erste erhaltene Versuch auf diesem Gebiet der politischen Herrschaftssicherung. Gegenüber der kurz darauf, im Jahr 720, vollendeten *Chronik Japans (Nihon shoki)*, dem ersten einer Reihe von sechs offiziellen Geschichtswerken, geriet das *Kojiki* bald in Vergessenheit.³

Wie es aber dazu kam, dass gerade das *Kojiki* zum exemplarischen ›heiligen Text‹ in Japan avancierte und welchem geistesgeschichtlichen Kontext diese Wahrnehmung verbunden ist, sei im Folgenden näher erläutert. Vorweg sei angedeutet, dass die enge Verflechtung von politischen und religiösen Interessen, deren strikte Trennung in Japan offiziell erst eine Folge der Nachkriegsverfassung des 20. Jahrhunderts ist, daran einen entscheidenden Anteil hatte. Zur Einführung seien kurze Bemerkungen zum modernen Begriffsfeld für heilige Texte angeführt. Anschließend wird auf die für das vorliegende Thema entscheidende Rezeption des *Kojiki* während der Frühen Neuzeit einzugehen sein. Als Kontrast zu der zunehmenden Sakralisierung im Rahmen der modernen politischen Ideologien Japans ist auch die

1 Zu Methode und Grenzen transkultureller Vergleiche vgl. jetzt insb. Wolfram Drews (Hg): *Monarchische Herrschaftsformen der Vormoderne in transkultureller Perspektive*, Berlin 2015.

2 Vgl. Andreas Kablitz/Christoph Marksches: »Vorwort« in: dies. (Hg.): *Heilige Texte. Religion und Rationalität. 1. Geisteswissenschaftliches Colloquium 10.–13. Dezember 2009 auf Schloss Genshagen*, Berlin 2013, S. 1–10, hier S. 8.

3 Dazu gibt es eine bis heute anhaltende Diskussion. Für einen Überblick über mögliche Gründe siehe Klaus Antoni: *Kojiki. Aufzeichnung alter Begebenheiten*, Berlin 2012, S. 400–402. Zum neueren Stand der japanischen Forschung siehe stellvertretend den Überblick von Izumi Yajima: »Kojiki seiritsuron no yukue«, in: *Kokubungaku Kaishaku to Kanshō* 76:5 (2011), S. 108–116.

parallele wissenschaftliche Beschäftigung mit dem *Kojiki* als historische Quelle, literarisches Werk und spiritueller Grundlagentext aufzugreifen. Als Beispiel sei hierfür Tsudas später verbotene Studie zum *Kojiki* von 1924 näher betrachtet.

Exemplarisch für das Verständnis des *Kojiki* als ›heilig‹ sind die editorischen Bemühungen von Ōkura Kunihiko (大倉邦彦, 1882–1971), einem Industriellen und Privatwissenschaftler, der das *Kojiki* in eine Reihe mit der Bibel und den Schriften anderer Religionen stellte. Anlass dazu war seine Reise nach Europa, auf der Ōkura den Brauch registrierte, den Hotelgästen eine Bibel im Zimmer bereitzustellen. Ähnliches gebe es in Japan nicht. Zwar böten buddhistische Schriften, Sutren oder Hausaltäre vergleichbare Möglichkeiten spiritueller Orientierung an, doch für den Shintō (神道), die einheimische Religion Japans, fehle ein verbindlicher Kanon.⁴

In der Folgezeit setzte Ōkura sich dafür ein, den Menschen im modernen Japan eine Sammlung klassischer Texte zu geben, die der spirituellen Erziehung und Orientierung förderlich seien. Zu diesem Zweck richtete er 1926 eine bis heute bestehende Stiftung ein, das Ōkura Institut zur Erforschung der spirituellen Kultur (大倉精神文化研究所 Ōkura seishin bunka kenkyūjo).⁵ Dieses betraute er mit der Herausgabe von Texten aus dem 8. und 9. Jahrhundert, die Aufschluss über die Kultur Japans und das Wesen der Japaner geben könnten und in einem erschwinglichen Format erschienen. Diese Textsammlung, zu der das *Kojiki* an erster Stelle gehört, nannte Ōkura bezeichnenderweise »Heilige Schriften«, *Shinten* (神典), geschrieben mit den chinesischen Zeichen für ›heilig‹ und ›autoritativer Text‹.⁶ Äußerlich waren die ersten Ausgaben von *Shinten* mit einem schwarzen Einband und goldenen Seitenrändern an das Europäern vertraute Erscheinungsbild der Bibel angelehnt. Anlässlich der Veröffentlichung der Schriften 1936 fasste Ōkura die Motivation zu seinem Vorhaben folgendermaßen zusammen:

»Europäer und Amerikaner besitzen die Bibel, Juden haben das Alte Testament wie auch den Talmud,

Muslimen den Koran. Chinesen besitzen die vier Bücher und fünf Klassiker [des Konfuzianismus], die Inder die Upanishaden, Buddhisten die Tripitaka. Japaner wiederum haben die ›heiligen Schriften‹ (*shinten*) und das ewige Bestehen von Himmel und Erde ihres Landes (*kokutai*)⁷.«⁸

Gleichfalls aufschlussreich für die Wahrnehmung des *Kojiki* im europäischen Kontext heiliger Schriften sind zeitgleiche Formulierungen von Japanern in anderen Sprachen. Herausgegriffen seien hier Kitayama Junyu (北山淳友, 1902–1962) und Tsuneyoshi Tsudzumi (鼓常良, 1887–1981), die in ihren Veröffentlichungen mit den Bildungsbegriffen ihrer Zeit die japanische Kultur für ein deutsches Publikum auslegten. So schrieb Kitayama 1941 in seinem Buch *West-Östliche Begegnung*, das *Kojiki* sei »die heiligste Schrift und der Landeskodex. Sie ist der Schoß der japanischen Tradition. Unter den heutigen großen Völkern der Erde ist Japan das einzige Volk, das seit der Reichsgründung, seit 2600 Jahren, in seiner mythologischen Sendung lebt.«⁹ Tsuneyoshi möchte in seiner Geistesgeschichte *Japan, das Götterland* das *Kojiki* wiederum nur im übertragenen Sinn mit der Bibel vergleichen, insofern es aufgrund seines symbolischen Gehalts ebenso mehrdeutig sei. »Zum Vergleich mag man hier an die Bibel denken, die der Deutung auch viel freien Raum läßt, in ihrem religiösen Wert aber durch keinen Fortschritt der Menschheit beeinträchtigt wird. Ein solcher religiöser Grundcharakter ist auch der shintōistischen Überlieferung eigen.«¹⁰

Die Differenzen zu anderen religiösen Kulturen machen alle drei ebenso sichtbar. Kitayama etwa schränkte die Funktion und Bedeutung des *Kojiki* als einer heiligen Schrift wieder ein, indem er gleich im folgenden Satz hinzufügte:

»[D]er Shintōismus unterscheidet sich von den westlichen Religionen, dem Christentum und Islam dadurch, daß er als Religion keinen Stifter besitzt, daß er diesseitig ist und daß er keine dogmatischen Schriften besitzt im Sinne des Koran und der Bibel. Er

4 Nach Nishioka Kazuhiko: »Shintō to Nihonjin no shinkōshin. Shinten toshite no ›Kojiki‹ no mikata« (›Shintō und die Frömmigkeit der Japaner. Zur Sicht des ›Kojiki‹ als eines heiligen Textes«), in: Ōkurayama Ronshū 59 (2013), S. 199–225, hier S. 200.

5 Siehe http://www.okuraken.or.jp/zaidan/ookura_k (zuletzt aufgerufen: 27.01.2017).

6 Im Folgenden Großschreibung für den Titel von Ōkuras Sammlung, ansonsten Kleinschreibung.

7 Wörtlich ›Landeskörper‹ oder ›Nationalwesen‹ (国体). Näher dazu s. u., Anm. 38.

8 Zitiert nach Shima Yoshitaka: »›Shinten‹ zenshi« (›Zur Vorgeschichte der ›Shinten‹«), in: Ōkurayama Ronshū 53 (2007), S. 5–26, hier S. 6 (Übersetzung D. S.).

9 Kitayama Junyu: *West-Östliche Begegnung. Japans Kultur und Tradition*, Berlin 1954 [1941], S. 219.

10 Tsuneyoshi Tsudzumi: *Japan das Götterland*, Leipzig 1936, S. 55.

findet seine geschichtliche Analogie in den griechischen, altrömischen und germanischen Religionen.«¹¹

Tsuneyoshi wiederum unterschied das *Kojiki* von der Bibel dahingehend, dass es Mythologie sei und sich, wie er meinte, daher auf das ganze Leben beziehe. Die Bibel dagegen vermittele nur religiöse Vorschriften. Auch zählte er konsequent die Sutren ebenfalls zu den heiligen Texten in Japan.¹²

Allen Autoren ist gemeinsam, dass sie die Kultur Japans geistesgeschichtlich in Anlehnung an Konzepte und Praktiken auslegten, die in Europa geprägt worden waren. Dabei machten die japanischen Autoren neben den Ähnlichkeiten mehr noch die Unterschiede geltend, die Japans Besonderheit und kulturelle Ebenbürtigkeit mit den westlichen Ländern belegen sollten. Wichtig ist hierbei, dass sie dem Shintō als der damals nominell einheimischen Religion eine Vorrangstellung zur Bestimmung der kulturellen Charakteristika Japans zuwiesen. Sie alle waren ebenso kundig wie zum Teil auch aktiv in den buddhistischen Richtungen, deren religiöse wie kulturelle Relevanz sie gar nicht abstritten. Doch waren es eben nicht die Sutren, die heiligen Texte des Buddhismus, sondern das *Kojiki* und andere Mythenberichte des Altertums, die sie zur heiligen Grundlage der von ihnen verfochtenen japanischen Mentalität erhoben.

Dafür gab es nicht nur religiöse und geistesgeschichtliche Gründe. Die politische Verfassung dieser Zeit hatte den Shintō und den darin sakral erhöhten himmlischen Herrscher (天皇, *tennō*) zum nationalen Glaubenskern erhoben. Weil das *Kojiki* dieser modernen Konstruktion des Herrscherhauses und der japanischen Nation eine sehr alte Grundlage zur Legitimierung bot, war die Schrift auch über den religiösen Bereich hinaus unantastbar. Diesen besonderen Stellenwert des *Kojiki* in Zeiten des zunehmenden Militarismus und Nationalismus macht das juristische Verfahren gegen den in Japan heute noch rezipierten Kulturhistoriker Tsuda Sōkichi deutlich. Am 10. Februar 1940 wurden vier seiner Werke verboten. Darunter seine *Studie zum Kojiki und Nihon shoki* (古事記及び日本書紀の研究 *Kojiki oyobi Nihon shoki no kenkyū*, 1924), in der er zusammen mit anderen, zwischen 1924 und 1932 veröffentlichten Schriften eine rigide positivistische Prüfung der heiligen Schrif-

ten des Shintō unternommen hatte.¹³ Das Datum des Verbots ist bereits bezeichnend, da am folgenden Tag in großen Festakten der Gründung des japanischen Staates ›vor 2600 Jahren‹ gedacht wurde. Es handelt sich um ein fiktives Datum, mit dem die Thronbesteigung des Götterenkels und ersten Tennō Jinmu auf den 11. Februar 660 vor Christus festgelegt worden war. Das Datum galt damals jedoch als historisch. Tsuda war durch seine Veröffentlichungen in den Verruf geraten, den politisch geforderten Glauben an dieses Geschichtsbild öffentlich zu diskreditieren. Kurze Zeit darauf wurde 1942 schließlich der Prozess gegen Tsuda eröffnet, der mit einer Verurteilung wegen Majestätsbeleidigung endete. Watsuji Tetsurō, der früher gleichfalls zum *Kojiki* gearbeitet hatte, verteidigte Tsuda vor Gericht. Das ist insofern bemerkenswert, als Watsuji seine ehemals kritische Auslegung des *Kojiki* im Gegensatz zu Tsuda der gewandelten politischen Stimmung anpasste.¹⁴

Die moderne Wahrnehmung des *Kojiki* besaß somit verschiedene Facetten. Eine der Voraussetzungen für die dominierende Deutung als heiliger Text war dessen Wiederentdeckung Ende des 17. Jahrhunderts durch Gelehrte, die aus der Schrift eine Alternative zu der Gesellschaftsordnung ihrer Zeit konstruierten. Nicht unähnlich den romantischen Strömungen in Europa zur selben Zeit, fand man auch in Japan in einem idealisierten Altertum die Quelle für politische und soziale Erneuerungen. Mitte des 19. Jahrhunderts sollten sie den Sturz des Tokugawa-Shōgun und die Gründung eines neuen Staates nach westlichem Muster befördern. Damit lässt sich vorweg bereits festhalten, dass mit dem *Kojiki* weniger eine Wiederkehr oder ein Fortleben älterer Denkfiguren stattfand als vielmehr eine vorwiegend politisch forcierte Neuschöpfung und Umdeutung.

2. RELIGION UND HEILIGE TEXTE IM KULTURELLEN KONTEXT JAPANS

Eingangs ist darauf hingewiesen worden, dass beim Beschreiben der Verhältnisse in Japan aus japanologischer Außenperspektive grundsätzlicher Reflexionsbedarf hinsichtlich der Verwendung von

11 Kitayama: *Begegnung* (Anm. 9), S. 219.

12 Tsuneyoshi: *Götterland* (Anm. 10), S. 55 ff., S. 127.

13 *Jindaishi no kenkyū* (Untersuchung der Götterzeit, 1924), *Nihon jōdaishi no kenkyū* (Studie über Japans Altertum, 1930) und *Jōdai Nihon no shakai oyobi shisō* (Die Gesellschaft und das Denken in Japans Altertum, 1932).

14 So in seiner Studie *Kultur des Altertums in Japan* (*Nihon kodai bunka*) von 1920, die er 1939 an brisanten Stellen revidiert hatte.

Begriffen besteht, die einem nichtjapanischen Kontext entstammen. Für die Grenzen des christlich geprägten Religionsbegriffs sei hier nur auf die jüngste wissenschaftliche Diskussion in der Japanwissenschaft verwiesen, die derzeit von Christoph Kleine, Hans-Martin Krämer und Jason Josephson angeführt wird. Josephson erneuerte ältere Vorbehalte gegen den Religionsbegriff für außereuropäische und in diesem Fall frühere Epochen der Geschichte Japans. Josephson wie Kleine verweisen darauf, dass es diplomatische und juristische Belange waren, die im 19. Jahrhundert eine erste Begriffsprägung erforderten.¹⁵ Nach der von den Vereinigten Staaten erzwungenen Öffnung der Häfen 1854 für ausländische Mächte und die sukzessiv von weiteren Nationen geforderten Sonderrechte für ihre Vertreter in den sogenannten ›ungleichen Verträgen‹, musste die unter anderem eingeforderte Wendung ›freie Religionsausübung‹ ins Japanische übersetzt werden.

Bis zur Begegnung mit dem Christentum durch Missionare und Händler ab dem 16. Jahrhundert war die chinesische Kultur der direkte Bezugspunkt für die Eliten in Japan zur Herausbildung ihrer Gesellschaft. Für die religiösen Vorstellungen waren insbesondere der über Korea und China im Verlauf des 6. Jahrhunderts eingeführte und ab dem 8. Jahrhundert staatlich geförderte Buddhismus bestimmend. Zusätzlich zur buddhistischen Weltauffassung formten vor allem konfuzianische Lehren und die in diesem dynamischen Begegnungsprozess entwickelten indigenen Mythen und Kulte das weitere religiöse Feld. Dessen Kennzeichen war lange Zeit ein Synkretismus unter dem Primat buddhistischer Lehren und Praktiken, die bis zum späten 15. Jahrhundert kaum infrage gestellt worden waren. Frühestens ab dieser Zeit begann der Begriff »Shintō« seine heute bekannte Bedeutung als autochthone ›Religion‹ Japans zu erhalten.¹⁶

Der moderne Shintō, wie er heute an vielen Schreinen gepflegt und gelehrt wird, ist somit Ergebnis einer neueren und ganz bewusst betriebenen Entwicklung, die im Verlauf des 19. Jahrhunderts stark politisch

motiviert war. Nach dem Sturz der Tokugawa-Herrscher und dem Beginn des modernen Staates unter der Leitung des Meiji-Tennō reorganisierten die neuen Machthaber die überkommene religiöse Landschaft. Sie orientierten sich dafür an westlichen, das heißt vor allem christlichen Vorstellungen zum Verhältnis von Staat und Religion.¹⁷ Mit dem Tennō als erneuertem Mittelpunkt des modernen Nationalstaates und oberstem Priester des Shintō erhielten Shintō-Institutionen Vorrang vor allen anderen religiösen Einrichtungen und Traditionen.¹⁸ Die erwähnte Religionsfreiheit, welche die Verfassung von 1889 eigentlich garantierte, wurde dadurch unterlaufen, dass Loyalität zum Herrscherhaus und zur Nation untrennbar mit ›dem‹ Shintō verflochten wurde. Das war eine Engführung, die auf die Rezeption des *Kojiki* als eines heiligen Textes innerhalb der politischen Vorstellungen und nationalen Legitimierungsstrategien des 20. Jahrhunderts großen Einfluss ausübte.

Nachdem in dieser Weise kurz die ganz neu konstituierte religiöse Situation in der Moderne umrissen ist, sind nun die Ausdrücke in den Blick zu nehmen, mit denen heilige Texte noch heute auf Japanisch bezeichnet werden. Eine Konsultation der gängigen Lexika hat Matsui Yoshikazu in seinem Artikel zum *Kojiki* innerhalb von Ōkuras *Shinten*-Sammlung geleistet, an die hier angeknüpft sei.¹⁹ Neben dem von Ōkura für sein Kompendium als Eigennamen gebrauchten, heute hingegen kaum mehr geläufigen Ausdruck *shinten* (神典) sind es die Begriffe *seisho* (聖書) und *seiten* bzw. im buddhistischen Kontext *shōten* (聖典) und *kyōten* (經典), die das Objektfeld bestimmen. In den Lexika werden sie allgemein als Schriften erklärt, welche die Lehren von Heiligen oder Weisen, auf Japanisch *shōnin* bzw. *seijin* (聖人), enthalten, im engeren Sinne also als Texte, welche die für eine bestimmte Religion verpflichtenden Lehren und Glaubensinhalte enthalten. In der engeren Bedeutung stehen die einzelnen Ausdrücke für konkrete Werke: *seisho* für die Bibel, *seiten* für den Koran, *shōten* für die Tripiṭaka, *kyōten* für die Sutren. Demgegenüber fällt das homonyme, aber mit anderen Schriftzeichen geschriebene *kyōten* ab, da es einen allgemeinen Kanon bezeichnet, der über den religiösen Bereich hinaus auch verbindliche Bildungsschriften oder Literaturklassiker umfasst.

15 Jason Josephson: *The Invention of Religion in Japan*, Chicago 2012, insb. S. 78 f. Ergänzend die Beiträge in: »Defining Religion, Defining Heresy in Modern East Asia«, in: Hans-Martin Krämer (Hg): *Bochumer Jahrbuch zur Ostasienforschung* 33 (2009). Christoph Kleine: »Wozu außereuropäische Religionsgeschichte? Überlegungen zu ihrem Nutzen für die religionswissenschaftliche Theorie- und Identitätsbildung«, in: *Zeitschrift für Religionswissenschaft* 18 (2010), S. 4–38, insb. S. 13 f.

16 Grundlegend dazu Kuroda Toshio: »Shinto in the History of Japanese Religion«, in: *Journal of Japanese Studies* 7 (1981), S. 1–21.

17 Näher Josephson: *Invention* (Anm. 15), S. 162 f.

18 Einführend Ernst Lokowandt: *Der Tennō. Grundlagen des modernen Kaisertums*, München 2012, S. 27 f.

19 Im Folgenden Matsui Yoshikazu: »»Kojiki« to »Shinten«« (»»Kojiki« und »Shinten««), in: Ōkurayama Ronshū 53 (2007), S. 27–57, insb. S. 43 f.

Shinten nun steht für alle Schriften, die Auskunft über Gebräuche und Lehren des Shintō, die Mythologie und die Göttervorstellungen geben. Im Besonderen sind damit die Passagen zur ›Götterzeit‹ im *Kojiki* und der kurz darauf verfassten *Chronik Japans* (日本書紀 *Nihon shoki*, 720) gemeint, in denen die Wunder und Taten der *kami*, d. h. der göttlichen Mächte, beschrieben werden. Zumeist machen die Berichte über die Götterzeit den Kernbestand der Wahrnehmung des *Kojiki* als heiligen Text aus und nicht immer zwingend das ganze Werk, das gegen Ende auch historisch überprüfbare Einträge enthält. In dieser Definition findet sich wieder, was in obigen Zitaten schon angesprochen war: Die Heiligkeit des *Kojiki* ist in jedem Fall anders konstituiert und wird anders rezipiert als die der heiligen Schriften anderer Religionen. Die Frage stellt sich daher, ob *shinten* eine treffende Bezeichnung für das *Kojiki* im Ganzen ist oder die Übersetzung als ›heiliger Text‹ nicht zu ungenau ist.

Das japanische Begriffsfeld ›heilige Texte‹ trennt jedenfalls sprachlich verbindliche Werke distinkter Glaubenspraktiken, eben die Bibel oder den Koran, von solchen Schriften, die allgemeine Aussagen religiösen Inhalts enthalten. Vorausgesetzt wird jeweils die Zuordnung zum Religiösen, was für frühere Epochen einige Schwierigkeiten mit sich bringt. Schließlich waren nicht nur in Japan oftmals die modernen Konzepte von Religion, Politik, Wirtschaft und Kultur so eng ineinander verflochten, dass vielen Schriften je nach Kontext und Verwendung eine heute als religiös zu bezeichnende Bedeutung zukam. Beispielsweise erfüllten mittelalterliche Kriegsepen, literarische Werke also, gleichfalls politische und religiöse Funktionen, indem sie der Legitimierung dienten oder zum Schutz vor gefürchteten Rachegeistern rezitiert wurden.²⁰

Was also machte einen Text in Japan eigentlich in erster Linie heilig? Es war (anders als im jüdisch-christlichen Kontext) nicht allein ihre Textualität, wenn sie in einer als göttlich betrachteten Sprache verfasst waren oder göttlich geoffenbarte Inhalte vermittelten. Neben einer im modernen Sinne religiösen Lektüre von Sutren, Mythen und Gebetstexten, die oft zugleich eine schriftliche Exegese umfasste, bedingten liturgische, rituelle und performative Aspekte ebenso deren Sakralisierung. Zugleich wurde Sutren sogar über die mit ihnen vermittelten Worte und

Lehren des Tathāgata hinaus als materiellen Objekten Heiligkeit zugesprochen. Sie fungierten beispielsweise als Amulette oder standen in dem Ruf, selbst Manifestationen des Göttlichen zu sein.²¹ Zur Zeit seiner Vollendung galt das *Kojiki* nun gerade nicht primär als ›heiliger Text‹ wie die Sutren oder Gebetsschriften (祝詞 *norito*) für die *kami*. Doch durch die den Liedern darin zugeschriebene Sprachmagie erfüllte das *Kojiki* neben seiner herrschaftslegitimierenden zugleich religiöse Funktionen.²²

3. ZUR WIEDERENTDECKUNG DES »KOJIKI« UND DESSEN WANDLUNG IN EINEN HEILIGEN TEXT DES SHINTŌ

Das *Kojiki* verdankte seine moderne Stellung einer schrittweise erfolgten Wiederentdeckung, die im 13. Jahrhundert im Umkreis buddhistischer Gelehrter begann²³ und ab dem 18. Jahrhundert, von philologisch versierten Gelehrten befördert, beschleunigt verlief. Es war allen voran Motoori Norinaga, dessen Reinterpretation und mehr noch sprachliche Umgestaltung des Textes letztlich die Grundlage für die moderne Sakralisierung der Geschichtsmythen schuf. Erst jetzt konnte das *Kojiki* von einem ehemals obskuren und zweitrangigen Fabelwerk zu einem exemplarischen Text des Shintō aufsteigen. Nicht unähnlich den romantischen Strömungen seit Johann Gottfried Herder und den politischen Bewegungen zur Nationenbildung in Europa, gewannen auch in Japan ältere Texte in dieser Zeit den Rang einer Volksüberlieferung.²⁴

Wenn hierbei von einer Neukonstruktion die Rede ist, dann unterscheidet sich im Übrigen der Umwertungsprozess des *Kojiki* und dessen Funktionalisierung im modernen Japan kaum von den parallelen Reproduktionsprozessen heiliger Texte und Volksüberlieferungen in Europa. Klaus Antoni betont zu Recht im Anhang seiner deutschen Neuübersetzung, dass »das Thema

20 Ausführlicher die kulturanthropologische Analyse des *Heike monogatari* (Taten der Heike, Ende 13. Jahrhundert) von Hyōdo Hiromi: *Ōken to monogatari (Königtum und Erzählung)*, Tōkyō 1989, insb. S. 39–65.

21 Näher Fabio Rambelli: »Texts, talismans and jewels. The Reikiki and the performativity of sacred texts in medieval Japan«, in: Richard K. Payne/Taigen Dan Leighton (Hg.): *Discourse and ideology in medieval Japanese Buddhism*, London 2006, S. 52–78, insb. S. 65 f.

22 Zu den sogenannten *kotodama* (言霊 ›Wortseele‹) vgl. Antoni: *Kojiki* (Anm. 3), S. 384 f.

23 Dazu Daniel Schley: *Herrschersakralität im frühmittelalterlichen Japan. Eine Untersuchung der politisch-religiösen Vorstellungswelt des 13.–14. Jahrhunderts*, Berlin 2014, S. 229 f., S. 274 f.

24 Grundlegend dazu Antoni: *Kojiki* (Anm. 3), S. 414. Der Hinweis bei Antoni auf Herder stammt von Haruo Shirane aus der Einleitung in dessen Sammelband *Inventing the Classics*, Stanford 2000, S. 17.

des *Kojiki* als eines Heiligen Textes nicht nur als die Geschichte seiner religiösen Inhalte zu verstehen [ist], sondern mindestens ebenso als die Geschichte seiner Funktionalisierung, seiner Konstruktion, Interpretation, Rezeption und Manipulation.«²⁵ Einerseits war das *Kojiki* von Anfang an der bewusste Entwurf eines politisch fixierten Vergangenheitsbildes und nicht lediglich eine Sammlung alter Glaubensüberzeugungen. Das dürfte für viele ›heilige Texte‹ zutreffen, deren Entstehungshintergrund oft politisch motiviert war und ist. Andererseits aber formte Motoori Norinaga zuallererst den überlieferten *Kojiki*-Text sprachlich komplett von einem chinesischen in einen altjapanischen Text um. Er schrieb sozusagen, wie Kamei Takashi 1957 hervorhob, das *Kojiki* mit japanischen Silben neu.²⁶ Diese Neufassung ist es, worauf dessen moderne Auslegung als heiliger Text des Shintō beruht. Norinagas monumentale Übersetzungsleistung hatte andersherum auch lange Zeit die größte Hürde für ein adäquates Textverständnis geschaffen, welche auch Tsuda Sōkichis Analyse prägte.

Eine wesentliche Voraussetzung für die nationalistische Vereinnahmung des *Kojiki* im 20. Jahrhundert war Norinagas Behauptung, das *Kojiki* könne Zugang zu einem vermeintlich ursprünglichen Wesen Japans vor allen äußeren Kultureinflüssen aus China, Korea und Indien vermitteln. Gegenüber der Dominanz Chinas für die Kultur der Frühen Neuzeit in Japan hatten damals Gelehrte begonnen, sich älteren japanischen Gedichten und Erzählungen zuzuwenden. Zu nennen sind besonders der buddhistische Mönch Keichū (1640–1701) und Kamo no Mabuchi (1697–1769). Ihre Bemühungen um die kulturelle Identität Japans mündeten schließlich in der Gründung einer literaturwissenschaftlichen Altertumskunde, die unter dem Schulnamen *kokugaku*, übersetzbar als Landesstudien oder Nationalphilologie, bald auch politisch an Einfluss gewinnen sollte.²⁷ Sie stand in Opposition zu den regierenden Tokugawa Shōgunen und sah im Monarchen (*tennō*) und im Shintō die Grundpfeiler einer neuen geistigen, moralischen und sozialen Ordnung. Sie alle begründeten ihre wissenschaftlichen Methoden auf den Bildungstexten der Zeit, die von Werken des neukonfuzianischen Kanons dominiert

waren. In Ansatz wie Erkenntnisziel unterschieden sich die neuen Japangelehrten allerdings kaum von den damaligen Chinagelehrten, denn beide strebten danach, aus den ältesten Texten die, wie man dachte, ursprüngliche Lehre für die Gegenwart zu gewinnen, um so die für nötig befundene moralisch-politische Erneuerung zu bewirken.²⁸

Vor diesem Hintergrund ist Norinagas Bemühung um die Urfassung des *Kojiki* zu verstehen. Gegenüber dem *Nihon shoki* glaubte er, aus dem Chinesisch des *Kojiki* das ursprüngliche Japanisch und die damaligen Vorstellungen rekonstruieren zu können. Denn erst die »alte Sprache Japans« (*Yamato kotoba*) erlaube Zugriff auf das uralte Verständnis der Dinge und die Gedanken oder das Gemüt der Menschen, nach Norinaga das *yamato gokoro*. Diese seien im *Nihon shoki* durch konfuzianische und daoistische Perspektiven verzerrt und entsprächen daher chinesischen Einstellungen, dem *kara gokoro*. Allein im *Kojiki* sei die Gesinnung Japans unverfälscht aufgezeichnet. Zugleich betrachtete er die Berichte über die ersten Herrscher Japans als authentische historische Aufzeichnungen und nicht mehr als Allegorien universaler Konzepte, wie es die damals gebräuchliche konfuzianische Auslegungspraxis vorsah.²⁹

Wichtige Anregungen zu seinem Projekt erhielt Norinaga von Kamo no Mabuchi, den er 1763 als damals 34-Jähriger zum ersten und einzigen Mal traf.³⁰ Vermutlich begann er schon im folgenden Jahr mit der Entschlüsselung des *Kojiki*, die er über 30 Jahre später, 1798, vollenden sollte. Kamo no Mabuchi hatte Norinaga gegenüber erklärt, er habe aus ähnlichem Interesse geplant, das *Kojiki* zu lesen. Doch zuvor habe er sich der alten Sprachform widmen müssen, wozu er die erste große Gedichtanthologie der *Tausend-Blätter-Sammlung* (*万葉集 Manyōshū*) heranzog. An Mabuchis und Keichūs Vorarbeiten knüpfte in der Folge Norinaga an und legte das *Manyōshū*, zusammen mit Regierungserlassen und Gebetstexten, seiner ›Rekonstruktion‹ der Urlesung des *Kojiki* zugrunde. Die Ergebnisse fasste er in einem voluminösen, 44 Rollen umfassenden *Kommentar zum »Kojiki«* (*古事記伝 Kojiki den*) zusammen.³¹ Sein selbsterklärtes Ziel war eben gerade

25 Antoni: *Kojiki* (Anm. 3), S. 462.

26 Nach Susan Burns: *Before the Nation. Kokugaku and the Imagining of Community in Early Modern Japan*, Durham 2003, S. 78.

27 Ausführlich zu der *kokugaku*: Klaus Antoni: *Shintō und die Konzeption des japanischen Nationalwesens (Kokutai). Der religiöse Traditionalismus in Neuzeit und Moderne Japans*, Leiden/Boston/Köln 1998, S. 131 f. Zum Ausdruck ›Nationalphilologie‹ vgl. S. 152.

28 Burns: *Nation* (Anm. 26), S. 49 f., S. 58 f.

29 Antoni: *Kojiki* (Anm. 3), S. 418; Burns: *Nation* (Anm. 26), S. 38, S. 46, S. 67.

30 Die folgende Darstellung folgt Burns: *Nation* (Anm. 26), S. 56 f.

31 Eine englische Übersetzung des ersten Bandes verfasste Ann Wehmeyer: *Kojiki-den*, Ithaca 1997.

keine konfuzianische Interpretation. Sein *Kojiki den* betrachtete er vielmehr als eine wortgetreue Explikation des Inhalts. Dem heutigen Verständnis nach ist es jedoch eine Sammlung von Norinagas Gedanken zum *Kojiki* und dessen Neubewertung. Das *Kojiki den* ist insofern eine zentrale Quelle für eine frühneuzeitliche Interpretation der japanischen Kultur.³²

Entscheidend für die Verwandlung des *Kojiki* von einer zweitrangigen Alternative zum *Nihon shoki* zu dem heiligen Text des modernen Shintō war Norinagas Deutung, dass die darin enthaltenen Mythenberichte auf den Handlungen der Gottheiten (神 *kami*) basierten, aus deren Spuren man den für Japan spezifischen göttlichen Weg in der Gegenwart ableiten könne. Das *Kojiki* sei demnach eine vertrauensvolle Schilderung des göttlichen Wirkens und eine sakrale Erzählung. Einen guten Einblick in diese Deutung bietet sein kurzer Essay über die *Wiedergewinnung des richtigen Gemüts* (直毘靈 *Naobi no mitama*). Darin grenzt er Japan als Götterland von China ab und lieferte späteren Generationen viele Stichworte zu nationalistischen Selbstbehauptungen.³³ Es war erst Norinagas schnell an Zuspruch gewinnende Auslegung, die zu einer Umkehrung der bisherigen Beurteilung des *Nihon shoki* und des *Kojiki* führte. Norinaga war wie andere *kokugaku*-Gelehrte überzeugt, das *Kojiki* führe durch das derart berichtigte Verständnis der alten Worte (*yamato kotoba*) in den Berichten der Götterzeit zur Erkenntnis der unverfälschten Emotionen und Sitten des Altertums.

Im Rahmen des auf den nominellen Herrscher (*tennō*) ausgerichteten Geschichtsbildes einer ungebrochenen und göttlichen Herrscherfolge (皇国史観 *kōkoku shikan*) galten das *Kojiki* und dessen Götter- und Herrschergenealogie offiziell als sakrosankte Nationalgeschichte. Die Idee, durch schriftliche Quellen Zugang zu einem reinen, unverfälschten Altertum des japanischen Gemüts vor allen chinesischen Einflüssen zu erhalten, war eine Fiktion, deren Wirksamkeit sogar über die moderne Sakralisierung des *Kojiki* hinaus bis in nationalistische und ethnozentrische Diskurse, die sogenannten »Japandiskurse« (日本論 *Nihonron*), in Japans Gegenwart andauert.³⁴

4. DAS »KOJIKI« IN ZEITEN NATIONALER ZUSPITZUNG

Bereits die hier nur umrissene Rezeptionsgeschichte dürfte genügen, um die grundsätzlich problematische Ausgangslage aufzuzeigen, in der die eingangs aufgegriffenen Positionierungen des *Kojiki* im frühen 20. Jahrhundert erfolgten. Dazu ist im Folgenden wieder auf Ōkura Kunihikos Kompilation und besonders auf Tsudas Analyse zurückzukommen. Ōkura gehört zu den bisher weniger beachteten Teilnehmern im religiös-politischen Deutungsdiskurs des modernen Japan. Literatur zu seiner Person entsteht vor allem im Umkreis des von ihm begründeten Instituts. Dabei bieten seine Ideen und Aktivitäten neue Einblicke in die damalige Auseinandersetzung Japans mit seinen eigenen alten wie neuen Traditionen im globalen Umfeld und verdienen fraglos mehr Aufmerksamkeit.³⁵ Für das hier verfolgte Thema stellt sich die Frage, ob Ōkura mit seiner Sammlung die damalige nationale Lesart unterstützte oder davon unabhängig zu dem missverständlichen Titel *Shinten – heilige Texte* kam. Er selbst fasste anlässlich der Erstausgabe 1936 zusammen, was unter *shinten* zu verstehen sei: »Die Bezeichnung dieses Buches als heiliger Text (*shinten*) ergibt sich daraus, dass die darin versammelten ehrwürdigen und unvergänglichen Klassiker (*koten*) alle ausnahmslos die Grundlage unseres Nationalwesens (*kokutai*) erhellen.«³⁶ Aus dem Editionsbericht zum *Kojiki* von dem *shintō*-Gelehrten Tanaka Yoshitō (田中義能, 1872–1946) geht zur Wahl der Bezeichnung *shinten* besonders für das *Kojiki* hervor, dass »die buddhistischen Sutren die Gedanken Shakyamunis Tathagata enthalten, die Bibel die Lehren von Jesus Christus oder die Analekten die Gedanken und Ideen des Konfuzius. Unser *Kojiki* aber sind nicht die erlauchten Gedanken von Tenmu Tennō. Es ist der authentische Bericht der Ursprünge unseres Reiches und die Quelle unseres Herrscherhauses.«³⁷ Unter *shinten* waren nach dem Willen der Herausgeber somit in erster Linie verschiedene Quellen gefasst, die bei aller Heterogenität gemeinsam Aufschluss über die vermeintlich ursprünglichen Vorstellungen der »Japaner« und deren »Nationalwesen«, den *kokutai* (国体) geben könnten.³⁸ Nicht nur das *Kojiki*, auch das von Norinaga diskreditierte *Nihon shoki* fand darin Aufnahme. Ōkura wollte damit einen religiösen Kanon zusammenstellen, aus dem die Menschen in Japan

32 Burns: *Nation* (Anm. 26), S. 68 f.

33 Vgl. Wehmeyer: *Kojiki-den* (Anm. 31), S. 213–238, insb. S. 217 f., S. 227 f. Ergänzend Burns: *Nation* (Anm. 26), S. 90 f.

34 Einführend z. B. Antoni: *Shintō* (Anm. 27), S. 13 f. Ausführlich die Beiträge in Jens Heise (Hg.): *Die kühle Seele. Selbstinterpretationen der japanischen Kultur*, Frankfurt a. M. 1990.

35 Aktuell erforscht Michael Wachutka Ōkuras Schaffen.

36 Zit. nach Matsui: *Kojiki* (Anm. 19), S. 52.

37 Ebd., S. 50.

38 Zu dem Begriff siehe näher Antoni: *Shintō* (Anm. 27), S. 263 f.

ihre sittlich-religiöse Grundlage erfassen könnten. Doch galten ihm die Texte nicht im selben Sinne als religiös verbindlich wie etwa die Bibel. Die Absicht, das *Kojiki* durch die Bezeichnung *shinten* zusätzlich zu sakralisieren, findet sich bei Ōkura nicht. So ganz eindeutig sind die Gründe für seine Titelwahl nicht, doch dürften die in der Sammlung enthaltenen historischen, rechtlichen, lyrischen und literarischen Schriften in erster Linie weniger Verehrungsobjekte als inhaltliches Referenzmaterial für das kulturelle und nationale Selbstverständnis in Japan gewesen sein, das durch die neue Edition einem erweiterten Leserkreis zugeführt werden sollte. Andererseits beförderte die Bezeichnung *Shinten* fraglos eine religiöse Wertung des *Kojiki*. Wer sie zu diesem Zeitpunkt noch zum Inhalt wissenschaftlicher Studien oder gar einer philologisch-historischen Kritik machte, tat dies sozusagen auf eigene Gefahr hin.

Das war bei Tsuda Sōkichi der Fall. Er und andere, darunter sein heute ebenso über Japan hinaus bekannter Zeitgenosse Watsuji Tetsurō,³⁹ hatten einige Jahre zuvor das *Kojiki* noch ohne Schwierigkeiten als wissenschaftliche Quelle behandeln und während der kosmopolitischen Phase der 1910er bis 20er Jahre publizieren können. Ab 1931 nahmen dann die militärischen Aggressionen Japans in China zu. Es waren vor allem die gewandelten Umstände, die sich gegen Tsudas generell kritische Haltung bezüglich damals gepflegter politischer Mythen richteten und das Problem von einem akademischen zu einem politisch-rechtlichen verschoben. Tsuda wurde allgemein vorgeworfen, die politischen Ziele Japans, also den aggressiv geführten Expansionskrieg zu kritisieren. In der damaligen offiziellen Sichtweise galt dieser als Befreiungskrieg gegen die imperialistischen Mächte Europas und die USA.⁴⁰ Näher kritisierte vor allem Minoda Muneki (蓑田胸喜, 1894–1946) Tsuda, der gegen dessen quellenkritische Skepsis geradezu agitierte. Seiner Ansicht nach missachtete Tsuda in seinen Veröffentlichungen und Vorlesungen die Würde des

Herrscherhauses und griff somit die japanische Kultur an ihrem sozusagen heiligen Fundament an.⁴¹

Mit Tsudas historisch-kritischer Untersuchung der beiden Geschichtsmysmen des Altertums, *Kojiki oyobi Nihon shoki no kenkyū*, sei abschließend eine rationalistische Lesart des *Kojiki* aus dieser Zeit vorgestellt. Tsuda ging darin auf zweierlei Weise vor. Zum einen unterwarf er ausgewählte Passagen zu einzelnen Herrschern des Altertums einer quellenkritischen Prüfung der Fakten. Zum anderen las er die Darstellungen als »Erzählungen« (物語 *monogatari*), ordnete diese in den narrativen Gesamtkontext ein und prüfte deren historische Wahrscheinlichkeit. Beispielsweise verglich er die darin beschriebenen Orte mit der geographischen Beschaffenheit derselben zu seiner Zeit oder zog archäologische Befunde heran, etwa zu den Gräbern (古墳 *kofun*) des 3. bis 7. Jahrhunderts.⁴² Seine schriftlichen Referenzwerke sind, wie in diesem Bereich auch heute noch, chinesische Aufzeichnungen aus dem 3. Jahrhundert, vor allem der *Bericht über die Wo-Menschen* (倭人傳 *Woren zhuàn*) in den *Annalen von Wei* (魏志 *Weizhi*, Ende 3. Jh.), aber auch andere Geschichtswerke, etwa die *Geschichte der späten Han-Zeit* (後漢書 *Hòuhàn shū*, um 432).⁴³

In der Einleitung hebt Tsuda hervor, wie wichtig beide Texte als Quellen sind, um die politischen, religiösen, sozialen und geistigen Verhältnisse des Altertums zu erforschen – blindlings zu glauben sei ihnen aber nicht. So müsse zunächst der Charakter der enthaltenen Berichte untersucht und geklärt werden, ob sie »Geschichte (歴史 *rekishi*) sind, und wenn dem so ist, inwieweit ist ihnen als tatsächlichen Berichten (事實の記載 *jijitsu no kisai*) zu vertrauen? Wenn es sich hingegen nicht um Geschichte handelt, was also sind sie [die Einträge] dann? Auch stellt sich die Frage, welcher Zeit die Gewohnheiten und Vorstellungen zugehören.«⁴⁴ Explizit wendet er sich von einer »pragmatischen« (合理主義 *gōri shugi*) Auslegung der Mythen ab, die konfuzianische Gelehrte wie Arai Hakuseki eine Generation vor Motoori Norinaga unternommen hatten. Hakuseki hatte die im *Kojiki* enthaltenen Erzählungen als Fabelversionen ehemals realer Ereignisse gedeutet und die Gottheiten als

39 Auf Watsujis parallele Auslegung des *Kojiki* kann ich an dieser Stelle nicht näher eingehen und verweise auf meinen Aufsatz »Japans dionysische Kindheit. Kultur, Klima und Romantik beim jungen Watsuji Tetsurō am Beispiel seiner Studien des japanischen Altertums«, in: *Bochumer Jahrbuch zur Ostasienforschung* (BJOF) 37 (2013/2014), S. 209–231, insb. S. 220 u. S. 225.

40 Ausführlich zu der ebenfalls imperialistischen Politik Japans jetzt Sven Saaler (Hg.): *Pan-Asianism in Modern Japanese History. Colonialism, Regionalism and Borders*, London 2007.

41 John Brownlee: *Japanese Historians and the National Myths, 1600–1945*, Vancouver 1999, S. 136 f.

42 Tsuda Sōkichi: *Kojiki oyobi Nihon shoki no kenkyū*, Tōkyō 2012 [1924], S. 251 (hier und im Folgenden Übersetzung D. S.).

43 Ebd., S. 65 f.

44 Ebd., S. 48.

Menschen, die erst durch die mündliche Tradierung allmählich in übernatürliche Wesen verwandelt worden seien.⁴⁵ Tsudas eigenes Erkenntnisziel lag hingegen darin, die historischen Vorstellungen herauszuarbeiten.⁴⁶ Tsuda war demnach gar nicht darauf aus, das *Kojiki* als einen ›heiligen‹ Text zu kritisieren oder dessen Inhalt durch wissenschaftliche Analysen zu ›entsakralisieren‹; diese Rezeptionsdimension des Textes berührt er gar nicht explizit. Vielmehr setzte er sich im naturwissenschaftlich geprägten Kontext um 1920 dafür ein, auch die ›irrationalen‹ Passagen ernst zu nehmen und aus ihnen Erkenntnisse über die japanische Mentalität zu gewinnen. Einen Widerspruch zu seinem quellenkritischen Rigorismus sah er darin nicht. Denn er unterschied vorsorglich zwei Sorten von ›Fakten‹. Es gebe materielle und geistige Fakten, die jeweils einer äußeren und einer inneren Wahrheit korrespondierten. Letztere bedingten den wissenschaftlichen und kulturellen Wert des *Kojiki*, gerade auch den seiner irrationalen Passagen und seiner mangelnden Historizität.⁴⁷ Diese Auslegung Tsudas sei zumindest knapp anhand seiner Behandlung Jinmus herausgegriffen, um den Standpunkt seiner Kritik näher zu bestimmen.

Dem Mythos nach bildete Jinmus Herrschaft den Übergang vom Zeitalter der Götter zu dem der Menschen und ihrer Herrscher. Neuere Interpretationen des *Kojiki* sehen in Jinmu eine in die Vergangenheit zurückverlegte Projektion von Tenmu, dem Auftraggeber des *Kojiki*. Auf Jinmu alias Tenmu blickten die Herrscher des 8. Jahrhunderts als auf den Anfang ihrer Dynastie zurück.⁴⁸ Tsuda widmete Jinmu ein eigenes Kapitel, in dem es um Einzelheiten des damals als Geschichte gelehrten Ursprungsmythos des alten wie des modernen japanischen Staates geht.⁴⁹ So diskutiert er den Ort des von Jinmu errichteten Palastes, den Wechsel der Hauptstadt und den Heereszug nach Osten, mit dem der Götterenkel in die von seiner Ahnengöttin Amaterasu gewiesene Herrschaftsregion Yamato, also das Gebiet der ersten Königssitze, siegreich eingezogen sein soll. Ungereimtheiten in der Darstellung führt Tsuda mitunter auf die der inhaltlichen Logik des Textes zugrunde liegende göttliche Abstammung Jinmus zurück: Dass Jinmu ein Enkel der Sonnengöttin sei, gebe der Fabel der Staatsgrün-

dung eine bestimmte Richtung vor. So habe etwa der Heereszug in Richtung der aufgehenden Sonne stattfinden oder die Überwindung von ›dämonischen Gottheiten‹ aus eigener Kraft und göttlichem Segen gelingen müssen. Jinmu und seine direkten Nachkommen können in keinen anderen japanischen oder chinesischen Quellen bestätigt werden, weshalb Tsuda die Darstellung in den Geschichtsmysmen konsequent als Mittel der Selbstlegitimation der Herrscherelite zu Beginn des 8. Jahrhunderts deutete.⁵⁰

Wenngleich die Passagen zu Jinmu »keine historischen Fakten (歴史的事実 *rekishiteki jijitsu*) für die Geschichte der Menschenwelt« böten, so besäßen sie doch Relevanz als »Tatsachen« (事実 *jijitsu*). Die sogenannte Götterzeit mag demnach zwar nicht historisch sein, etwa nach Art einer in Mythengestalt vermittelten Vorzeit, sie ist deshalb aber nicht sogleich bloß fiktional zu lesen. Anders als in den griechischen Mythen seien die Göttergestalten (*kami*) im *Kojiki* keine anthropomorphen Gottheiten und die Schilderung der Götterzeit kein Ausdruck religiösen Glaubens. Die meist konturlos belassenen *kami* im *Kojiki* und im *Nihon shoki* seien vielmehr Teil einer religiös geprägten Politik, deren Zentrum die Sakralität des Tennō (天皇の神聖 *tennō no shinsei*) bildete.⁵¹

Im Sakralkönigtum sah Tsuda eine weltweit verbreitete Urform früher Herrschaft. Solche Theorien waren seit den Entwürfen von James George Frazer in seinem *Golden Bough* (ab 1890) und später von Arthur Maurice Hocart (*Kingship*, 1927) auch in Japan bekannt. Hinzu kam, dass die erste Verfassung Japans von 1889 den Tennō sakral definierte und die Titulatur dazu aus Quellen des Altertums entlehnte. Für Tsuda waren die Monarchen dem Rang nach als sakral gewertet, doch nicht selbst Ziel religiöser Verehrung gewesen. In diese Richtung aber drängten damals Nationalisten wie Minoda Muneki. Wie im Altertum, so sollte auch in Japans Moderne in der »Einheit von Kult und Politik« (祭政一致 *saisei itchi*) der Tennō »präsenste Gottheit« (現人神 *arahitogami*) sein. Doch Tsuda hatte die königliche Sakralität des Altertums nüchtern als Selbstbestätigung der Machtelite enttarnt, die damit nicht mehr als Vorbild und Rechtfertigung für die Herrschersakralisierung in der Moderne brauchbar war. Damit dürfte verständlich geworden sein, weshalb viele kaiserliche Nationalisten und Shintō-Vertreter Tsuda angeklagt hatten. Ende der 1930er Jahre genügte es bereits, an die Berichte

45 Ebd., S. 54.

46 Ebd., S. 57.

47 Ebd., S. 60.

48 Näher dazu jetzt Herman Ooms: *Imperial Politics and Symbolics in Ancient Japan. The Tenmu Dynasty, 650–800*, Honolulu 2009, S. 34.

49 Vgl. zum Folgenden Tsuda: *Kojiki* (Anm. 42), S. 236.

50 Vgl. ebd., insb. S. 241 f., S. 256.

51 Vgl. ebd., S. 259 f.

über die Götterzeit und die göttliche Genealogie der Tennō, welche das *Kojiki* im engeren Sinne als ›heiligen‹ Text definierten, nicht bedingungslos zu glauben oder nicht als faktische Geschichte wörtlich zu nehmen.

5. SCHLUSSBEMERKUNGEN

Obige Skizze einiger ausgewählter Positionen konnte nur einige vorläufige Einblicke in die Bandbreite der Rezeption des *Kojiki* als eines ›heiligen Textes‹ bis zum Pazifikkrieg (1937–1945) geben. Die unterschiedlichen Deutungen des *Kojiki* gewähren ebenso wie dessen Inhalt Einblicke in historische Vorstellungswelten. In dieser Hinsicht ist das Verständnis des *Kojiki* als ›heiliger Text‹ aufschlussreich für die moderne Selbstausslegung Japans im Zuge der Auseinandersetzung mit kulturellen Einflüssen aus China, Europa und den Vereinigten Staaten. Sichtbar wurde, dass die meisten der hier angeführten Autoren das *Kojiki* in Analogie zu den Schriften anderer Religionen als heilig bezeichneten, um sogleich auf die Unterschiede hinzuweisen: Das *Kojiki* sei keiner göttlichen Offenbarung zu verdanken und enthalte keine Gebote, sondern sei vielmehr lebendiger Ausdruck einer ursprünglichen Gesinnung der Japaner. Wenn es aber einen vergleichbaren Grundtext für die Kultur und Gesellschaft Japans geben sollte, dann müsse es andersherum eben das *Kojiki* sein. Darin waren sich alle oben angeführten Vertreter einig.

Grundlagen dafür waren neben den editorischen und geistesgeschichtlichen Vorarbeiten Motoori Norinagas und der *kokugaku* auch die gesteigerte Rolle des Shintō. Der ehemals dominierende Korpus heiliger Texte buddhistischer Gemeinden war nicht vergessen, aber bei vielen aus dem national verengten Blickfeld geraten. Die gewaltsame Trennung buddhistischer Klöster von shintōistischen Verehrungsstätten und die Neukonstruktion eines von buddhistischen Elementen gelösten Herrscherbildes beförderte diese Tendenz. Die Überzeugung, dass auch Japan einen kulturell zentralen, heiligen Text haben müsse, lag vor allem an der Ausrichtung seiner modernen Staatskonstruktion an den europäischen Nationalstaaten. Die tragende Funktion von Religion und Kirche haben Staatsdenker und Intellektuelle in Japan schnell erkannt und aus den unterschiedlichen einheimischen Traditionen ihre eigene nationale Religion im Shintō geschaffen. Das spiegeln besonders die Zitate von Ōkura, Kitayama oder Tsuneyoshi wider, die das Konzept eines dafür nötigen heiligen Textes nicht infrage stellten.

Ganz anders hingegen verstand Tsuda Sōkichi das *Kojiki*. Für ihn war es ein Äquivalent zu Grundlagen-texten der europäischen Kulturentwicklung. Dadurch wertete er das *Kojiki* zu einer Zeit geistesgeschichtlich auf, in der die Kultur Europas diejenige Chinas als Bildungsmaßstab abgelöst hatte. Festzuhalten ist, dass es der Zweck von Tsudas Studie war, seine kritische Haltung gegenüber vielen damals als Tatsachen gelehrten Einzelheiten quellenkritisch zu diskutieren. Tsuda zweifelte zwar die Glaubwürdigkeit einzelner historischer Details an, stellte aber – und das erlaubte ihm die Doppeldeutigkeit des Begriffs der ›Tatsachen‹ (*jijitsu*) – nicht die Existenz der frühen Herrscher infrage, wie es heute üblich ist. Auf diese Feinheiten gingen seine Kritiker nicht ein, sondern werteten Tsudas – aus heutiger Sicht gar nicht so problematischen – Standpunkt als Verrat an Japans Kultur und seiner weltgeschichtlichen Bedeutung.⁵²

Der Begriff ›heilig‹ wurde andererseits von den genannten Autoren nicht weiter reflektiert. Im Japanischen bieten mehrere Ausdrücke Übersetzungen für die deutschen Wörter ›heilig‹ oder ›sakral‹ an, wobei zu berücksichtigen ist, welcher Aspekt von Heiligkeit im Vordergrund steht. ›Heilig‹ im weitesten Sinne war das *Kojiki* in erster Linie innerhalb der politischen und ethnozentrischen Überzeugungen spätestens seit dem 18. Jahrhundert. Diese Bezeichnung des *Kojiki* dürfte heute vorwiegend auf Unverständnis, wenn nicht gar Ablehnung stoßen. Das aber liegt eher an der Fragwürdigkeit einer analogen Übertragung von bereits in den europäischen Sprachen nicht unproblematischen Begriffen und nicht an der Bedeutung des *Kojiki* für die Kultur Japans und den Shintō. Die fort-dauernde Präsenz und Sonderstellung dieses Werkes in wissenschaftlichen wie populären Kulturdiskursen zeigte sich zuletzt in den zahlreichen Veröffentlichungen zum 1.300-jährigen ›Geburtstag‹ des *Kojiki*. Man könnte in dieser Hinsicht durchaus von einer besonderen Aura sprechen, die das Werk umgibt.⁵³ Diese Aura aber, wenn sie als heilig apostrophiert wird, läuft Gefahr, in überwunden gehoffte Ethnozentrismen zurückzuführen. Eins jedenfalls ist sicher: Wer sich heute auf das *Kojiki* einlässt, liest nicht einfach einen Text, sondern begibt sich in ein spannungsgeladenes Auslegungsfeld.

52 Ein anderes Schlagwort der Zeit, mit dem das Expansionsstreben Japans kulturtheoretisch legitimiert werden sollte.

53 Zur Auratisierung vgl. Christoph Markschie: »Heilige Texte als magische Texte«, in: ders./Andreas Kablitz (Hg.): *Heilige Texte. Religion und Rationalität* (Anm. 2), S. 105–120, hier S. 118.

ANGELOPHANIEN UM 1800 DRAMATURGIE DER ENGEL BEI LESSING UND KLEIST

David Wachter

In der neuzeitlich-modernen Literatur seit der Sattelzeit um 1750 sind Engel allgegenwärtig. Der Bogen ihrer literarischen Gestaltungen erstreckt sich von Friedrich Gottlieb Klopstocks *Der Messias* (ab 1748) über Stefan Georges *Der Teppich des Lebens* (1900) bis hin zu Elfriede Jelineks *Das schweigende Mädchen* (2014). Dabei wird die Rolle des Vermittlers zwischen Jenseits und Diesseits, die Engel als Medien des Heiligen in den monotheistischen Religionen übernehmen,¹ in unterschiedlichen historischen Kontexten aufgegriffen oder zurückgewiesen, umbesetzt oder entstellt. Doch warum entfalten gerade die (ehemaligen) Himmelsboten, Verwalter göttlicher Herrschaft und hymnische Lobsänger des Herrn, eine so nachhaltige Faszinationskraft? Welche Funktionen erfüllt ihre literarische Darstellung für konkrete Texte? Und welchen Ort kann das Sakrale, das die Engel als Grenzgänger zwischen Himmel und Erde traditionell mit dem Profanen verbinden, auch noch in solchen Werken einnehmen, die vor dem Hintergrund neuzeitlich-moderner Säkularisierungsprozesse kein ungebrochenes religiöses Weltbild mehr vermitteln?

Der vorliegende Beitrag kann keinen umfassenden Überblick über die Literaturgeschichte moderner Engel in Aussicht stellen. Stattdessen möchte ich das vielseitige und zugleich ambivalente Nachleben der Figur und die divergierende Gestaltung religiöser Sinn- und Anspielungshorizonte textnah anhand von Gotthold Ephraim Lessings *Nathan der Weise* (1779) und Heinrich von Kleists *Das Käthchen von*

Heilbronn (1808/10) untersuchen.² In beiden Dramen wird bekanntlich eine junge Frau von einer Schutzengelercheinung aus einem brennenden Haus gerettet. Bereits diese Handlungsparallele lässt vermuten, dass die Helfer aus dem Jenseits bei Lessing und Kleist nicht ausschließlich als metaphorische oder allegorische Zeichen zu verstehen sind, mit denen ein biblischer Anspielungshorizont in der Figurenrede bedeutsam wird. Vielmehr werden Engel, so scheint es, als wahrgenommene Instanzen auf der Handlungsebene auch anschaulich präsent.

Indem beide Autoren Figuren aus einer übernatürlichen Sphäre zur Darstellung bringen, schreiben sie sich auf den ersten Blick recht deutlich in die Tradition jener Ästhetik des Wunderbaren ein, welche die Schweizer Poetologen Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger um 1740 ausgehend von John Miltons Engeldarstellungen in *Paradise Lost* begründeten.³ Wie noch genauer zu sehen sein wird, wird in einer solchen Ästhetik des Wunderbaren eine grundsätzliche Spannung zwischen Zeichen und Darstellung, zwischen Semiose und Performanz virulent. Schließlich steht in den Texten selbst zur Diskussion, ob die von einzelnen Beteiligten gesehenen Himmelsgeschöpfe tatsächlich als diegetische Akteure auftreten, die handelnd in den Gang der Ereignisse eingreifen, oder ob die Geretteten sie sich nur einbilden. Indem beide Dramen den textinternen Realitätsgehalt der Engel infrage stellen, problematisieren sie die eigene Ästhetik des Übernatürlichen und mit ihr das Verhältnis zwischen Wunderglauben und Aufklärungsrationalität, das wiederum in Theologie, Philosophie und (Natur-)Wissenschaften

1 Ein religionsgeschichtlicher Überblick zu Formen und Funktionen von Engeln in den monotheistischen Religionen findet sich in: [Art.] »Engel«, in: Gerhard Krause/Gerhard Müller (Hg.): *Theologische Realenzyklopädie*, Band IX, Berlin/New York 1982, S. 580–615. Die Aktualität der Figur für eine systemtheoretisch informierte Theologie erkundet Johann Ev. Hafner: *Angelologie* (Gegenwärtig Glauben denken. Systematische Theologie Bd. 9), Paderborn 2010.

2 Kulturwissenschaftliche Untersuchungen zur Ambivalenz des Religiösen im Zeichen heterogener Säkularisierungsprozesse finden sich in Martin Treml/Daniel Weidner (Hg.): *Nachleben der Religionen. Kulturwissenschaftliche Untersuchungen zur Dialektik der Säkularisierung*, München u. a. 2007, S. 7–22.

3 Vgl. Johann Jakob Bodmer: *Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie* (1740), Stuttgart 1966.

um 1800 zur Diskussion stand. Somit setzen sie Engel ein, um eine epistemologische Problemlage an der Schnittstelle von Spätaufklärung und Romantik im literarischen Medium zu reflektieren.

Vor diesem Hintergrund stellt sich unweigerlich die Frage, wie genau sich ein solcher Problem- und Kontextbezug – sofern er überhaupt plausibel hergestellt werden kann – zur angesprochenen Dramenästhetik der Texte verhält. Welche ästhetische Qualität erhalten die Engelercheinungen, und welche dramaturgischen Funktionen erfüllen sie für die jeweilige Handlungsdynamik? Inwiefern können *Nathan der Weise* oder *Das Käthchen von Heilbronn* eigentlich als ›heilige Texte‹ bezeichnet werden? Diese Fragen werde ich im Folgenden kaum hinreichend beantworten können. Stattdessen möchte ich vorläufige Argumente für die Hypothese skizzieren, dass im Vergleich von Lessing und Kleist eine dialektische Spannung zwischen Rationalisierung und Resakralisierung der Himmelsbewohner zu beobachten ist. Während Lessings Nathan den Schutzengelglauben seiner Tochter offensiv zu entzaubern versucht, kommt die Figur des Heiligen bei Kleist mit ambivalentem Transzendenzbezug und in entstellter Form zur Geltung. Dieser unterschiedliche Umgang mit literarischen Angelophanien zeugt nicht nur von verschiedenen Einstellungen gegenüber epistemischen Umbrüchen um 1800, sondern führt auch zu einer unterschiedlichen Dramenästhetik des Wunderbaren.

1. RATIONALISIERUNG UND RELIGIÖSE SYMBOLIK: LESSINGS »NATHAN DER WEISE«

Richten wir den Blick zunächst auf Lessings *Nathan der Weise*. Zu Beginn des »dramatische[n] Gedicht[s]«⁴ muss Nathan bestürzt erfahren, dass seine Ziehtochter Recha beim Brand des eigenen Hauses in Jerusalem um ein Haar gestorben wäre, hätte sie nicht ein unversehens aufgetauchter Jüngling – der vom Sultan begnadigte Tempelherr – aus dem Feuer getragen. Um dieses »Wunder« (W 9, 492) einer unverhofften Rettung kreisen unentwegt die Gespräche der Protagonisten in Lessings Drama. So weist bereits der Augenzeugenbericht ihrer Amme charak-

teristische Wahrnehmungsmerkmale literarischer Engeldarstellungen auf:

»Er kam, und niemand weiß woher. / Er ging, und niemand weiß wohin. – Ohn' alle / Des Hauses Kundenschaft, nur von seinem Ohr / Geleitet, drang, mit vorgesprenztem Mantel, / Er kühn durch Flamm' und Rauch der Stimme nach, / Die uns um Hülfe rief. Schon hielten wir / Ihn für verloren, als aus Rauch und Flamme / Mit eins er vor uns stand, im starken Arm / Empor sie tragend. Kalt und ungerührt / Vom Jauchzen unsers Danks, setzt seine Beute / Er nieder, drängt sich unters Volk und ist – Verschwunden!« (W 9, 488 f.)

Dajas Beschreibung dieser unverfügbaren Dynamik aus An- und Abwesenheit, aus plötzlichem Erscheinen und überraschendem Verschwinden lässt an die flüchtige Wahrnehmung eines Himmelsboten denken, dessen »vorgesprenzte[r] Mantel« an die traditionelle Ikonographie von Engelfittichen erinnert, zumal er die Gerettete in vertikaler Bewegungsrichtung »emporträgt«. Diese Erscheinung findet in einer gefährlichen Ausnahmesituation statt, setzt sich jedoch über den Moment der eigentlichen Rettung hinaus fort: »Nachher die ersten Tage sahen wir / Ihn unter Palmen auf und nieder wandeln, / Die dort des Auferstandnen Grab umschatten.« (W 9, 489) Explizit wird Rechas Retter mit dem Grab Christi verknüpft und so in einer heilsgeschichtlichen Topographie verortet. Im Rahmen einer auffällig betonten Visualität der Erscheinung nimmt der Tempelherr symbolisch jenen Ort ein, der in den neutestamentlichen Auferstehungserzählungen von einer oder mehreren Engelfiguren besetzt wird. So lässt sich fragen, ob Dajas »Entzücken« (W 9, 489) in seinem Angesicht nur der Erleichterung über Rechas Überleben geschuldet ist oder nicht noch einen religiösen Affekt der Engelverehrung mit sich führt.

Vor diesem Hintergrund erscheint es wenig verwunderlich, dass Recha im Feuer ihren »wirkliche[n]« (W 9, 492) Schutzengel erblickt zu haben glaubt. Im Gespräch mit dem herbeigeeilten Vater führt sie die eigene Rettung ausdrücklich auf einen göttlichen Eingriff zurück:

»Wie wollen wir uns freuen, und Gott / Gott loben! Er, er trug Euch und den Nachen / Auf Flügeln seiner unsichtbaren Engel / Die ungetreuen Ström' hinüber. Er, / Er winkte meinem Engel, dass er sichtbar / Auf seinem weißen Fittiche, mich durch / Das Feuer trüge. [...] Er sichtbar, sichtbar mich / Durchs Feuer trüg, von seinem Fittiche / Verweht. – Ich also, ich hab einen Engel / Von Angesicht zu Angesicht gesehn; Und meinen Engel.« (W 9, 491)

4 So die Gattungsbezeichnung im Titel von Lessings *Nathan der Weise*, in: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, Band 9: *Werke 1778–1780*, hg. von Klaus Bohnen/Arno Schilson, Frankfurt a. M. 1993, S. 483. Das Drama sowie theologiekritische Werke aus dem Zeitraum 1778–1780 werden im Folgenden im Haupttext mit der Sigle W 9 und Seitenangaben nachgewiesen.

Verängstigt stotternd und noch ganz unter dem Eindruck des schrecklichen Erlebnisses stehend, berichtet Recha mit diesen emphatischen Worten von einer eindrucksvollen Engelvision. Die Ereignishaftigkeit des traumatisch Erlebten, welches das Erfahrungskontinuum alltäglichen Handelns sprengt, wird in ihrer Rede durch Stottern und Ausrufe auch sprachlich evoziert; insofern der Text auf die (Un-)Sichtbarkeit des Helfers aus dem Jenseits hinweist, greift er ein traditionelles Darstellungsproblem literarischer Angelophanien auf.

Doch obwohl Recha selbst nicht an der Engelnatur ihres Retters zweifelt, wird das hier beschriebene Szenario durch mehrere Textverfahren in ein Zwielficht gestellt. Zum einen wird die Erscheinung des vermeintlichen Engels nicht dramatisch vergegenwärtigt, sondern in narrativer Distanz berichtet. Die eigentliche Handlung bleibt auf der Bühne unsichtbar und wird mithilfe von Dajas und Rechas Erzählungen im Nachhinein in ein Spiel der Wahrnehmungs- und Deutungsperspektiven überführt. Zum anderen wird auch diese narrative Darstellung von Beginn an unterbrochen, indem Nathan seine Zweifel an der Realität des Engels zum Ausdruck bringt – und zwar bevor Recha im Drama überhaupt einmal zu Wort gekommen ist.

Bereits im ersten Auftritt führt Nathan mit Daja eine umfangreiche Debatte über Rechas Verhalten, bevor deren Sicht ein einziges Mal vermittelt worden ist. Dabei erklärt er sich energisch und selbstsicher zum Sprachrohr aufklärerischer Wunderskepsis. Mithilfe handfester Psychologie will er Rechas Jenseits-spekulation als Illusion entlarven. Ein ums andere Mal betont er, wie lächerlich und zugleich gefährlich ihre Engelschwärmerei sei. Aus medizinischer Perspektive schreibt er die Verirrungen seiner Tochter einer pathologisch überreizten Einbildungskraft zu; in epistemologischer Hinsicht unterscheidet er kategorisch zwischen dem »süßen Wahn« (W 9, 490) der Einbildung und der »süßern Wahrheit« (ebd.) rationaler Erkenntnis; und mit ethischer Absicht führt er die Überzeugung der Geretteten, Gottes Nähe persönlich erfahren zu haben, auf einen egozentrischen »Stolz« (W 9, 494) zurück. Energisch bemüht sich der weise Kaufmann darum, die schwärmerische Nobilitierung passiven Nichtstuns in eine Ethik des guten Handelns im Hier und Jetzt zu überführen: »dem Menschen ist / Ein Mensch noch immer lieber, als ein Engel« (W 9, 490). In einem pädagogischen Gespräch mit moraldidaktischer Absicht führt er Recha vor Augen, »Wie viel *andächtig schwärmen* leichter, als / *Gut handeln* ist« (W 9, 497). Seine Strategie gelingt, und wenig später bekennt die ehemalige Schwärmerin gegenüber Daja: »Noch schäm' ich mich vor meinem Vater / Der Pos-

se« (W 9, 543). Mit diesem Primat des praktischen Engagements, welches die Vorstellung einer Intervention persönlicher Schutzengel als populären Aberglauben entlarven will, scheint Lessings Drama die Kategorie des religiösen Wunders – jedenfalls für die nachbiblische Zeit der im spätmittelalterlichen Jerusalem verorteten Handlung – gründlich zu desavouieren.

Mit dieser Wunderskepsis fügt sich *Nathan der Weise* erkennbar in einen aktuellen Problemkontext der Spätaufklärung ein.⁵ So lässt sich Nathans skeptische Entmythologisierung des Engelglaubens mühelos auf die publizistische Position beziehen, die Lessing im sogenannten »Fragmentenstreit« einnahm.⁶ Bekanntlich führte der Autor wenige Monate vor Entstehung seines Dramas mit dem Hamburger Hauptpastor Johann Melchior Goeze eine scharfe Auseinandersetzung um die Legitimität offenbarungskritischer Bibelexegese. Mit der Frage, wie sich Jesu Wunder als Elemente monotheistischer Offenbarung zu den rationalen Grundlagen des christlichen Glaubens verhalten, stand in dieser Auseinandersetzung die Spannung zwischen transzendenzbezogener Religion und autonomer Vernunft, mithin das epistemologische Fundament der Spätaufklärung zur Diskussion. In diesem Problemkontext saß Lessing zwischen allen Stühlen. Zwar beharrt er bereits in den *Gegensätzen des Herausgebers* (1778), die er seiner Publikation der anonym erschienenen Fragmente von Hermann Samuel Reimarus beifügte, gegen die altlutherische Orthodoxie auf dem Recht, über die Unfehlbarkeit der Bibel und die Überzeugungskraft von Jesu Wundern zu streiten. Dieses Nachdenken über die Plausibilität zentraler Aspekte des Offenbarungsglaubens führt ihn etwa in *Über den Beweis des Geistes und der Kraft* (1779) dazu, die Heilstaten Jesu vor allem als historische Ereignisse, nicht als nach wie vor überzeugende Begründungen für den christlichen Offenbarungsglauben zu verstehen. Allerdings vertritt Lessing weder die Sache der Deisten, die nur vernunftkonforme Lehren einer »natürlichen Religion« ohne Offenbarungsglauben gelten lassen, noch überzeugt ihn die Synthese von Vernunft und Offenbarung, welche aus seiner Sicht die Neologie – eine zentrale Reformbewegung innerhalb der protestantischen Theologie der Zeit – betrieb. Stattdessen

5 Vgl. Karl S. Guthke: »Die Geburt des Nathan aus dem Geist der Reimarus-Fragmente«, in: *Lessing-Yearbook/Jahrbuch* 36 (2004) 5, S. 1–49.

6 Zur Übersicht über Anlass, Verlauf und Forschungslage zum Fragmentenstreit sowie dessen Relevanz für ein Verständnis des Dramas siehe Monika Fick: *Lessing Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar 2010, S. 408–441 (zum Fragmentenstreit) sowie S. 488–515 (zu *Nathan der Weise*).

gesteht er dem gelebten Offenbarungsglauben in der Parabel ein »inneres Gefühl von den wesentlichen Wahrheiten« (W 9, 47) der christlichen Religion zu. Diese steht durchaus in Spannung zu den Prämissen säkularer Rationalität und kann folglich mit den immanenten Erkenntniskräften menschlicher Vernunft nicht ohne Weiteres erfasst werden. Was genau jedoch unter dieser »Wahrheit« zu verstehen sein kann, wie sich Erkenntnis und Gefühl in ihr zueinander verhalten und inwieweit sie überhaupt das Gebiet der areligiösen Vernunft übersteigt, bleibt in seinen Streitschriften offen und in der Lessing-Forschung umstritten.⁷

Im hier erörterten Drama kehrt diese Frage wieder, wenn Nathan im Gespräch mit Recha das Überleben seiner Tochter ausdrücklich als »Wunder« (W 9, 492) verstanden wissen will. Was kann er als skeptischer Rationalist damit meinen? Zum einen scheint er das Wort häufig metaphorisch zu gebrauchen; ein »Wunder« ist dann die außergewöhnliche Tat, mit der ein mutiger Mensch das eigene Leben riskiert, um eine fremde Person zu retten. Andererseits bringt Nathan in einem Atemzug mit seiner Invektive gegen irrationale Schwärmereien den Vorsehungsgedanken ins Spiel. Anders als Rechas Engelglaube, der in spektakulären Interventionen von Schutzengeln eine persönliche Hilfe Gottes für einzelne Menschen behauptet, deutet Nathan »dieses allgemeine Wunder« (ebd.) als Zeichen einer im guten Handeln verbürgten vernünftigen Weltordnung. Mehrfach fällt im Drama die Formel »Ergebenheit in Gott« (W 9, 543), mit der sich Nathan bewusst den Ratschlüssen der Vorsehung unterwirft und zugleich durch eigenes gutes Handeln am Gelingen des Weltganzen mitwirken will. Die gedankliche Wende hin zu einer regelrechten Theodizee findet statt, als er gegenüber Recha über die erstaunliche Verbindung vermeintlich bedeutungsloser Details nachdenkt, die ihre Rettung aus dem Feuer überhaupt erst möglich gemacht haben:

»Sieh! eine Stirn, so oder so gewölbt; / Der Rücken einer Nase, so vielmehr / Als so geführt [...] / Ein Bug, ein Winkel, eine Falt', ein Mal, / Ein Nichts, auf eines wilden Europäers / Gesicht: – und du entkommst dem Feu'r, in Asien! / Das wär kein Wunder, wundersücht'ges Volk? / Warum bemüht ihr dann noch einen Engel?« (W 9, 494)

Nathans Sichtweise bleibt allerdings aus zwei Gründen fragwürdig. Zum einen liegt kein geringer gedanklicher Zwang darin, die zitierte Verkettung

zum Beleg für eine vernünftige, durch Gott gesicherte Weltordnung umzudeuten. Mindestens mit demselben Recht könnte man die unwahrscheinliche Rettung als erschütterndes Beispiel für die Kontingenz stets auch anders möglicher Handlungen und Ereignisse begreifen, die weder einem göttlichen Plan noch einer reflektierten Handlungsethik der Akteure zuzurechnen ist. Auf diese Kontingenz deutet Recha implizit hin, wenn sie gegenüber dem Tempelherrn betont: »Da fiel ich ungefähr ihm in den Arm; [...] / Bis wiederum, ich weiß nicht was, uns beide / Herausschmiß aus der Glut.« (W 9, 544) Zum anderen deutet Nathan ebenfalls die Möglichkeit eines göttlichen Eingriffs im Hier und Jetzt an: »Doch / Auch so noch, Recha, bleibet deine Rettung / Ein Wunder, dem nur möglich, der die strengsten / Entschlüsse, die unbändigsten Entwürfe / Der Könige, sein Spiel – wenn nicht sein Spott – / Gern an den schwächsten Fäden lenkt.« (W 9, 494) Dieser mehrdeutige, grammatisch durchaus seltsame Satz bringt Nathans Strategie einer Traumverarbeitung zur Sprache: Nur im Rekurs auf eine göttliche Ordnung, welche den unsicheren Zeitläuften eine vernünftige Richtung gibt, kann er die Erinnerung an seine einst im Pogrom ermordete Familie ertragen. Als rational-religiöse Problembewältigung erfüllt sein Vorsehungsglaube somit äquivalente Funktionen wie Rechas religiöse Engelemphase, von der er sich mit seiner eigenen Weltdeutung erkennbar absetzt.

Aber nicht nur das religiöse Wunder, sondern auch das ästhetische Wunderbare behauptet im Drama seinen Ort.⁸ Wenn Nathan spottet, »[d]as Ungewöhnlichste, / Das Neueste« sei etwas für »gaffend[e]« Kinder (W 9, 492), dann polemisiert er offenkundig gegen Bodmers und Breitingers Dichtungstheorie des Wunderbaren – legitimierten doch die Schweizer in ihren Poetologien gerade mit diesen Worten die Darstellung von außergewöhnlichen und übernatürlichen Welten oder Ereignissen in der Literatur. Diese Polemik fügt sich in die Depotenzierung einer transzendenten Intervention in *Nathan der Weise*. Allerdings bleibt das Wunderbare als sakraler Rest auf einer symbolischen Bildebene bestehen und wirkt unverzichtbar für die Dramaturgie der Handlung. Zunächst führt der Tempelherr mit der Dynamik seines Auftretens den himmlischen Boten, der auf einer Schwelle der (Un-)Sichtbarkeit plötzlich erscheint und ebenso unvorher-

7 Vgl. ebd., S. 420 f.

8 Zu Lessings Verschränkung des theologischen Wunderdiskurses mit der Ästhetik und Poetik des Wunderbaren siehe besonders Wolfgang Bunzel: »Dem Menschen ist / Ein Mensch noch immer lieber als ein Engel.« Zum Diskurs des Wunderbaren in Lessings *Nathan der Weise*, in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* (2014), S. 7–23.

sehbar verschwindet, als Anspielungshorizont mit sich. Diese Bildebene verstärkt sich in der symbolischen Topographie der Handlung. Auffallend oft wandelt er auf dem Ölberg umher, dem Ort von Jesu Grab und Auferstehung. So entsteht ein Bezug zu den biblischen Grabengeln im Neuen Testament, die mit der Auferstehung des Herrn *das* Offenbarungswunder par excellence verkünden.⁹ In dramaturgischer Hinsicht wiederum motiviert der Tempelritter den Fortgang der Handlung. Als verkörperter Vermittler ermöglicht er die Versöhnung der Religionen, wobei er als ›Figur des Dritten‹ zwischen Christentum und Islam eine quasi-engelhafte Medialität entfaltet. Er bildet damit eine wichtige Scharnierstelle und trägt neben Nathans rhetorischer Deeskalierung dazu bei, dass die dramatische Handlung nicht in die stets drohende Katastrophe umkippt. Er erweist sich somit als Schlüsselfigur für Lessings Genre des »dramatischen Gedichts«, das sich eben durch seinen versöhnlichen Ausgang von der klassischen Tragödie unterscheidet.¹⁰

2. ÄSTHETIK DER ÜBERWÄLTIGUNG: KLEISTS »DAS KÄTHCHEN VON HEILBRONN«

Nahezu das gesamte Œuvre Heinrich von Kleists wird von Engelfiguren bevölkert.¹¹ In Erzählungen

wie *Die Marquise von O.* und *Michael Kohlhaas*, in Essays wie *Über das Marionettentheater*, in lyrischen Texten wie *Der Engel am Grabe des Herrn* und in den Dramen *Robert Guiskard* und *Prinz Friedrich von Homburg* führen Cheruben, Seraphen und Schutzengel neben theologischen Bezügen zahlreiche ästhetische, geschichtsphilosophische, epistemologische und politische Bedeutungsebenen mit sich, wobei Traditions- und Gegenwartsbezug einander häufig überlagern. Während *Der Engel am Grabe des Herrn* als Kontrafaktur des Matthäusevangeliums und zugleich im Kontext der antinapoleonischen Befreiungskriege einen militanten Auferstehungselngele entwirft, wird der Graf von F... in der *Marquise von O...* als Engel-Teufel-Hybrid dargestellt,¹² wobei diese Metaphorik auf seine charakterliche Widersprüchlichkeit hinweist. Mit der alttestamentarischen Figur des Cheruben verschränkt Kleist in *Über das Marionettentheater* und *Prinz Friedrich von Homburg* geschichtsphilosophische und politische Aspekte von Herrschaft und souveräner Grenzsetzung, während in *Michael Kohlhaas* und *Robert Guiskard* das transgressive Potential der Paradieswächterfigur wirkmächtig aufgerufen wird. Demgegenüber beziehen sich die Schutzengelvisionen in *Die Familie Schroffenstein* eher auf populärreligiöse als auf biblische Vorstellungen engelischen Beistands. Die eindrucksvollste und komplexeste Darstellung von Engeln als semantisch aufgeladenen Metaphern, aber auch als diegetisch handelnden Dramenfiguren, findet sich in *Das Käthchen von Heilbronn*, wo alle skizzierten Bedeutungsfacetten von Engeln in einem »große[n] historische[n] Ritterschauspiel«¹³ – so die von Kleist selbst gewählte Gattungsbezeichnung – auf irritierende Weise zusammentreffen. Dabei bezieht sich das Drama auf geschichtsphilosophische, epistemologische, poetologische und politische Problemkontexte um 1800, die sich in der Engelmetaphorik der Figurenrede sowie der theatralen Darstellung des Cheruben überlagern.¹⁴

9 »Er ist nicht hier, er ist auferstanden, wie er gesagt hat«, heißt es in Mt 28,6 nach der revidierten Lutherübersetzung.

10 Diese Differenz betont Hugh Barr Nisbet: *Lessing – eine Biographie*, München 2008, S. 787.

11 Vgl. Gerhard Pickerodt: »Mein Cherubim und Seraph«. Engelsbilder bei Heinrich von Kleist«, in: *Kleist-Jahrbuch* 2006, S. 171–187; Andrea Polaschegg: »Von der Vordertür des Paradieses. Kleists cherubinische Poetik«, in: *DVJS* 87 (2013) 4, S. 465–501. Beide Aufsätze erkunden das Bedeutungsspektrum von Engelfiguren bei Kleist anhand zahlreicher Textstellen. In ihren methodischen Grundannahmen unterscheiden sie sich jedoch nicht unerheblich. Während Engel für Pickerodt ein ergiebiges Bildreservoir für Kleists autonomes Schreiben liefern und bedeutungsoffene »Allusionen« (S. 171) darstellen, die sich unabhängig von theologischen oder philosophischen Denktraditionen »eher dem fremden Klang verdanken als einer eigenen Besonderheit« (ebd.), rekonstruiert Polaschegg anhand des Cherubs Kleists spezifische Auseinandersetzung mit alttestamentarischen Vorgaben des Paradieswächters und Thronwesens, um in seiner Um-Schreibung dieser traditionellen Herrschafts- und Herrlichkeitsfigur eine spezifische Poetik der »absoluten Grenze in Bewegung« (S. 465) zu skizzieren. Eher cursorisch verweist Imre Kurdi auf die Spannung zwischen Engel- und Teufelmetaphorik in der *Marquise von O...*, vgl. Imre Kurdi: »Der Engel, der der Teufel ist. Zum Engel/Teufel-Motiv im Werk von Kleist«, in: Günther Emig/Anton Philipp Knittel (Hg.): *Käthchen und seine Schwestern. Frauenfiguren im Drama um 1800*, Heilbronn 2000, S. 121–128.

12 So lautet der berühmte letzte Satz der Erzählung: »[E]r würde ihr damals nicht wie ein Teufel erschienen sein, wenn er ihr nicht, bei seiner ersten Erscheinung, wie ein Engel vorgekommen wäre.« Heinrich von Kleist: *Sämtliche Werke und Briefe*, Band 3: *Erzählungen. Anekdoten. Gedichte. Schriften*, hg. von Klaus Müller-Salget, Frankfurt a. M. 1990, S. 186.

13 Heinrich von Kleist: *Sämtliche Werke und Briefe*, Band 2: *Dramen 1808–1811*, hg. von Ilse-Marie Barth/Hinrich C. Seeba, Frankfurt a. M. 1987. Im Folgenden im Haupttext mit der Sigle ›DKV 2‹ und Seitenangaben nachgewiesen.

14 Für einen ersten Überblick zu diesen Problemkontexten siehe den *Käthchen*-Kommentar Ilse-Marie Barths und Hinrich C. Seebas in Kleist: *Dramen 1808–1811* (Anm. 13), bes. S. 942–962.

Bekanntlich handelt Kleists Drama von der merkwürdigen Liebe zwischen Kätchen und dem Grafen Wetter vom Strahl. Seit einer atemberaubenden Begegnung in der väterlichen Werkstatt folgt das devote Mädchen dem charismatischen Ritter. Der Grund für diese Anziehungskraft wird in Kleists analytischem Drama erst nach und nach deutlich: Das schwärmerische Kätchen und der fieberkranke Graf hatten an einem Silvesterabend denselben visionären Traum. Darin verlässt die Seele des Grafen seinen halbtoten Körper und besucht das ihm unbekannte Mädchen im fernen Heilbronn, wobei ihm ein Engel verkündet, er werde dereinst eine Kaisertochter heiraten. Während er zeitweilig glaubt, die intrigante Kunigunde sei die verheißene Gattin, folgt ihm Kätchen unwillkürlich, ohne sich bewusst an die visionäre Begegnung zu erinnern. Die Handlung wendet sich, als ein Cherub Kätchen aus dem brennenden Haus Kunigundes rettet und der Graf in der berühmten Holunderbuschszene erfährt, dass sie das im Traum erblickte Muttermal trägt. Nach einem gescheiterten Giftmord, den Kunigunde an ihrer Rivalin verüben wollte, finden die Protagonisten im Gefühl wie auch vor dem Gesetz zueinander. Bei einem ›Gottesurteil‹ siegt Wetter vom Strahl gegen Kätchens Vater Theobald; daraufhin erkennt der Kaiser sie als legitime Tochter an, sodass der Graf das für ihn bestimmte ›engelhafte‹ Mädchen anstelle der ›teufelischen‹ Kunigunde in einem bombastischen Hochzeitsspektakel heiraten kann.

In der Eingangsszene will Kätchens Vater den Grafen vom Strahl gerichtlich belangen, weil dieser sein Kätchen mit Teufelskünsten verführt habe: ›Nehmt ihn, ihr irdischen Schergen Gottes, und überliefert ihn allen geharnischten Scharen, die an den Pforten der Hölle stehen und ihre glutroten Spieße schwenken: ich klage ihn schändlicher Zauberei, aller Künste der schwarzen Nacht und der Verbrüderung mit dem Satan an!‹ (DKV 2, 324) Bereits an Theobalds hypertropher Anklage zu Beginn des Dramas lässt sich erkennen, dass Engel auf der Ebene der Figurenrede bei Kleist semantisch überdeterminiert erscheinen, insofern sie zwischen den Gegensatzpolen Himmel und Hölle aufgespannt sind. Neben dieser Tendenz zur rhetorisch-semantischen Dramatisierung wird sichtbar, wie stark ihre Bedeutung als Zeichenfiguren der Rede (also nicht im Sinne dramatisch realer Akteure) zwischen wörtlicher und metaphorischer Ebene oszilliert. Theobalds Invektive ließe sich als rhetorisch übersteigertem Angriff auf einen verhassten Menschen lesen, ist aber explizit als Kampf mit dem als real wahrgenommenen Satan gemeint: Der empörte Vater sieht im vollen Wortsinn einen Verbündeten der Hölle am Werk. Als gottesfürchtiger

Mann des Volkes¹⁵ sorgt er sich um das Seelenheil seiner Tochter. Dabei stilisiert er sie metaphorisch zur extremen Gegensatzfigur des Grafen. In seinen Worten wird Kätchen zu einem ätherischen, reinen Wesen. Sie ist den ›lieben kleinen Engeln‹ (DKV 2, 325) zum Verwechseln ähnlich und erscheint in ihrer Reinheit so überweltlich, ›als ob der Himmel von Schwaben sie erzeugt‹ (ebd.). Daher wendet ihr Vater sich mit seiner Klage nicht an den ›Arm weltlicher Gerechtigkeit‹ (DKV 2, 323), also die Landesjustiz, sondern an die ›heilige Vehme‹ (ebd.), ein spätmittelalterliches Freigericht, dessen Beteiligte sich selbst bei Kleist zu ›Vorläufer[n] der geflügelten Heere‹ (ebd.) überhöhen. Indem die Richter als apokalyptische Strafengel auftreten, stellt Kleist das Drama in einen heilsgeschichtlichen Bedeutungshorizont; die juristische Wahrheitsfindung, die am Ende wieder der kaiserlichen Souveränität übergeben wird, trägt einen Konflikt zwischen sakraler und profaner Rechtsordnung aus. Beim Prozess beschreibt Theobald die gewaltige Anziehungskraft des Grafen, wobei er himmlische Engel und höllische Teufel in einer übersteigerten Vision überblendet:

›Und während draußen noch der Streithengst wiehert und, mit den Pferden der Knechte, den Grund zerstampft, daß der Staub, als wär' ein Cherub vom Himmel niedergefahren, emporquoll: öffnet langsam [...] das Mädchen die Thüre und tritt ein. Nun seht, wenn mir Gott der Herr aus den Wolken erschiene, so würd ich mich ohngefähr so fassen, wie sie. Geschirr und Becher und Imbiß, da sie den Ritter erblickt, läßt sie fallen; und leichenbleich, mit Händen, wie zur Anbetung verschränkt, den Boden mit Brust und Scheiteln küssend, stürzt sie vor ihm nieder, als ob sie ein Blitz nieder geschmettert hätte!‹ (DKV 2, 328)

Im kleisttypischen Modus des Als-ob, der die Grenze von Schein und Realität destabilisiert, schildert Theobald die plötzliche Erscheinung des Grafen. In einer Ästhetik der Epiphanie kommt eine in doppelter Hinsicht ambivalente Macht zum Vorschein. Zum einen wechselt die Wirkung des Ereignisses zwischen berückender Faszination und brutaler Überwältigung hin und her; zum anderen bleibt unklar, ob ein

15 Indem Kleist seinen Theobald als wortgewaltigen Streiter Gottes auftreten lässt, ruft er namenssymbolisch einen griechischen *theos*-Bezug auf, der in der indogermanischen Etymologie des Namens eigentlich nicht enthalten ist – wobei auch die Verbindung von *thiot* (Volk) und *bald* (kühn) bei Kätchens Vater sprechend wird. Zur Etymologie des Namens Theobald als Variante von Dietbald siehe Rosa Kohlheim/Volker Kohlheim (Hg.): *Duden Lexikon der Vornamen*, Mannheim u. a. 1998, S. 82.

Mensch oder eine dämonische, angelische oder gar göttliche Instanz die Werkstatt betreten hat. In Kleists gestisch dramatisierter Darstellung jedenfalls stürzt sich Kätchen im Angesicht des gräflichen Licht- »Strahls« aus dem Fenster, bricht sich beide Lenden und folgt ihm fortan »wie ein Hund« (DKV 2, 329), in religiöser Verehrung grotesk erniedrigt. Warum tut sie das? – Während sich Theobald auf eine dämonologische Erklärung festgelegt hat, bleiben die Richter unsicher, ob sich Kätchens Verhalten mit der erotischen Wirkung einer Ritterrüstung erklären lässt, ob ein psychiatrischer »Wahn« (DKV 2, 337) vorliegt, ob schwarzmagische Praktiken im Spiel sein mögen oder nicht doch ein transzendentes Wunder sich ereignet hat. Als ihnen der Graf vorführt, dass sich Kätchen ihm ohne seine Schuld unterwirft, sind die Richter beeindruckt von ihrer Verzückung: »Im Staub liegt sie vor ihm – [...] Gestürzt auf Knieen – [...] Wie wir vor dem Erlöser hingestreckt!« (Ebd.)

Bereits in den ersten beiden Szenen führt Kleists Drama somit einen Konflikt zwischen religiösen und weltlichen Deutungssystemen für Kätchens Entrückung vor. Dieser Konflikt wird nicht gelöst; der »seltsame Vorfall« (DKV 2, 329) – die Wortsymbolik verbindet wie so oft in Kleists Texten die Bedeutungsebenen von Körperlichkeit (Sturz), Heilsgeschichte (Sündenfall) und Justiz (Kasus) – bleibt ein metaphysischer Skandal. »Ward, seit die Welt steht, so etwas erlebt?« (DKV 2, 337), fragt ein Richter irritiert. Überstürzt bricht er die Verhandlung mit einem Freispruch ab: »Der Fall ist klar. Es ist hier nichts zu richten.« (DKV 2, 345)

Der Fall ist natürlich nicht klar. Weitere Engelercheinungen wie die Rettungstat des Cheruben ereignen sich auf der Handlungsebene oder kommen wie der Silvesternachtstraum in der Erinnerung der Protagonisten zur Sprache. Sie dynamisieren das Geschehen oder tragen dazu bei, dass Kätchen und der Graf vom Strahl ihre wechselseitige Bestimmung füreinander annehmen. Damit erhalten sie dramaturgische Funktionen für den Spannungsaufbau des Kleist'schen »Schauspiels«.

Auf den bereits untersuchten Gerichtsprozess folgt zunächst die mehrfach verschachtelte Erzählung jener Erscheinung, die sich dem Grafen am Silvesterabend des Vorjahres präsentierte. Im zweiten Akt gibt die Haushälterin Brigitte wieder, was sie von seinem Verhalten in der Silvesternacht bezeugt und was er ihr und seiner Mutter anvertraut hat. Bei diesem Bericht aus zweiter Hand wird das sonderbare Erlebnis eindrucksvoll, aber mit unsicherem Wahrheitsgehalt

dargestellt, zumal es mit zahlreichen Unterbrechungen in den Blick kommt.

In Brigittes Erinnerung liegt der Graf in jener Nacht im »Wahnsinn des Fiebers« (DKV 2, 366) darnieder. Sofern man der Haushälterin glauben darf, bedrückt den melancholischen Grafen eine »seltsame Schwermut« (ebd.), weil er die für ihn ideale Geliebte nicht finden kann. Diese existentielle Krise bewirkt einen pathologischen Zustand und bringt den Grafen in akute Lebensgefahr. In dieser Extremsituation erzählt der zwischen Wachbewusstsein, Schlaf und Halluzination changierende Jüngling, ein Engel habe ihm verheißen, er werde in der bevorstehenden Silvesternacht seiner künftigen Gattin begegnen. In besagter Nacht beobachtet dann Brigitte, dass der Graf zunächst in Ekstase gerät, wobei er in gestisch-sprachlicher Verwirrung wie wild stammelt und auf etwas ihr Unsichtbares zeigt, »als ob er eine Erscheinung hätte« (ebd.). Statt unverzüglich aufzubrechen, sinkt er in drastischer Verschärfung seiner Krankheit »wie tot« (ebd.) zurück und fantasiert von einer »Braut, die mir der Himmel bestimmt hat!« (DKV 2, 367) Von diesem Zustand sei er »wie durch himmlischen Balsam geheilt« (ebd.) worden, wobei in Brigittes Bericht unklar bleibt, ob der Beistand des Himmels in ihren Augen ein echtes »Wunder« (ebd.) darstellt oder gemäß Kleists Als-ob-Struktur nur als solches erscheint. Nach seiner Genesung berichtet der Graf seiner Haushälterin von einer Geistreise zum fernen Kätchen an der Hand des Engels und vom himmlischen »Glanz« (ebd.), der während seines Besuchs in Heilbronn angehalten habe, bis das profane Licht von Kätchens Magd die Engelercheinung vertrieben habe.

In ästhetischer Hinsicht weist diese Szene charakteristische Merkmale einer epiphanischen Vision auf – wird doch die Ereignishaftigkeit der unvermittelt erscheinenden und ebenso plötzlich verschwindenden Engelfigur ebenso hervorgehoben wie die affektive Überwältigung und das umfassende Staunen, mit welchem die Beteiligten die Erscheinung wahrnehmen. Interessanterweise geht die Epiphanie im Traumbericht teilweise vom Engel, teilweise aber auch von den Liebenden aus, die jeweils auf den anderen reagieren, als wäre er oder sie ein Bote des Himmels. Als der Graf Kätchens Kammer betritt, wirft sich das Mädchen »vom Purpur der Freude übermäßig schimmernd« (ebd.) auf die Knie und verharrt mit gesenktem Haupt in einer Haltung der Anbetung. Bezeichnenderweise bleibt grammatisch unklar, ob sich Kätchen in der Traumvision vor dem himmlischen Vermittler oder vielmehr vor dem ihr bestimm-

ten Grafen in Verehrung zu Boden wirft. Auf diese Weise verschmelzen die Figuren des Engels und des Grafen bis zur Ununterscheidbarkeit, so wie wiederum der Graf teilweise aufgrund der Engelercheinung, teilweise aufgrund der Zusammenführung mit seiner Geliebten »von unendlichem Entzücken durchbebt« (ebd.) wird. Da hier der Engel nicht als diegetisch Handelnder auftritt, bleibt zunächst offen, ob eine übernatürliche Figur die Geistreise des Grafen in einer religiösen Vision geleitet oder vielmehr er halluziniert hat, fiebernd auf der Schwelle zwischen Wachzustand und Traum.

Dies scheint sich zu ändern, als Käthchen gegen Ende des dritten Akts – und damit am Wendepunkt der Handlung – von einer Engelfigur aus Kunigundes brennendem Haus gerettet wird:

»Käthchen tritt rasch, mit einer Papierrolle, durch ein großes Portal, das stehen geblieben ist, auf; hinter ihr ein Cherub in der Gestalt eines Jünglings, von Licht umflossen, blondlockig, Fittige an den Schultern und einen Palmenzweig in der Hand. Käthchen so wie sie aus dem Portal ist, kehrt sie sich, und stürzt vor ihm nieder: Schirmt mich, ihr Himmlischen! Was widerfährt mir? Der Cherub berührt ihr Haupt mit der Spitze des Palmenzweigs, und verschwindet.« (DKV 2, 397)

Interessanterweise hilft Käthchen hier kein ›Engel des Herrn‹ und auch kein volkstümlicher Schutzengel, sondern ein Cherub¹⁶ – in biblischer Tradition eines der schreckenerregenden Geistwesen, die in der Genesis (1 Mos 3,24) den Eingang des Paradieses bewachen und bei Ezechiel (Ez 1,5–14) den Thronwagen Jahwes tragen. Nun lässt sich nicht ausschließen, dass Kleist »Cherub« und »Engel« in synonyme Bedeutung verwendet, ohne diese biblische Differenz besonders hervorheben zu wollen oder sie überhaupt nur im Sinn zu haben. Dafür spräche, dass er dem Cheruben ikonographische Merkmale eines friedentiftenden Schutzengels in androgyner Menschengestalt mit Palmzweig verleiht und ihn auch als Schutzengel handeln lässt. Gleichwohl erscheint es nicht unwichtig, dass Käthchen ein zweimal erwähntes »Portal« durchschreitet, das man mit der biblischen Paradiespforte assoziieren könnte. Ein heilsgeschichtlicher Anspielungshorizont liegt auch insofern nicht fern, als Käthchen – in Kleists Drama mit Merkmalen einer gleichsam paradiesischen Unschuld ausgestattet – am Ende die Widrigkeiten der Welt überwindet und in der Ehe mit dem Grafen

dem Anschein nach ihr persönliches Paradies betritt. Unklar bleibt jedoch, wie real die Erscheinung des Cherubs in der ›Feuerprobe‹ überhaupt ist. Käthchen fällt auf die Knie, um ihn anzubeten. Seine Anwesenheit wird durch den Nebentext beglaubigt. Allerdings sehen die anderen Handelnden ihn nicht, und das Personenverzeichnis listet ihn nicht auf.

In jedem Fall bewirkt die wundersame Rettung im Augenblick der Katastrophe eine dramatische Wende, indem sie das Erkenntnisbegehren des Grafen weckt. Hat er zuvor die Silvesterereignisse harträchtig verdrängt, jede Zuneigung zu Käthchen geleugnet und deren Anhänglichkeit als unerklärliches Kuriosum abgetan, so bekennt er im zweiten Auftritt des vierten Akts: »Wissen will ich, warum ich verdammt bin, sie einer Metze gleich, mit mir herum zu führen« (DKV 2, 404). Diese Worte leiten seinen »Versuch« (DKV 2, 405), das berühmte Traumexperiment in der Holunderbuschszene ein. Dabei macht er sich Käthchens Neigung zum somnambulen Sprechen bei träumerischem Schlafwandeln zunutze und unterzieht sie einem methodisch reflektierten Verhör. So kommt die Wahrheit über die Silvesterereignisse ans Licht. Auch dem Mädchen ist der Graf vom Strahl mit einem Engel erschienen, als sie Gott darum bat, die ihr von der Magd Mariane beim Bleigießen prophezeite Ehe zu beglaubigen: »In der Sylvesternacht, bat ich zu Gott, / Wenn's wahr wär', was mir die Mariane sagte, / Mögt' er den Ritter mir im Traume zeigen. / Und da ersienst du ja, um Mitternacht, / Leibhaftig, wie ich jetzt dich vor mir sehe, / Als deine Braut mich liebend zu begrüßen.« (DKV 2, 408) Die Betonung der ›Leibhaftigkeit‹ lässt erkennen, dass die Ekstasen des fiebernden Grafen und des schwärmerischen Käthchens nicht ohne Weiteres als ›Träume‹ verbucht werden können. Stattdessen stellen sie, wie Günter Oesterle überzeugend argumentiert hat, in ihrer luziden Wahrnehmungsstruktur – verbürgt zumal in den hellen (nicht geschlossenen) Augen, mit denen Käthchen die Erscheinung betrachtet – geradezu visionäre Entrückungen dar.¹⁷ Die Epiphanie, als welche auch Käthchen das Funkeln und Glänzen des den Grafen begleitenden »Cherubim« (DKV 2, 408)¹⁸ darstellt, zeugt von einem Zustand religiöser Ekstase. Den Grafen führt die nun gewonnene Erkenntnis über die beiden korrespondierenden Visionen in eine Iden-

16 Zur spezifischen Funktion des Cheruben bei Kleist siehe Polaschegg: »Von der Vordertür des Paradieses« (Anm. 11).

17 Vgl. Günter Oesterle: »Vision und Verhör. Kleists ›Käthchen von Heilbronn‹ als Drama der Unterbrechung und Scham«, in: Christine Lubkoll/Günter Oesterle (Hg.): *Gewagte Experimente und kühne Konstellationen. Kleists Werk zwischen Klassizismus und Romantik*, Würzburg 2001, S. 303–329.

18 Den Plural ›Cherubim‹ verwendet Kleist häufig als Singular.

titätskrise, glaubt er doch, seinen eigenen Besuch bei Käthchen als Geist mit Engelbegleitung für real anerkennen zu müssen: »Was mir ein Traum schien, nackte Wahrheit ist's: / Im Schloß zu Strahl, todkrank am Nervenfieber, / Lag ich danieder, und hinweggeführt, / Von einem Cherubim, besuchte sie / Mein Geist in ihrer Klause zu Heilbronn.« (DKV 2, 410)

Was ist von dieser Überzeugung zu halten? – Ein Zugang zu dieser Frage mag sich ergeben, wenn man den Wissenskotext bedenkt, der in die Holunderbuschszene eingegangen ist. Kleist reflektiert hier offensichtlich epistemologische Umbrüche innerhalb des animalischen Magnetismus, jener einflussreichen Variante der damaligen Psychiatrie, die sich zwischen Rationalismus und Okkultismus bewegte und so die Spannung zwischen spätaufklärerisch-empirischer Naturwissenschaft und spekulativ-romantischer Naturphilosophie intern austrug.¹⁹ Franz Anton Mesmer begründete sie als kosmologische Theorie von einem feinstofflichen Fluidum, dessen Stockungen im Körper zu Krankheiten führt, welche wiederum durch Berührungen geheilt werden können. Nach der psychologischen Wende durch den Marquis de Puységur, der den Willen ins Zentrum des Rappports zwischen Magnetiseur und Magnetisierter stellt, wurde der animalische Magnetismus seit den 1790er Jahren in Deutschland populär. Während Mediziner wie Johann Christian Reil ihn als psychiatrische Therapie etablierten, erhoben romantische Naturphilosophen wie Gotthilf Heinrich Schubert die magnetische Kraft zum Weltprinzip, wobei Elemente eines vormodernen Okkultismus à la Jacob Böhme in die Theorie eingingen.²⁰ Besonders dem »magnetischen Schlaf« bzw. Somnambulismus als hypnotischem Entgrenzungszustand wird das Potential einer höheren Erkenntnis bis hin zur *clairvoyance* (Hellsichtigkeit) zugeschrieben. Kleist selbst äußert sich in seinen Schriften nicht programmatisch zum animalischen Magnetismus, ist ihm aber zweifellos in der Vermittlung durch den romantischen Naturphilosophen Gotthilf Heinrich Schubert begegnet, mit dem er während seiner Zeit in Dresden befreundet war und dessen *Ansichten*

von der Nachtseite der Naturwissenschaft (1808) im selben Jahr wie die *Phöbus-Fragmente des Käthchen von Heilbronn* erschienen.²¹

Vor diesem Wissenshorizont spricht manches dafür, das Verhältnis zwischen dem Energiebündel Wetter vom Strahl und der reinen Jungfrau – so die Namenssymbolik – als magnetischen Rapport zu lesen. In der Holunderbuschszene macht sich der Graf diese Energie zunutze, um Käthchen zum Reden zu bringen. Mehrere Elemente verweisen auf die Heilungspraxis magnetischer »Ärzte«. So stellt der Graf vor dem Experiment mit einer Berührung den Kontakt her; während des Experiments erhält die Probandin telepathische Einsichten in das Gefühlsleben des Grafen; und nach dem Experiment weist sie jene gänzliche Amnesie auf, die in magnetistischen Fallgeschichten immer wieder hervorgehoben wird.²² Von Bedeutung sind diese Bezüge insbesondere, wenn man die Geistreise des Grafen und mit ihr den Ort der Engellerscheinungen zwischen Diesseits und Jenseits vor ihrem zeitgenössischen Wissenshorizont betrachtet. Schließlich kreisen magnetistische Abhandlungen zwischen Spätaufklärung und Romantik um das Phänomen, dass Magnetiseur und Magnetisierte über weite Distanzen hinweg in Kontakt treten können. Dieses mysteriöse Phänomen erklären sie damit, dass die Bindung im Zustand des Rappports besonders intensiv sei und der Therapeut bei einer räumlich entfernten Patientin willentlich den Eindruck erwecken könne, er sei physisch bei ihr präsent. Diese Willenshypothese wird in okkultistisch beeinflussten Varianten ergänzt durch die Gedankenfigur eines Ätherleibs, der sich in Grenzsituationen vom Körper lösen und auch weit entfernten Personen erscheinen könne. Johann Heinrich Jung-Stilling etwa thematisiert in seiner ebenfalls 1808 veröffentlichten *Theorie der Geister-Kunde* im § 100 den »höchst[en] Grad der in der menschlichen Natur noch gegründeten Erscheinungen [...] wenn sich ein Mensch bey lebendigem Leibe an einem entfernten Ort zeigen kann«²³.

19 Zur Relevanz des animalischen Magnetismus um 1900 und seiner Attraktivität für Literaten wie Kleist, Achim von Arnim oder E.T.A. Hoffmann siehe Jürgen Barkhoff: *Magnetische Fiktionen. Literarisierung des Mesmerismus in der Romanik*, Stuttgart u. a. 1995. Die spezifische Funktion dieses Wissenskotextes für Kleists Poetik untersucht Katharine Weder: *Kleists magnetische Poesie. Experimente des Mesmerismus*, Göttingen 2008.

20 Zur Geschichte des Mesmerismus um 1800 siehe das umfangreiche Grundlagenkapitel »Kulturgeschichtlicher Aufriss: Der animalische Magnetismus«, in: Weder: *Kleists magnetische Poesie* (Anm. 19), S. 19–108.

21 Zur Beziehung Kleists zu Schubert siehe Barkhoff: *Magnetische Fiktionen* (Anm. 19), S. 240 und Hans-Jürgen Schrader: »Kleists Heilige oder die Gewalt der Sympathie. Abgerissene Traditionen magnetischer Korrespondenz«, in: Peter Ensberg/Hans-Jochen Marquardt (Hg.): *Kleist-Bilder des 20. Jahrhunderts in Literatur, Kunst und Wissenschaft*, Stuttgart 2003, S. 69–90.

22 Vgl. Barkhoff: *Magnetische Fiktionen* (Anm. 19), S. 240–249; Harald Neumeyer: »Magnetische Fälle um 1800. Experimenten-Schriften-Kultur zur Produktion eines Unbewußten«, in: Marcus Krause/Nicholas Pethes (Hg.): *Literarische Experimentalkulturen. Poetologie des Experiments im 19. Jahrhundert*, Würzburg 2005, S. 251–285.

23 Johann Heinrich Jung-Stilling: *Theorie der Geisterkunde* (1808), Hildesheim 1979, S. 77 f.

Dieses Phänomen führt er darauf zurück, dass sich die »Menschenseele«²⁴ als Verbindung aus »feinem Lichtwesen«²⁵ und »ewigem Geist«²⁶ in Grenzsituationen vom Körper löst und so unabhängig vom geografischen Raum an anderen Orten zu erscheinen vermag. Allerdings verbindet sich diese Annahme, die Jung-Stilling als streng materialistische Erklärung einer ›Geistreise‹ versteht, mit offenbarungstheologischen Argumentationsmustern. Aus Jung-Stillings Sicht kann der Mensch im magnetischen Rapport mit einer transzendenten Geisterwelt aus Engeln, Seelen und Dämonen in Kontakt treten, und auch Schubert sieht im Magnetismus den »Schimmer einer höheren Welt«²⁷ aufgehen.

Mit Blick auf diese Spannung zwischen transzendenten und immanenter Erklärung ließe sich argumentieren, dass auch der Status des Engels in Kleists *Käthchen von Heilbronn* zwischen übernatürlicher Erscheinung und Figuration diesseitiger Kräfte schwankt.²⁸ Die Dramenästhetik des Wunderbaren erhält dann ihren poetischen Reiz aus der Inszenierung fragwürdiger Angelophanien, deren Realitätsgehalt offen bleiben muss. Mit dieser Unentscheidbarkeit in der Frage, ob die Figur als Traum-, Halluzinations- oder Visionsbild immanent oder transzendent zu begreifen ist, reflektiert *Das Käthchen von Heilbronn* gerade im Medium einer Ästhetik der Angelophanie jene epistemischen Umbrüche, die sich im animalischen Magnetismus um 1800 zwischen spätaufklärerischer Wissenschaft und romantischer Naturphilosophie ereigneten. So lässt sich Kleists Cherub als Triebkraft einer Darstellungsästhetik des Wunderbaren begreifen, die Effekte sinnlicher Überwältigung in Szene setzt, und zugleich als Reflexionsfigur für eine epistemologische Problemlage um 1800 ernst nehmen.

Im Anschluss daran stellt sich allerdings die Frage, wie sich dieser Problemhorizont zur parodistischen Dimension des Dramas verhält. Zweifellos sind die spektakulären Engelperscheinungen, Femgerichte, Gottesurteile, Grottenszenen und versuchten Giftmorde beliebte Topoi zeitgenössischer Schauerromane und als Klischees bei Kleist grotesk übertrieben.

Inwiefern lässt sich plausibel begründen, dass eine solche »Ästhetik des Bizarren«²⁹ zeitgenössische Wissensumbrüche um 1800 reflektiert und dabei einen ernsthaften Problembezug aufweist? Diese Anschlussfrage ist eine gesonderte Untersuchung wert. An dieser Stelle möchte ich etwas thesenhaft argumentieren, dass in Kleists Klischeemontage gerade die Ambivalenz von Engeln im Zeichen von Säkularisierungsprozessen um 1800 zum Ausdruck kommt. Im Spannungsfeld von Glaube und Aberglaube setzt er die sakrale Figur nicht ein, um eine religiöse Lösung für epistemologische Probleme anzubieten. Vielmehr gestaltet er ein entstelltes Nachleben der Figur, wozu auch und gerade die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, die Überblendung von Mittelalter, Früher Neuzeit und Gegenwart um 1800 gehört.

FAZIT

Beim vergleichenden Blick auf Lessings *Nathan der Weise* und Kleists *Das Käthchen von Heilbronn* sollte deutlich geworden sein, dass beide Autoren literarische Engelperscheinungen gestalten und mit ihnen epistemologische Umbrüche um 1800 in den Blick rücken. In beiden Werken erfüllen reale oder auch nur vermeintliche Angelophanien die dramaturgische Funktion, Handlungsstränge miteinander zu verknüpfen und das Geschehen zu dynamisieren. Allerdings gehen die beiden Texte auf verschiedene Weise mit dem sakralen Bezug der Engelfigur um, und an dieser Divergenz lässt sich eine unterschiedliche Dramenästhetik des Wunderbaren erkennen. In Lessings »dramatischem Gedicht« dominiert die Entzauberung der Schutzengelperscheinung durch den skeptischen Nathan, wobei die biblische Topographie des Handlungsorts Jerusalem als symbolischer Bedeutungshorizont erhalten bleibt. In Kleists »großem historischen Ritterschauspiel« dagegen kehrt das Sakrale wirkmächtig wieder, wobei es in seinem Realitätsgehalt zwischen transzendenten Handlungsmacht und subjektiver Einbildung changiert und überdies durch parodistische Überzeichnungen entstellt wird. Insofern Engelperscheinungen im *Käthchen von Heilbronn* als effektvolle Ereignisse inszeniert werden, bilden sie zentrale Bestandteile einer Performanz des Numinosen. Diese theatrale Darstellung überschreitet deutlich Lessings semiotische Ästhetik symbolischer, auf der Handlungsebene nicht real agierender Himmelswesen – und lässt Engel in ihrer akzentuierten Klischeehaftigkeit als zutiefst fragwürdige ›erscheinen‹.

24 Ebd., S. 81.

25 Ebd., S. 80.

26 Ebd.

27 Gotthilf Heinrich Schubert: *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* (1808), Darmstadt 1967, S. 375.

28 Zur Spannung zwischen Immanenz und Transzendenz in den Engel-Erscheinungen des *Käthchens von Heilbronn* siehe Weder: *Kleists magnetische Poesie* (Anm. 19), S. 202–205.

29 Oesterle: »Vision und Verhör« (Anm. 17), S. 303.

DAS HEILIGE IN KLOPSTOCKS POETO-THEOLOGIE

Jan Oliver Jost-Fritz

1.

Der Kopenhagener Ausgabe seines *Messias* fügt Friedrich Gottlieb Klopstock 1755 den Aufsatz *Von der heiligen Poesie* bei, in dem er sein Epos legitimiert und Ansätze einer Theorie der heiligen Poesie entwickelt. Diese soll nicht einfach den narrativen Gehalt – den »reichen Grundriss« – der schriftlichen Offenbarung nachzeichnen und gegebenenfalls ergänzen, sondern die »nicht historischen Wahrheiten der Religion« zum Fluchtpunkt haben.¹ Damit wird zum einen die *Poesie* entscheidend aufgewertet, da es ja eben nicht um historische Erzählung geht, und andererseits der Gegenstand aufgerufen, auf den die religiöse Dichtung sich richten soll: das *Heilige*, das nicht ein akzidentielles historisches Ereignis, sondern der Wesenskern des Religiösen ist. Gerade zu einer Zeit also, zu der ein Prozess der Säkularisation Religion von der sich ausdifferenzierenden gesellschaftlichen Praxis abzutrennen beginnt, bietet Klopstock mit seinem Konzept der heiligen Poesie ein Sinnmodell an, das die gesamte Lebenswirklichkeit perspektiviert und »die Bestimmbarkeit allen Sinnes gegen die miterlebte Verweisung ins Unbestimmbare« garantiert.² »Große wunderbare Begebenheiten, die geschehen sind«, schreibt Klopstock, »noch wunderbarere, die geschehen sollen!« (AW 1008)

Mit dem Heiligen nimmt Klopstock etwas in den Blick, das zum einen Kernbestand des Religiösen ist, zum anderen aber auch die Praxis poetischer Darstellung herausfordert und – im Falle des *Messias* – entscheidend reformiert; denn heilige Poesie operiert nicht mit

Begriffen (sie vollzieht, wie Berndt das auf den Punkt bringt, den »Paradigmenwechsel vom docere zum movere«³), und sie ist keine bloße Nacherzählung des schon schriftlich Offenbarten, kurz, sie ahmt nicht *die* Religion nach, sondern sie »ahmt *der* Religion nach« (AW 1005). Heilige Poesie bringt ihren Gegenstandsbereich damit selbst hervor, statt ihn mimetisch zu schildern, auszuschnürceln oder auszulegen. Meine These ist, dass diese Innovation im Prozess der Paradigmenverschiebung innerhalb der Ästhetik und Poetologie Resultat des Gegenstandes der heiligen Poesie ist. Das Heilige als Darstellungsziel funktioniert bei Klopstock als Katalysator in der Entwicklung moderner poetischer Sprache, die für sich eine »neue, unentrinnbare Expressivität«⁴ beansprucht und natürlich schon bald nach Abschluss der Arbeit am *Messias* (1773) sich von ihren eigentlich spirituellen Wurzeln gelöst hat.

Die heilige Poesie ist vor allem ein wirkungsästhetisches Konzept. Sie soll die »ganze Seele in Bewegung setzen« (AW 1001); Klopstock betont die Bedeutung des Performativen, wenn er schreibt, dass die Wirkung durch einen Vorleser noch verstärkt werden kann. Im Idealfall »bringt er [der Vorleser, letztlich aber der Dichter der heiligen Poesie; JJF] uns mit schneller Gewalt dahin, daß wir ausrufen, uns laut freuen; tiefsinnig stehenbleiben, denken, schweigen; oder blaß werden, weinen.« (AW 1002) Kurz, die Wirkung der heiligen Poesie soll emotional und leiblich sein, mit der »ganze[n] Seele« wird auch der Körper bewegt. Mit dem tiefsinnigen Verharren, dem Schweigen und dem Erblaffen als anzustrebende Wirkung des heiligen Gedichts kann in Klopstocks Konzeption des Heiligen wiedererkannt werden, was

1 Friedrich Gottlieb Klopstock: *Ausgewählte Werke*, hg. von Karl August Schleiden, München 1962, S. 998. Zitate aus dieser Ausgabe werden im Folgenden unter Angabe der Seitenzahl mit der Sigle AW im Text nachgewiesen.

2 Niklas Luhmann: *Die Religion der Gesellschaft*, hg. von André Kieserling, Frankfurt a. M. 2002, S. 127. Nachweise im Folgenden im Text.

3 Frauke Berndt: *Poema / Gedicht. Die epistemische Konfiguration der Literatur um 1750*, Berlin 2011, S. 100.

4 Rüdiger Campe: *Affekt und Ausdruck. Zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert*, Tübingen 1990, S. 479.

aus religionswissenschaftlicher Sicht Rudolf Otto in seiner Studie *Das Heilige*, die sich einer phänomenologischen Analyse des Irrationalen »in der Idee des Göttlichen« (so im Untertitel) widmet, als das Numinose bestimmt hat: Das »Gefühl des *mysterium tremendum*, des schauervollen Geheimnisses«, und das *fascinans*, das nicht einfach »Wunderbare«, sondern »Wundervolle« – all das ist für Otto das Medium des Heiligen.⁵

Das *tremendum* und das *fascinans* sind die Momente, die als »Hinter- und Untergrund« dasjenige in der Religion sind, was sich nicht durch Begriffe lehren lässt: Dieser Hintergrund »kann nur angestoßen angeregt erweckt« (Otto, S. 79), nicht aber als Gegenstand im eigentlichen Sinne repräsentiert werden. Dass das Heilige, dessen Phänomencharakter Otto ja gerade interessiert, sich trotzdem nicht dem Erkennen gänzlich verweigert, liegt an der religiösen Praxis: »In feierlicher Haltung Gebärde Ton der Stimme und Miene, im Ausdruck der seltsamen Wichtigkeit der Sache, in der feierlichen Sammlung und Andacht der betenden Gemeinde« bekundet sich das Numinose weit mehr als in Worten, die vielleicht gerade noch »einfach Ideogramme [sind] für die eigentümlichen Gefühls-inhalte selber« (Otto, S. 79). Am Phänomen und seiner Wirkung selber, so Otto, lässt sich auch »vom Übersinnlichen in Begriffen« sprechen (Otto, S. 1).

Das erklärt sicher, warum Otto dem ästhetischen Urteilsvermögen einen so großen Raum gibt, und hier vor allem der Ästhetik des Erhabenen, die er als strukturanalog zur Erfahrung des Heiligen sieht (Otto, S. 56). Vor allem in den Künsten, so betont Otto, »ist das wirksamste Darstellungsmittel des Numinosen fast überall das Erhabene.« (Otto, S. 85) Das Erhabene ist die Möglichkeit einer medialen Vermittlung des Numinosen jenseits der in ihrer Potenz zurückgewiesenen Begriffe. Ottos religionsphänomenologische Analyse trifft sich in ihrem Interesse mit Klopstocks ästhetisch-phänomenologischer Annäherung an das Heilige, mit der er ein zentrales Problem der Ästhetik des 18. Jahrhunderts gelöst hat: nämlich die Darstellung des Undarstellbaren. Meine These ist, dass beide, Klopstock und Otto, aus je unterschiedlicher Perspektive einen ästhetisch-phänomenologischen

Ansatz entwickeln, das Heilige zu beschreiben, zu analysieren und – wie im Falle der heiligen Poesie – auch zu erwecken. Als Problem für die Kunst wurde das erst wirklich virulent, als der im 18. Jahrhundert beginnende Prozess der funktionalen Ausdifferenzierung die unhinterfragte Einheit von Theologie und Poesie, wie sie etwa in den Feiertagssonetten Gryphius' oder in Kuhlmanns *Kühlsalter* noch erkennbar ist, aufgelöst hat. In einem intellektuellen Klima, das zum einen eine kritische Bibelwissenschaft entwickelte⁶ und zum anderen von einer geschlossenen Weltvorstellung zu einem unendlichen Universum strebte,⁷ ist das Heilige selbst kontingent geworden, und die Horizontbegrenzung, die die Religion eigentlich leisten soll, muss erst mühsam durch eine Reflexion ihrer eigenen Beobachtbarkeit wiederhergestellt werden. Nur so kann Religion weiterhin als sinnverarbeitendes System die Komplexität der Welt reduzieren und ein »Sinnvertrauen«, d. h. die Möglichkeit von Sinn nach dem Verlust der »Metaphysik der Präsenz des Seins«, garantieren (Luhmann, S. 47 und 35).

Eine solche Wiederherstellung der Beobachtbarkeit, und das ist das Thema der folgenden Ausführungen, ist Klopstocks Ziel im *Messias*, dem eben nicht nur die schriftliche Offenbarung, sondern auch das Wesen der Religion, das Heilige als die »nicht historische Wahrheit« zugrunde liegt (AW 998). Da diese Wiederherstellung allerdings in einem ästhetischen Kontext steht, wird auch das Heilige, sobald es vornehmlich als Darstellungsproblem erscheint, aus dem theologischen Kontext herausgelöst und zu einem tatsächlich ästhetischen Phänomen. Gerade die Arbeit am religiösen Gedicht begünstigt den Prozess hin zu einer säkularen, autonomen Kunst. Das wird deutlich in Klopstocks Theorie des Fastwirklichen, in der er zwischen den wirklichen Dingen und den Vorstellungen von den Dingen unterscheidet, wobei er den besonders lebhaften Vorstellungen die Fähigkeit zuspricht, als Simulakrum das wirkungsästhetische Potential des Gegenstandes in der Darstellung hervorzurufen; Klopstocks »*fastwirkliche* Dinge« (AW 1032) besitzen »symbolische Realität«. ⁸ Im symbolischen Modus der Poesie übersetzt Klopstock das Paradox der unlösbaren Bezogenheit von Immanenz und Transzendenz (Luhmann, S. 77) in die ästhetische Praxis. Seine

5 Rudolf Otto: *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*. Neuauflage mit einem Nachwort von Hans Joas, München 2014, S. 13 und 42. Nachweise aus dieser Ausgabe im Folgenden im Text. Ottos eigentümliche Interpunktion und Rechtschreibung wurde beibehalten.

6 Vgl. Jonathan Sheehan: *The Enlightenment Bible. Translation, Scholarship, Culture*, Princeton 2007.

7 Vgl. Alexandre Koyré: *From the Closed World to the Infinite Universe*, Baltimore 1968.

8 Vgl. Inka Mülder-Bach: *Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der ›Darstellung‹ im 18. Jahrhundert*, München 1998, S. 149–229, hier S. 201.

Antwort auf das Problem war damit nicht theologisch, sondern ästhetisch und anthropologisch: Darin liegt die innovative Funktion von Klopstocks phänomenologischer Affekttheorie.

2.

Wenngleich man natürlich nicht übersehen kann, dass der *Messias* letztlich aus Klopstocks religiöser Einstellung hervorgegangen ist, so liegt doch am Ursprung seines Epos auch ein entschieden säkulares Moment. Das »Verlangen nach Vollkommenheit« in der Poesie war das Thema der Rede, die der junge Klopstock bei seinem Abgang von Schulpforta halten durfte. Diese Vollkommenheit erkennt Klopstock der Gattungstradition gemäß im *genus grande*, im Epos, dessen Geschichte seit Homer er kurz aufreißt. Wenn er das Fehlen eines Epos von der Bedeutung von Miltons *Paradise Lost* beklagt und von den Deutschen fordert, ein vergleichbares Werk hervorzubringen, dann stellt er den nationalliterarischen Wettbewerb in den Vordergrund. Das religiöse Thema ist also zunächst einmal Teil der *inventio*.⁹ Gerade im Vergleich mit Milton zeigt sich allerdings, dass es zu kurz gegriffen ist, beide Werke in einem agonalen Verhältnis zu sehen. Denn schnell stellen sich bei Klopstock Darstellungsprobleme ein, die Milton, so richtungsweisend sein Epos gerade für die poetologischen Überlegungen um 1740 in der Schweiz und in Deutschland war, noch eher traditionell und vor allem theologisch umgehen konnte. Wo Milton in der Darstellung Gottes und des Heiligen mit dem theologischen Konzept der Akkommodation reagiert,¹⁰ setzt Klopstock die Ästhetik des Erhabenen ein, die gerade im »Stillschweigen die höchste Beredsamkeit« entdeckt, wenn es um die Majestät Gottes geht.¹¹ Während Milton tendenziell die Präsenz des Göttlichen in Anlehnung an die antike Epik modelliert,¹² nutzt Klopstock das (natürlich an und durch Worte vermittelte) »Wortlose« (AW 1031) im Sinne seiner wirkungsästhetischen Vorgabe, die ganze Seele be-

wegen zu wollen, um das Heilige sprachlich erfahrbar zu machen. Er meint damit die metrischen, prosodischen und semantischen Eigenschaften der Wörter, worauf hier nicht weiter eingegangen werden kann. Aufmerksam machen möchte ich nur auf Klopstocks innovative Verknüpfung zeitgenössischer Affekttheorien und einer Raumsemantik, die er – durch den Pietismus vermittelt¹³ – aus der Mystik übernimmt, wodurch es ihm gelingt, dem Heiligen eine atmosphärische Präsenz in seinem Epos zu verschaffen. Klopstocks *Messias* vollzieht die Wende, die Rüdiger Campe als den Eintritt des Affekts in das poetische Zeichen beschrieben hat:¹⁴ Literatur repräsentiert nicht mehr einfach einen außerliterarischen Sachverhalt, sondern ist vornehmlich am Hervorbringen der Dinge und ihrer gemütsbewegenden Wirkung auf das Subjekt interessiert; das erlaubt es Klopstock, die rhetorische Poetik des *movere* mit dem Phänomen des Heiligen – eben mit der nichthistorischen Wahrheit der Religion – in einen Zusammenhang zu bringen. Das kann hier nur angedeutet bleiben; konzentrieren möchte ich mich darauf, was ich oben als atmosphärische Präsenz des Heiligen bezeichnet habe. Ein Beispiel findet sich gleich im ersten Gesang des *Messias*, wo es nicht darum geht, nach dem Repräsentationsmodell ein adäquates Bild für die göttliche Präsenz herzustellen, sondern diese in ihrem Phänomencharakter auszustellen: »Ringsum nahmen ihn [den Messias] Palmen ins Kühle. Gelindere Lüfte, / Gleich dem Säuseln der Gegenwart Gottes, umflossen sein Antlitz.« (1,53 f., AW 198) Und kurz darauf: »[...] und Licht und blendendes Glänzen / Ging von ihm aus. Die Erde zerfloß in himmlische Schimmer / Unter ihm hin [...]« (1,174–176, AW 202).

Beide Passagen sprechen von der göttlichen Gegenwart; in beiden wird aber keine personale Gottesidee präsentiert. Als Zeichen der göttlichen Präsenz sind »Säuseln« und »Schimmer[n]« sicher biblischen Ursprungs,¹⁵ Klopstock kombiniert die konventionelle Sprache hier aber mit einer dem Pietismus entlehnten »Verbaldynamik« (A. Langen), die jegliche räumliche Gerichtetheit auflöst. Die Neue Phänomenologie spricht in solchen Fällen von der »Evidenz von Gottes Gegenwart aus einem atmosphärisch ergossenen

9 [Gottlieb Friedrich Klopstock:] »Abschiedsrede von F.G. Klopstock, gehalten zu Pforte am 21. September 1745«, in: Albert Freybe: *Klopstocks Abschiedsrede über die epische Poesie*, Halle 1868, S. 93–144, hier bes. S. 103, 117 u. 135.

10 Vgl. dazu Neil Graves: »Milton and the Theory of Accommodation«, in: *Studies in Philology* 98 (2001) 2, S. 251–272.

11 Klopstock: »Abschiedsrede« (Anm. 9), S. 121.

12 Vgl. Gerhard Kaiser: *Klopstock. Religion und Dichtung*, Güttersloh 1963, S. 206. Dabei bleibt Milton natürlich innerhalb des Rahmens biblischer Motive, vgl. etwa *Paradise Lost* 3,56 ff. (John Milton: *Paradise Lost. A Biblically Annotated Edition*, hg. von Matthew Stallard, Macon 2011, S. 89).

13 Vgl. August Langen: *Der Wortschatz des deutschen Pietismus*, Tübingen 1968, zu Klopstock bes. 438–451, sowie ders.: »Die Verbale Dynamik in der dichterischen Landschaftsschilderung des 18. Jahrhunderts«, in: ders.: *Gesammelte Studien zur neueren deutschen Sprache und Literatur*, Berlin 1978, S. 21–86, bes. S. 36–41.

14 Campe: *Affekt und Ausdruck* (Anm. 4), S. 474.

15 Vgl. etwa 1. Kön 19,12 (»Säuseln«) und Ps 68,14 (»schimmern«).

Gefühl.«¹⁶ Bei Klopstock zeigt sich, dass das Heilige eine vorbegriffliche Erfahrung ist, die allenfalls in der affektiven Aufgeladenheit der dynamischen Sprache zugänglich ist. Auch wenn im Text nach der ersten zitierten Stelle tatsächlich Gott als handelnde und sprechende Figur auftritt, stellt Klopstock das hier doch mehr als räumliche Wirkung dar; Gottes Präsenz ist für Klopstock *spürbare* Präsenz des Heiligen und dessen Darstellung ist dementsprechend Sache der affektiven Regung beim Rezipienten. Der *Messias* ist kein Text über das Heilige, sondern der Versuch, durch eine Übertragung des Affekts das Heilige selbst spürbar zu machen. Die Konzeptualisierung von Räumlichkeit im *Messias* verweist auf den Eingang der phänomenologisch deutbaren Atmosphäre in die poetische Sprache um 1750.¹⁷

3.

Klopstocks Unterscheidung von historischen und nichthistorischen Wahrheiten, und die sich daran anschließenden Ausführungen, haben zunächst legitimatorischen Charakter. Die Unterscheidung erlaubt es Klopstock, der systematischen Theologie und ihren exegetischen Maßstäben einen ästhetisch-moralischen Fluchtpunkt gegenüberzustellen (vgl. AW 1001). Diesen legitimatorischen Aspekt begründet Klopstock nicht in erster Linie theologisch, sondern eben ästhetisch. Die Bibel bietet für Klopstock zwar einen »reichen Grundriß«, es braucht aber den Dichter, um aus diesem »Grundriß« ein »großes ausgebildetes Gemälde« zu machen; erst dann wird »das Feuer des Herzens oder der Einbildungskraft« erregt; Klopstocks Interesse liegt also nicht im Exegetischen, nicht in der Produktion von Sinn, sondern in der Ermöglichung von Erfahrung, die bei ihm sowohl eine kognitive wie auch eine emotive Komponente hat.¹⁸ Erst die Kombination von beidem wird den »moralischen Charakter« des Lesers begeistern (AW 998 f.). Das ist die ästhetische Reaktion auf das, was

Jonathan Sheehan die »new detheologized bible« des 18. Jahrhunderts genannt hat.¹⁹ Es gibt für Klopstock deutlich Aspekte des Religiösen, die gegenüber ihrer Überlieferung in den heiligen Schriften mehr oder minder autonom sind. Seine poetische Innovation – der Eingang des Phänomens als Atmosphäre in die Dichtung – ist also die ästhetische Antwort auf ein theologisches Problem, das selbst erst kenntlich wurde, nachdem Theologie, Bibel und religiöse Praxis (vor allem im Pietismus) in einen Prozess der Ausdifferenzierung eingetreten sind, der noch weit über die religionsinterne Differenzierung von dogmatischer und spiritueller Praxis hinausging.²⁰

Hinter Klopstocks Unterscheidung einer schriftlich fixierten und einer nichthistorischen Wahrheit der Religion verbirgt sich noch ein anderes Moment, nämlich die grundsätzliche Spannung zwischen Geschichte und Heilsgeschichte, Immanenz und Transzendenz. Und diese wird um 1750 zu einem Problem, sobald religiöse Praxis und alltägliche Lebenspraxis in der historischen Periode nach den konfessionellen Konflikten auseinanderzudriften beginnen. Im Laufe des 18. Jahrhunderts zeichnet sich eine gewandelte Funktion und eine gewandelte Konstitutionsweise des Religiösen ab. Klopstocks *Messias* – oder allgemeiner: seine heilige Poesie – ist dabei zugleich Symptom wie Innovation innerhalb dieser Entwicklung. Luhmann reformuliert das Immanenz/Transzendenz-Problem mit den Begriffen der Beobachtbarkeit und Unbeobachtbarkeit, gemäß seinem Interesse an kommunikativen Anschlussmöglichkeiten, und bietet damit zugleich einen Rahmen an, das ästhetische Problem der Repräsentation des Heiligen bei Klopstock mit dem theologischen zu verbinden. Er sieht im untrennbaren gegenseitigen Bezug der Möglichkeit und Unmöglichkeit den Grundbestand des Religiösen, jenseits aller historischen oder theologischen Individualisierung. Das Problem ist, dass das Unbeobachtbare (und damit das Unkommunizierbare) unverzichtbarer Bestandteil von Religion ist. In diesem Sinne spricht auch Otto von der Unzugänglichkeit für die »begriffliche[] Erfassung«, von einem »deutlichen Überschuß«, von etwas, das nicht in moralischen Begriffen allein aufgeht. Mit solchen Formulierungen beschreibt Otto diese besondere Qualität als eine »eigentümliche numinose Deutungs- und Bewertungskategorie« und als »numinose[] Gemütsgestimmtheit«; das Numinose ist dabei »das Heilige *minus* seines sittlichen Momentes und [...] minus seines rationalen Momentes

16 Hermann Schmitz: *System der Philosophie*, Bd. 3.2: *Der Gefühlsraum*, Bonn 2005, S. 130.

17 Auf die Differenzierungen des Stimmungs- und Atmosphärenbegriffs kann hier nicht eingegangen werden; vgl. dazu David Wellbery: »Stimmung«, in: *Ästhetische Grundbegriffe*. Historisches Wörterbuch in 7 Bänden, hg. von Karlheinz Barck, Stuttgart 2000, Bd. 5, S. 703–733. Zu Klopstock vgl. auch Boris Previšić: »Modulationen der Lyrik – Stimmung und Rhythmus«, in: *Stimmung und Methode*, hg. von Burkhard Meyer-Sickendiek/Friederike Reents, Tübingen 2013, S. 141–153.

18 Vgl. Friedrich Gottlieb Klopstock: *Von der besten Art Gott zu denken*, in: *Sämtliche Werke*, Leipzig 1823, Bd. 11, S. 207–216.

19 Sheehan: *Enlightenment Bible* (Anm. 6), S. 95

20 Vgl. dazu auch Luhmann: *Die Religion der Gesellschaft* (Anm. 2), S. 223.

überhaupt.« Wichtig ist für Otto allerdings gerade der Phänomencharakter des so beschriebenen Heiligen, und damit die Analysierbarkeit des Gemeinten (Otto, S. 5–6).

Der Beginn des Prozesses funktionaler Ausdifferenzierung stellte ab etwa der Mitte des 18. Jahrhunderts das Heilige selbst infrage, nicht als erlebbares Phänomen schlechthin, aber doch in Hinsicht auf den Modus der Erfahrung sowie ihre semantischen Folgen: Die schleichende Ablösung des ontologischen Religionsverständnisses warf die Frage nach dem Medium religiösen Sinns auf. Auf diesem Hintergrund kann Klopstock mit seiner Unterscheidung historischer und nichthistorischer Wahrheiten der Religion darauf aufmerksam machen, dass schriftliche Offenbarung und das Heilige als wesentliches Phänomen des Religiösen nicht mehr unbedingt deckungsgleich sind. Damit ist nicht gesagt, dass er ein Defizit in der biblischen Offenbarung überhaupt sieht, aber doch zumindest ein Defizit in der Erfahrung des Heiligen. Es besteht dementsprechend eben ein entscheidender Unterschied darin, ob Dichtung allein aus einem wirklichen spirituellen Erlebnis heraustritt oder ob sie sich selbst als Teil des Literatur- und des Religionsystems gleichzeitig versteht. Und nur so kann ja der ganze ideen- und mentalitätsgeschichtliche Umfang der poetologischen Selbstbegleitung Klopstocks deutlich werden.

Die Trennung der historischen und der nichthistorischen Wahrheit ist so entscheidend, weil sie den grundsätzlichen Beobachtbarkeitsanspruch des traditionellen Religionsverständnisses thematisiert. Das ist gleichsam das Problem, für das Klopstock mit seiner Poeto-Theologie und seiner ästhetischen Phänomenologie des Heiligen einen Lösungsvorschlag macht. Nach Luhmann ist es nicht so, dass dem Säkularen die Religion einfach als eine sakrale Option gegenübergestellt war, sondern dass das Verständnis des Religiösen selbst neujustiert werden musste, um die Bedeutung des Religiösen auch innerhalb der »Alltagsrelevanzen« (Luhmann, S. 267) zu garantieren. Da sich natürlich die Leitdifferenz der Religion demgegenüber nicht verändert hat, konnte das Problem nur auf der Seite der Darstellungsform des Transzendenten liegen (zumindest wenn es aus der poetologischen Perspektive der heiligen Poesie betrachtet wird). Spätestens in Klopstocks *Messias* setzt sich eine Form der Darstellung durch, die nicht auf einem Repräsentationsmodell gegründet ist, sondern sich wirkungsästhetisch auf das Hervorbringen von Sachen richtet. Für die Darstellung des Heiligen

hat das ganz entscheidende Konsequenzen; in den Worten Luhmanns:

»Es geht auch nicht darum, das Unbeobachtbare beobachtbar zu machen – es abzubilden, darzustellen usw. Dies wäre schlicht ein Kategorienfehler bzw. ein Übergang zu einer anderen Art von Unterscheidung. Es kann sich nach allem nur um das re-entry der Form in die Form, das heißt: der Unterscheidung in das durch sie Unterschiedene handeln. Mit anderen Worten: Im Beobachtbaren [...] muß die Differenz von beobachtbar/unbeobachtbar beobachtbar gemacht werden. Es geht nicht um die eine oder die andere Seite dieser Unterscheidung, sondern um ihre Form: um die Unterscheidung selbst.« (Luhmann, S. 34)

Wichtig ist hier, dass Luhmann die Beweislast gleichsam umkehrt: Nicht mehr die Form muss die Einheit von Immanenz und Transzendenz beweisen, sondern in der Erfahrung der Form soll die Differenz gerade präsent sein: Als religiös wird eine Form betrachtet, wenn sie Immanentes transzendent perspektiviert, wobei »Immanenz für den positiven Wert [steht], für den Wert, der Anschlußfähigkeit für psychische und kommunikative Operationen bereitstellt, und Transzendenz für den negativen Wert, von dem aus das, was geschieht, als kontingent gesehen werden kann.« (Luhmann, S. 77) Klopstock integriert das Heilige in dieser Weise ästhetisch: Ihm geht es nicht darum, ein besonders gelungenes Bild zu finden – sich also gleichsam für eine Seite der Unterscheidung zu entscheiden –, sondern den religiösen Gehalt ästhetisch (und das heißt auch sinnlich) erfahrbar zu machen: durch eine emotionale Perspektivierung des Geschehens. Über die Semantik hinaus instrumentalisiert Klopstock bekanntlich auch nichtsemantische Elemente der Sprache, wie Prosodie, Metrik und Tonalität, für die Darstellung.²¹ Der Vorrang des Nichtsemantischen geht im *Messias* einher mit einer weitgehenden Entfernung von poetischen Strategien visueller Repräsentation, wie sie etwa Breitinger in seiner direkten Analogie von Poesie und Malerei noch vor Augen hatte.²² Winfried Menninghaus leitet sein Verständnis der Dichtung Klopstocks dementsprechend vom Hinweis auf die »Zeitlichkeit der Poesie« ab: »[I]n der Folge der Silben, im Syntagmatischen

21 Vgl. Winfried Menninghaus: »Klopstocks Poetik der schnellen ›Bewegung‹«, in: Friedrich Gottlieb Klopstock: *Gedanken über die Natur der Poesie. Dichtungstheoretische Schriften*, hg. von Winfried Menninghaus, Frankfurt a. M. 1989, S. 259–361.

22 Johann Jacob Breiting: *Critische Dichtkunst*. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1740. Mit einem Nachwort von Wolfgang Bender, Stuttgart 1966, Bd. 2, S. 398–435.

spielt sich das Wesentliche der Poesie ab, und die temporale Größe der Schnelligkeit wird zu einem Hauptbegriff der Poetik.« Das Resultat ist für Menninghaus eine Dichtung »unsinnlicher Sinnlichkeit« – eine Formulierung, die nicht darüber hinwegtäuschen sollte, dass die Zeitlichkeit der poetischen Form bei Klopstock eng mit dem Vers und dessen Performanz, also der Stimme, verschränkt ist: Das Epos beginnt schließlich mit dem Imperativ »Sing«. Menninghaus' Beschreibung der »Bilderlosigkeit« Klopstocks trifft im Kern sicher zu, ist aber ergänzungsbedürftig, will man verstehen, wie es zu dieser »Bilderlosigkeit« allererst kommt.²³ Nicht nur spricht Klopstock schließlich in *Von der heiligen Poesie* von dem »große[n] ausgebildete[n] Gemälde«, das die heilige Geschichte eigentlich ist, sondern der Ursprung des *Messias* geht auf einen visuellen Traumeindruck zurück, wie Klopstock später in einem Brief berichtete. Dort heißt es: »Es ist: ich sah zuletzt mit *Eva* nach dem Richter in die Höhe, mit Ehrfurcht und langsam erhobnem Gesicht, erblickte sehr glänzende Füße, und erwachte schnell.« (AW 1181) Der zukünftige *Messias*-Dichter sieht sich hier gemeinsam mit einer Figur, die dem transzendenten Mythos der Schöpfungsgeschichte entnommen ist. In Form des Gottesfußes tritt die Unterscheidung beobachtbar/unbeobachtbar wieder in die Bildsemantik ein. Wichtiger ist aber noch der sinnliche Effekt: Wäre er ein Maler geworden, hätte er es sich zur unabschließbaren Aufgabe gemacht, die Schönheit Evas, wie er sie im Traum gesehen hat, abzuschildern (vgl. AW 1181).

Dass er eben nicht Maler, sondern Dichter geworden ist, ist in diesem Zusammenhang so trivial wie bedeutsam: denn es ist die Entscheidung gegen das Bild, gegen die visuelle Repräsentation, die in der Passage angelegt ist. Der leicht erotische Subtext der Traumbeschreibung (der Traum wird freilich dann im *Messias* selbst (19,1–8, AW 702) heilsgeschichtlich gerahmt) deutet auf die affektiv-emotionale Wirkung, um die es hier in dieser Annäherung an das Heilige eigentlich geht. Ich erwähne diese Passage auch deswegen, weil mit dem Blick in die Höhe ein Motiv angesprochen ist, das natürlich in der spirituellen Literatur immer schon zentral war, dem hier aber noch besondere Bedeutung zukommt: Es verweist auf die sprachliche Dynamik des *Messias*, die Klopstock aus den räumlichen Aspekten vor allem der pietistischen Präpositionalbildungen gewinnt: Es wird nicht nur gesehen, es wird ›hochgesehen‹, oder, um an das frühere Beispiel aus dem ersten Gesang zu erinnern,

die Gnade fließt nicht nur, sondern wird durch den paradoxen Neologismus ›hinzerfließen‹ omnipräsent, zugleich richtungsgebunden und räumlich sich verbreitend.

Dass Klopstock das Repräsentationsmodell verabschiedet, heißt aber nicht, dass er das Heilige gänzlich in die Sinnlichkeit der Wahrnehmung verlegt. Er überträgt vielmehr das rational anschließbare Moment des Bild/Abbild-Paradigmas als kognitives Element in seine Theorie des Empfindens. In Klopstocks Werken sind die Fragen nach der Darstellung, der vermögenspsychologischen Grundlagen, der theologisch-epistemologischen Implikationen und der poetischen Praxis zu einer gemeinsamen konzeptuellen Konstellation amalgamiert. In *Von der Darstellung* bringt er das auf den Punkt: »Überhaupt wandelt das Wortlose in einem guten Gedicht umher, wie in Homers Schlachten die nur von wenigen gesehenen Götter.« (AW 1036 f.) In anderen Worten, das »Wortlose« hat eine ständig präsente semantische Funktion und Wirkung. Es erlaubt Klopstock, das zu inszenieren, was eigentlich an oder jenseits der Grenze des Wahrnehmbaren liegt. Das Ungenügen visueller Repräsentationsstrategien wird dadurch aufgelöst, dass die Präsenz des Heiligen als atmosphärisches Phänomen poetisch gestaltet wird, das konkret durch poetische Funktionalisierungen der Wortbildung, der Prosodie, der Wortfolge und ganz allgemein eben der Bewegung im Text implementiert ist. Wie Hildegard Benning gezeigt hat, liegt Klopstocks Bedeutung für die Entwicklung der modernen Ästhetik gerade darin, dass er die Defizite des Paradigmas vom *ut pictura poiesis* genau erkennt und durch eine Dominanz der Empfindungs- gegenüber der (visuellen) Einbildungskraft ersetzt.²⁴ Das Darstellungsproblem des Heiligen ist für Klopstock der zentrale Anlass, eine Poetik zu entwickeln, die sich ganz auf die Evokation dieser Gefühlswirkung verlässt.

23 Menninghaus: »Klopstocks Poetik« (Anm. 21), S. 327–28.

24 Hildegard Benning: »Ut Pictura Poiesis – Ut Musica Poiesis. Paradigmenwechsel im poetologischen Denken Klopstocks«, in: *Klopstock an der Grenze der Epochen*, hg. von Kevin Hilliard, Berlin 1995, S. 80–96, hier S. 89.

›HIMMLISCHE GEDANKEN‹ DAS ERBE DER IGNATIANISCHEN EXERZITIEN IN E.T.A. HOFFMANNS ›JESUITERKIRCHE IN G.‹

Jenny Körber

1.

Als Papst Paul III. im Jahre 1540 den jungen Jesuitenorden offiziell bestätigte, stellte dieser eine Neuerung dar. Vieles von dem, was für ältere Ordensgemeinschaften charakteristisch war, etwa das gemeinsame tägliche Gebet und die Konstanz klösterlichen Lebens, entfiel. Die Societas Jesu war keine vor Ort fixierte Gemeinschaft, ihre Aufgabe bestand in der globalen Verbreitung der christlichen Botschaft. Ein zentrales Anliegen der jesuitischen Ausbildung war es demnach, sich äußerlich an fremde Umstände zu assimilieren, bei gleichzeitiger Wahrung und Kontrolle der eigenen, auf Gott ausgerichteten Innerlichkeit. Umsetzen ließ sich dies durch eine stark reglementierte Form von Spiritualität.¹ Als Richtschnur erschienen im Rom des Jahres 1548 die *Exercitia Spirituality*, die auf einen Zeitraum von vier Wochen angelegten *Geistlichen Übungen*, auch kurz »Exerziten« genannt. Verfasst vom Ordensgründer der Jesuiten, Ignatius von Loyola, liefert der Text eine Systematik der Gewissenserforschung, des Betens und Meditierens.

Durch ein konstantes Praktizieren – Ignatius vergleicht die Exerziten auch mit Leibesübungen – kann das eigene Leben zum »Heil der Seele« geordnet werden.² Praktisch vollzieht sich dieser Vorgang nicht nur durch strukturierte Gewissensprüfungen und Gebete, sondern auch durch eine Sensibilisierung des Gläubigen für seine Umwelt.³ Ein Ziel der Exerziten ist es daher, die Sinne und die Wahrnehmung des Gläubigen so zu trainieren, dass er die Natur sinnlicher Eindrücke erkennen und unterscheiden kann.

Die sogenannte »Unterscheidung der Geister«⁴ ist bei Ignatius eine wichtige Operation, um die teuflischen von den göttlichen Gedanken zu trennen. Es geht um ein stetes Schauen und Ordnen der äußeren, auf den Gläubigen einwirkenden als auch der inneren, sich im Gläubigen formierenden Bilder.

Das sich in den Exerziten darbietende Verständnis von äußeren und inneren Bildern hat seine Wurzeln in der antiken und mittelalterlichen Lehre von den Phantasmen und *imagines agentes*. Bei Aristoteles ist die Sinntätigkeit des Menschen eine Voraussetzung für die Wechselbeziehung zwischen Seele und sinnlich wahrnehmbarer Welt (*mundus sensibilis*). Da Leib und Seele für Aristoteles, wie auch schon bei Plato, dichotomisch angelegt sind, bedürfen sie eines Vermittlers. Die Vermittlungsarbeit übernimmt ein Organ, dessen Aufgabe es ist, den Widerspruch zwischen Körperlichem und Unkörperlichem, zwischen Seele und Außenwelt aufzuheben. Der Leib eröffnet der Seele durch seine fünf Sinne ein Tor zur äußeren Welt. Die Sinnesbotschaften treten in das vermittelnde Organ ein und übersetzen es dort in eine für die Seele verständliche Sprache. Aristoteles bezeichnet diese Sprache als »Phantasie« oder »inneren Sinn«. Somit werden alle äußeren Sinneseindrücke von der Seele als Phantasmen, als innere (Vorstellungs-) Bilder, wahrgenommen.⁵ Ohne sie wären für Aristoteles keine Gedanken möglich.⁶

1 Zur Geschichte der Societas Jesu vgl. John O'Malley: *The First Jesuits*, Cambridge/Mass. u. a. 1993.

2 Ignatius von Loyola: *Geistliche Übungen*, aus dem Spanischen übertragen, eingeleitet und mit Anmerkungen versehen von Alfred Feder S. J., Regensburg 1922, S. 19.

3 Ebd., S. 3.

4 Vgl. Ignatius von Loyola: »Regeln für die Unterscheidung der Geister«, in: ebd., S. 142–152.

5 Vgl. Ioan P. Culianu: *Eros und Magie in der Renaissance*, Frankfurt a. M. 2001, S. 29 f.

6 Vgl. Aristoteles: *De anima* 431b, 2. Auch das Gedächtnis, verstanden als Ansammlung von Bildern vorangegangener Wahrnehmung, und das Erinnern, als Speicher bereits gewonnener Erkenntnisse, sind von den geistigen Vorstellungsbildern abhängig. Vgl. Aristoteles: *De anima et reminiscentia* 1, 450a, 15; vgl. auch Culianu: *Eros und Magie* (Anm. 5), S. 28 f.

In der mittelalterlichen Scholastik entwickelt sich aus diesem System, in Auseinandersetzung mit der antiken Rhetorik und der Mnemotechnik, ein hirnpfysiologisches Modell: die Lehre von den drei Hirnventrikeln,⁷ die u. a. in die *Philosophia pauperum* (1490) des Albertus Magnus Eingang findet. Die drei Ventrikel des menschlichen Wahrnehmungsmodells bestehen aus der *imaginatio*, der *ratio* und der *memoria*. Die *imaginatio* stellt den entscheidenden Übergang von den äußeren zu den inneren Bildern dar, indem sie das über die Sinne Wahrgenommene in Phantasmen, also in eine für die Seele verständliche Sprache umwandelt. Die *ratio* ist der Ort, an welchem die geistige Schau bewertet wird. Anschließend werden in der *memoria* die inneren Bilder gespeichert oder als untauglich verworfen. Haben die Phantasmen den inneren Weg der Wertung und Beurteilung durchlaufen, den man sich als eine »Zirkulation von *images*«⁸ denken muss, werden sie bei Bedarf erneut aufgerufen und abgeglichen. Nur über diesen Austausch kann ein Erkenntnisprozess in Gang gesetzt werden. Daher schreibt Thomas von Aquin in Anlehnung an Aristoteles in seiner *Summa Theologica*, »das Erkennen ohne Hinkehr zu den Phantasiebildern liegt außerhalb ihrer [der Seele] Natur.«⁹

In der Praxis der *Geistlichen Übungen* wird eine Anknüpfung an diese Tradition deutlich.¹⁰ So fordern sie vom Exerzitanden die Produktion einer inneren Schau, die stufenweise alle Sinne integriert. Die sogenannte *applicatio sensus* verlangt eine intensive Inanspruchnahme der Einbildungskraft, welche das mit den Sinnen Wahrgenommene in einem inneren Vorstellungsakt realisiert. Die Vorstellungskraft wird durch das Imaginieren von Topoi aktiviert, die durch jahrhundertelange Bildtraditionen geprägt sind. Solche Topoi sind etwa das Leben Christi, die Trinität oder die Hölle. So kann mit dem »Blicke der Einbildungskraft« Länge, Breite und Tiefe der Hölle

gesehen werden, während mithilfe der »Ohren der Einbildungskraft« das Geschrei der Verdammten die Sinne ereilt oder es mit dem Tastsinn möglich wird, »jene Gluten« zu berühren, »die die Seelen erfassen und brennen«.¹¹

Im Anschluss an den Imaginationsvorgang folgt eine Reflexion über das Geschaute. Eine eventuelle Korrektur der eigenen Empfindungen und inneren Bilder ist nun möglich. Auf diese Weise können die inneren Vorstellungen präziser auf den wahren Willen Gottes ausgerichtet werden. Je häufiger die inneren Bilder aufgerufen werden und je tiefer reflektiert wird, desto größer ist für den Meditierenden die Wahrscheinlichkeit, sich den göttlichen Wahrheiten anzunähern. Das Tagebuch des Ignatius berichtet in einem Eintrag vom 27. Februar 1544:

»Wie ich [...] das Gebet begann, kam mir ein Wahrnehmen oder [...] ein Schauen der heiligsten Dreifaltigkeit [...], das die natürlichen Kräfte überstieg. Dabei stellte ich mir vor, ich befinde mich ganz in der Nähe [...] versetzte mich dahin oder war da, auf dass jene geistige Schauung sich mir noch mehr mitteilte.«¹²

Durch einen Zustand konstanter Andacht wird Ignatius fähig, in seiner Seele die wahre Natur Gottes zu erblicken. Er bekommt zudem die Möglichkeit, ein Teil dieser Schau zu werden. Ein kontinuierliches Praktizieren der *Geistlichen Übungen*, die im Wesentlichen aus einem Durchlaufen und Überprüfen der inneren Bilder bestehen, ermöglichen einen kontrollierten Umgang mit denselben. Der Gläubige kann über die Meditation Einsicht in ein göttliches Mysterium erlangen und auf seiner inneren Schaubühne sogar daran teilnehmen.¹³ Dies bedeutet eine wesentliche Weiterentwicklung des antiken und mittelalterlichen imaginationstheoretischen Modells: Neben dem Vermögen, Sinneseindrücke in innere Bilder zu übersetzen, ist die Einbildungskraft fähig, die inneren Bilder zu ordnen, neu zu kombinieren und somit ein neues Bildgefüge zu erschaffen.

7 Vgl. Ruth Baumer: *Laterna magica im Spiegel mittelalterlicher Wahrnehmungstheorie*, Kapitel »Von innerem Sinn«, Univ. Stuttgart, Magisterarbeit, Stuttgart 2009.

8 Hans Jürgen Scheuer/Björn Reich: »Die Realität der inneren Bilder. Candacias Palast und das Bildprogramm auf Burg Runkelstein als Modelle mittelalterlicher Imagination«, in: Burkhard Hasebrink u. a. (Hg.): *Innenräume in der Literatur des deutschen Mittelalters*, Tübingen 2008, S. 101–124, hier S. 103.

9 »[[Intelligere sine conversione ad phantasmata est [...] praeter naturam [animae]«, Thomas von Aquin: *Summa theologiae* I, qu. 89, art. 1, Die deutsche Thomas-Ausgabe, 6. Bd., Salzburg 1937, S. 383.

10 Auf die wahrnehmungstheoretischen Strukturen hinter der Exerzitienpraxis hat bereits Ruth Baumer verwiesen. Vgl. Baumer: *Laterna magica* (Anm. 7).

11 Ignatius von Loyola: *Geistliche Übungen* (Anm. 2), S. 50 f.

12 GT 83–84, in: Alfred Feder: *Aus dem geistlichen Tagebuch des hl. Ignatius von Loyola*, Regensburg 1922.

13 Ignatius knüpft an die seit Tertullian von den Kirchenvätern propagierte Vorstellung eines glaubensstiftenden »Inneren Theaters« an, wie Berns nachgewiesen hat. Vgl. Jörg Jochen Berns: »Inneres Theater und Mnemonik in Antike und Früher Neuzeit«, in: Christina Lechtermann u. a. (Hg.): *Kunst der Bewegung: kinästhetische Wahrnehmung und Probedarstellung in virtuellen Welten*, Bern u. a. 2004, S. 24–43, hier S. 27.

Alles sinnlich Wahrnehmbare kann als Basis für die Anregung eines solchen Meditationsvorgangs und das Erzeugen innerer Bilder dienen. Matteo Ricci berichtet in seiner *Vita Domini Nostris Jesu Christi* (1607) von der Bildersammlung des Ignatius, die er vor den Meditationen eingehend examinierte.¹⁴ Ricci ging es darum, den Gebrauch der neu aufkommenden Meditationsbücher zu legitimieren. Ignatius selbst habe Jeronimo Nadal den Auftrag gegeben, das Buch *Evangelicae Historicae Imagines* (1593) als Grundlage für die Meditationen herzustellen.¹⁵ Das materielle Bild wird ein Mittel, um zur höchsten Stufe des inneren Bildes zu gelangen.¹⁶ Äußere Bilder können also eine innere Schau initiieren, die Art des Mediums scheint dabei eher zweitrangig zu sein, solange es vermag, einen Imaginationsprozess in Gang zu setzen.

Angesichts einer derartig intensiven Nutzung des Bildlichen in der spirituellen Praxis scheint es nicht verwunderlich, dass die Jesuiten zu Wortführern in der Bilderfrage wurden, nachdem diese im Zuge der Reformation und ihrer Kritik an der bildzentrierten Kult- und Andachtspraxis erneut aufgeworfen worden war.¹⁷ Die vage Stellungnahme zur Bilderfrage des Konzils von Trient erwies sich in vielen Dingen als Kompromisslösung. Wollte man eine weitere Nutzung von Bildern in der Glaubenspraxis legitimieren, bedurfte es weiterführender theoretischer Abhandlungen.¹⁸

So publiziert der jesuitische Gelehrte Louis Richeôme im Jahr 1611 ein Traktat über die Malerei, in dem Gott selbst als *deus pictor* oder *deus artifex* und als Quelle aller Imagination auftritt.¹⁹ Das gesamte Universum sei ein lebendiges Bild, ein »chef-d'œuvre«, das durch

Gottes Wort gemalt worden sei.²⁰ Auch habe Gott sich in Erscheinungen und Visionen den Propheten offenbart, die wiederum ihre bildlichen Eindrücke in eine schriftliche Form gebracht hätten.²¹ Ein Maler könne jene verschriftlichten Eindrücke wieder in eine bildliche Form, in sein ursprüngliches Medium, überführen.²²

Für den Jesuiten Giovanni Domenico Ottonelli, der die Abhandlungen des Kardinals Gabriele Paleotti weiterentwickelt, übernimmt bildende Kunst die Funktion einer *persuasione*, einer Überzeugung und Überredung. Diese vollziehe sich über das Mittel der Rührung, über das *movere*.²³ Malerei vermöge es, sich graduell der seelischen Vermögensbereiche des Menschen – Intellekt, Willen und Gedächtnis – zu ermächtigen und gezielt in die Phantasie des Betrachters einzudringen.²⁴ Bilder wirkten unmittelbar und effektiv auf den Gläubigen und böten daher ein ideales Mittel zur Belehrung. Auf diese Weise könnten die inneren Vorstellungen praktizierender Meditierender geformt und verstetigt werden. Für Paleotti und Ottonelli sind Bilder selbst in der Lage, Menschen physisch zu verändern oder sie zu verletzen.²⁵ Die Wirkungs- und Repräsentationsmacht von Malerei könne einen *inganno*, eine Täuschung des Betrachters, vollziehen, so dass dieser nicht mehr in der Lage sei, zwischen Realität und Fiktion zu unterscheiden.²⁶

Da die Vorstellung einer Wirkmächtigkeit von Malerei als Aberglaube und somit als Bildmissbrauch galt, bewegte man sich hier – vor allem in den Augen der Bildkritiker – auf gefährlichem Terrain. Die Ausführungen über Malerei gehen darum stets mit der Forderung einer kontrollierten Innerlichkeit einher. Für die exerzitienerprobten Jesuiten musste jene Form

14 Ilse von zur Mühlen: »Imaginibus honos. Ehre sei dem Bild. Die Jesuiten und die Bilderfrage«, in: Reinhold Baumstark (Hg.): *Rom in Bayern. Kunst und Spiritualität der ersten Jesuiten*, Katalog zur Ausstellung des Bayerischen Nationalmuseums München, 30. April bis 20. Juli 1997, München 1997, S. 161–170, hier S. 164.

15 Ebd.

16 Vgl. Baumstark: *Rom in Bayern* (Anm. 14), S. 498.

17 Eine gute Einführung und Übersicht zur Bilderfrage und Ikonoklasmus bieten Peter Blickle u. a.: *Macht und Ohnmacht der Bilder. Reformatorischer Bildersturm im Kontext der europäischen Geschichte*, München 2000.

18 Auch der weitgefaste Begriff des Bildes, im Sinne von Bild, Ähnlichkeit und Schau, blieb weitestgehend undefiniert. Vgl. hierzu ausführlich Christian Hecht: *Katholische Bildertheologie der frühen Neuzeit*, Berlin 2012.

19 Vgl. Carolin Behrmann: »Le monde est une peinture«, in: Elisabeth Oy-Marra u. a. (Hg.): *Le monde est une peinture. Jesuitische Identität und die Rolle der Bilder*, Beiträge zu den historischen Kulturwissenschaften, Bd. 7, Berlin 2011, S. 26.

20 Louis Richeôme: *Les œuvres de Louis Richeôme*, Bd. II, Paris 1628, S. 525.

21 Von zur Mühlen: »Imaginibus honos« (Anm. 14), S. 162.

22 Ebd., S. 167.

23 Vgl. Jens M. Baumgarten: »Sprache-macht-Bilder oder Bild-macht-Sprache?«, in: Jörg Deventer u. a. (Hg.): *Zeitenwenden: Herrschaft, Selbstbehauptung und Integration zwischen Reformation und Liberalismus*, Münster u. a. 2006, S. 241–260, hier S. 250. Wobei sich das *movere* hier sicherlich nicht nur auf die allgemeine Gefühlsregung, sondern auch auf ein Bewegen der inneren Bilder bezieht.

24 Gabriele Paleotti: *Discorso alle immagine sacre e profane*, Lib. I, Cap. 25, 1582, S. 228 ff.

25 Ebd., Lib. I, Cap. 26, S. 230.

26 Giovanni Domenico Ottonelli: *Trattato della Pittura e scultura, uso e abuso loro*, Florenz 1652, S. 36. So habe das von Tizian zum Trocknen auf den Balkon gestellte Porträt Papst Pauls III. einige Passanten im Glauben gelassen, dem Papst tatsächlich begegnet zu sein.

kontrollierter Wahrnehmung aus den *Geistlichen Übungen* erwachsen.

Dass die Idee einer stimulierenden oder bekehrenden Wirkungsmacht eines ästhetischen Erlebnisses tatsächlich verbreitet war, davon zeugen Berichterstattungen der Ordensprovinzen. So heißt es über das im Jahr 1756 gemalte Kuppelfresko der ehemaligen Missionskirche im ungarischen Aba:

»In der obersten Kuppel wird die Heilige Dreifaltigkeit [...] in einer derart lebensstreuenden Weise dargestellt, daß alle, die diese glänzende [Kuppel] sehen, sich zuerst zur Bewunderung, dann zur frommen Kontemplation, schließlich zum Lobgesang für Gott hingerissen fühlen; und viele kommen [...] zu dieser anziehenden Kirche, sogar Gegner unseres Glaubens, um sie zuerst anzusehen und dann die Messe zu hören, und es gibt viele, [...] die wünschen, Gott in der neuerrichteten Kirche auf die wahre Weise zu dienen.«²⁷

Diese Logik von sinnlicher Rezeption und innerseelischen Vorgängen scheint sich im Falle des Kuppelfreskos, nach dessen Betrachtung sich der Kirchenbesucher zu einem Prozess der Verarbeitung des mit den Sinnen Wahrgenommenen, einer Reflexion über das Geschauten und schließlich zum Gotteslob hinreißen lässt, in die zu Beginn skizzierte Wahrnehmungstheoretische Tradition einzufügen. Dass eben jene Psychodynamik der Imagination und ihre psychagogischen Konsequenzen im Feld der Kunst ein Modell von langer Dauer bilden, haben Hans Jürgen Scheuer und Björn Reich bereits nachgewiesen.²⁸

Die theoretischen Abhandlungen des Jesuitenordens und die praktische Ausführung von Malerei zeugen von einer besonderen Sensibilität und Aufmerksamkeit für den Umgang mit den inneren und äußeren Bildern. Den *Exerzitien* kommt hierbei eine tragende Rolle zu, da sie dem Gläubigen Übungen zur Handhabung der Bilder vorgeben. Sie sind das grundlegende Werk, das den Orden über die intensiv betriebene Praxis meditativer Reinigung und Kontrolle innerer Bilder als spirituelle Gemeinschaft konstituiert.

Welche Signifikanz sich das über die *Geistlichen Übungen* geregelte Bildliche bewahrt hat, möchte ich im Folgenden anhand einer Erzählung aus den

Nachtstücken E.T.A. Hoffmanns, der *Jesuitenkirche in G.* aus dem Jahre 1816, skizzieren, die sich bei genauer Betrachtung als eine literarische Abhandlung über das jesuitische Bild- und Wahrnehmungsverständnis zu erkennen gibt.

2.

Das Nachtstück *Die Jesuitenkirche in G.*²⁹ erzählt von dem zufälligen Aufenthalt eines Reisenden und seinen Begegnungen in einer geheimnisvollen Kleinstadt. Zugleich ist es die Künstlergeschichte des Malers Berthold, über die ein Diskurs über die Wirkungsmacht von Malerei und einer adäquaten künstlerischen Praxis in die Handlung eingewoben wird.

»In eine elende Postchaise gepackt, die die Motten, wie die Ratten Prosperos Fahrzeug, aus Instinkt verlassen hatten, hielt ich [...], nach halsbrechender Fahrt, [...] auf dem Markte in G.«³⁰ Mit diesem theatralen Gestus strandet der reisende Enthusiast in einer Gegend, die ihm zwar »freundlich« und »anmutig«³¹ erscheint, aber auch ein gewisses Unbehagen in ihm weckt. Der Ort wirkt ambivalent auf den Neuankömmling.³² Der Verweis auf die Figur des Prospero deutet zudem an, dass es sich bei der Kleinstadt G. um eine aus Raum und Zeit gelöste Insel handelt.³³ Der Text konstruiert somit eine Bühne, auf der ein – in der Erzählgegenwart bereits überholtes – Kunst- und Wahrnehmungsparadigma reflektiert werden kann.

Dass in der Stadt tatsächlich eine Art Anachronismus herrscht, erfährt der Reisende während seiner Begeg-

29 E.T.A. Hoffmann: *Die Jesuitenkirche in G.*, in: ders.: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, Bd. 3, Berlin 1994, S. 110–141.

30 Ebd., S. 110.

31 Ebd.

32 Die Referenz auf den Shakespeare'schen Zauberer Prospero verweist zudem auf die übernatürliche Atmosphäre des Ortes. In der Literatur der Romantik tauchen häufig spekulative und verschwörungstheoretische Referenzen auf den Jesuitenorden auf und verleihen ihm teilweise einen gespenstigen und phantomartigen Charakter (z. B. bei Heinrich Heine: *Reisebilder* (1826) und Joseph von Eichendorff: *Erlebtes* (1849–1857)).

33 Löst man ›G.‹ mit ›Glogau‹ auf, so verlegt sich der Schauplatz der Handlung in das Zentrum der Gegenreformation in Schlesien. Lässt man den Entstehungszeitraum der Erzählung (1816) mit in die Überlegungen einfließen, so wird deutlich, dass die Zeit der Gegenreformation bereits seit langem beendet war. Der Jesuitenorden war darüber hinaus im Jahr 1773 durch Papst Clemens XIV. aufgehoben worden. Die Jesuitenkirche, das Kolleg und seine Bewohner wären somit ein Relikt katholischer Reformbestrebungen.

27 Zit. nach Szabolcs Serfőző: »Zur Geschichte des Pozzismus in Ungarn«, in: Herbert Karner (Hg.): *Andrea Pozzo. Der Maler-Architekt und die Räume der Jesuiten*, Wien 2012, S. 111–121, hier S. 117.

28 Scheuer/Reich: »Die Realität der inneren Bilder« (Anm. 8).

nung mit dem Professor am örtlichen Jesuitenkolleg, Aloysius Walther. Bereits beim Eintritt in das Kolleg gerät der Reisende in Kontakt mit dem barocken Baustil des Jesuitenordens, in dem sich Bilder von Heiligen in ein seltsames Ensemble von »Früchte[n] und Leckerbissen der Küche«³⁴ einfügen. Die allegorische Ausstattung und den auf Affekt angelegten barocken Illusionismus kann er nur als eine veraltete Kunstform rezipieren. Das Büro des Professors, welches überraschenderweise »in moderner Eleganz«³⁵ eingerichtet ist, entspricht keineswegs dessen Überzeugung. Für Aloysius Walther können nur barocke Formen und eine reiche Symbolik vom wahren Christentum erzeugt sein, da sie auf den Erkenntnisvorgang des Menschen stimulierend wirken. Für den Professor gilt, ganz im Sinne jesuitischer Spiritualität, dass man über innerweltliche Dinge, die der »ins Irdische herabgekommene Geist«³⁶ darbietet, bereits im Diesseits einen Einblick in das Jenseits erlangen könne.

Die zweite Begegnung des Reisenden mit dem ihm unbekanntem Kunstverständnis vollzieht sich in der Jesuitenkirche. Im Sakralbau trifft der Reisende auf den Maler Berthold, der in dämonischer Szenerie mit einer *Laterna magica* arbeitet. Der Maler steht in der Tradition des Athanasius Kircher und arbeitet nach den Lehrbüchern der illusionistischen Malerei des Andrea Pozzo, worauf Friedrich Kittler bereits hingewiesen hat.³⁷ Diese Parallele ist von Relevanz, da sowohl die theoretischen als auch die praktischen Arbeiten beider Persönlichkeiten für die Entwicklung und Ausarbeitung eines in der jesuitischen Spiritualität verankerten Bild- und Wahrnehmungsverständnisses als entscheidend gelten können.

Im Jahr 1646 publiziert Athanasius Kircher sein Werk *Ars magna lucis et umbrae*, das eine Art christliche Optik darstellt. Anhand einer Lichtmetapher entwickelt Kircher ein Diagramm, aus dem hervorgeht, dass das göttliche Licht (*lux infinita*) dem *intellectus*, der *ratio* und dem *sensus* nur in unterschiedlichem Maße und in unterschiedlicher Gestalt zugänglich sein kann.³⁸ Die Seligen und diejenigen, die durch Kontemplation mit dem Göttlichen verbunden sind, werden unmittelbar durch das Licht getroffen, während die Gläubigen das

Licht nur über eine Reflexion erreicht.³⁹ Die menschliche Seele sei aber in der Lage, mittels Kontemplation über die sinnlich wahrnehmbaren Dinge aus der Dunkelheit (*tenebrae*) zu Gott, dem einen und allumfassenden Licht, und damit zur Erkenntnis aufzusteigen. Äußere Bilder regen diesen Prozess an. Aus diesem Grund wird in *Ars magna lucis et umbrae* die *Laterna magica* behandelt. Diese technische Innovation müsse einen starken Effekt auf die Seele des Betrachters ausüben, der seine inneren Bilder durch Projektion nun veräußerlicht sieht. Die im Traktat angeführten Beispiele für Projektionen stehen im Einklang mit den imaginativen Vorgaben in den Exerzitien.

Andrea Pozzo kann als exemplarisch für die praktische Umsetzung der künstlerischen Vorgaben des Ordens gesehen werden. Das Deckenfresko des Langhauses der römischen Kirche Sant'Ignazio übt, von einem bestimmten Standpunkt aus gesehen, eine perspektivische Sogwirkung auf den Betrachter aus, die in der Forschung bereits als »Fahrstuhl in die Ewigkeit« betitelt wurde.⁴⁰ Damit erfüllt das Fresko das, was Kunst im Sinne des Ordens bewirken soll: eine Einsicht in die Geheimnisse des Jenseitigen über ein Bewundern und Bestaunen des Bildes.

In der Figur des Malers Berthold scheint das frühneuzeitliche Wissen noch präsent zu sein. Ganz nach jesuitischer Vorstellung existiert für Berthold eine Verbindung von sinnlicher Rezeption und innerseelischen Vorgängen. Ein unkontrolliertes Erschaffen von Kunst, dem kein konstantes Ordnen und Reflektieren über den Ursprung der Gedanken vorausgeht, könne nur ins Verderben führen. Alles über die Sinne Wahrgenommene könne entweder göttlichen oder teuflischen Ursprungs sein und bedürfe daher höchster Kontrolle. Denn der »Teufel narrt [...] mit Puppen, denen er Engelsfittige angeleimt«,⁴¹ und ein unbedachtes Praktizieren von Kunst sei »eine Klippe [...] – der Abgrund ist offen«.⁴² Nur Kunst, die nach himmlischen Gesetzen operiere, könne himmlische Kunst hervorbringen und müsse den Teufel nicht fürchten. Jedoch wird im Laufe der Erzählung deutlich, dass der Maler Schwierigkeiten mit der künstlerischen Praxis hat, mit, wie Paleotti und Ottonelli suggerieren, psychischen und physischen Folgen. Müde und kränklich, klagt Berthold über seine Arbeit und ist nicht in der Lage,

34 E.T.A. Hoffmann: *Jesuitenkirche* (Anm. 29), S. 111.

35 Ebd.

36 Ebd., S. 112.

37 Vgl. Friedrich Kittler: »Eine Mathematik der Endlichkeit. Zu E.T.A. Hoffmanns *Jesuitenkirche in G.*«, in: *Athenäum. Jahrbuch für Romantik* 9 (1999), S. 101–120, hier S. 104 f.

38 Athanasius Kircher: *Ars magna lucis et umbrae*, Rom 1646, S. 924 f.

39 Ebd., S. 933.

40 Vgl. Conrad Wiedemann: »Himmelsbilder des Barock«, in: Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, *Jahrbuch 1994*, Berlin 1995, S. 247–270.

41 E.T.A. Hoffmann: *Jesuitenkirche* (Anm. 29), S. 119.

42 Ebd., S. 118.

das für die Jesuitenkirche gedachte Altarbild zu vollenden. Das Altarbild muss sogar vor seinen Augen verdeckt werden, da er sonst einen Zusammenbruch erleiden würde.

In der Binnenerzählung des *Nachtstücks*, die der Biographie Bertholds gewidmet ist, wird schließlich der von Zweifeln gesäumte Weg zur Erkenntnis über ein Kunstschaffen geschildert, das über eine kontrollierte Form von Innerlichkeit zu einer Annäherung an das Heilige und damit zur wahren Darstellung führt.

Auf Anraten seines Lehrers in jungen Jahren zur Ausbildung nach Italien gezogen, begeistern den jungen Berthold zunächst »Raphael's, Correggio's himmlische Gedanken [...] zum eignen Schaffen.«⁴³ Doch seine Arbeit wird von ständigen Zweifeln begleitet, da er es nicht vermag, Gedanken dieser Art zu produzieren. Er kann die Bilder in seinem Inneren, in seiner Phantasie nicht festhalten. Die Kommunikation zwischen den sinnlichen Eindrücken und der Phantasie Bertholds ist gestört, was dazu führt, dass er den inneren Bildern durch seine Malerei keine äußere Form verleihen kann. Berthold benötigt ein System, um mit der Diskrepanz zwischen Innen und Außen umzugehen und sie ins Produktive zu wenden.

Dieses System erhält Berthold von einem sonderbaren alten Maler, der sich einem künstlerischen System verpflichtet hat, das seiner Kunst ein, wie es heißt, phantastisches Aussehen gibt. Die Parallelen zur jesuitischen Kunsttheorie sind augenscheinlich: Kunst müsse dabei helfen, die sinnlichen Dinge in eine für die Seele verständliche Sprache zu übersetzen, um auf diese Weise dem Betrachter einen Einblick in das Jenseitige zu eröffnen. Der Künstler versteht die Sprache der sinnlichen Dingwelt, die sich in seinem Inneren zu einer Schau der jenseitigen Geheimnisse gestaltet. Hat der Künstler diesen meditativen Prozess abgeschlossen, dann komme, »wie der Geist Gottes selbst, die Gabe über ihn, diese Schau sichtlich in seine Werke zu übertragen.«⁴⁴

Berthold macht die Erfahrung, dass »himmlische Gedanken« zwangsläufig mit einer himmlischen Inspirationsquelle korrespondieren. Er erfährt, dass zwischen künstlerischer Praxis und meditativer Kontemplation ein enger Zusammenhang besteht und dass eine Inanspruchnahme der Phantasie für das

Erzeugen himmlischer Gedanken notwendig ist, will man Kunst produzieren, die ein *movere* in Gang setzt.

Dank dieses neuen Systems wird Berthold schließlich eine Schau der heiligen Katharina zuteil, es ist für ihn der ersehnte »Moment der Künstlerweihe.«⁴⁵ Er wird zum Marienmaler stilisiert. Indem er nach dem Muster der Exerzitien meditiert, vermag er seine inneren Bilder zu ordnen und zu systematisieren. Berthold macht sich, wie bereits in Louis Richeômes Traktat über die Malerei angeregt, die Exerzitienpraxis für seinen Künstlerberuf zunutze. Über eine Form von innerer Bildaskese gelingt ihm, ähnlich wie Ignatius, eine Schau des Jenseitigen.⁴⁶

Doch diese Errungenschaft ist nicht von langer Dauer. Aufgrund der Ähnlichkeit, die seine gemalte Katharina mit der Prinzessin Angiola T. besitzt, verwechselt Berthold das Heilige mit dem Irdischen. Anstatt die heilige Katharina zu verehren, verliebt er sich in die reale Prinzessin. Mit ihr flieht er aus der von den Franzosen belagerten Stadt Neapel, nach M. im Süden Deutschlands, wo er für die dortige Marienkirche das Gemälde anfertigt, das seinen Weg später in die Jesuitenkirche in G. finden sollte.⁴⁷

Im Malprozess erkennt Berthold, dass er keine reine geistige Anschauung des Gemäldes erreichen kann. Wie zu Beginn seiner Ausbildung erscheinen die Bilder verschwommen und verzerrt vor seinem inneren Auge. Der Maler hat die Kontrolle über seine inneren Bilder verloren, indem er die Präsenz des Sinnlichen mit der des Übersinnlichen verwechselt hat. Nicht mehr die himmlischen Gedanken, sondern »Gedanken der Hölle«⁴⁸ steigen nun in Berthold auf, die ihn dazu geführt haben sollen, seine Frau und sein Kind zu ermorden.

Die Biographie des Malers gibt Anlass für ein finales Aufeinandertreffen des Künstlers und des Reisenden in der Kirche, der ihn des Mordes an seiner Familie bezichtigt. Aufgebracht entgegnet der Maler auf die

45 Ebd., S. 134.

46 Nicht zufällig ist es eine Schau der heiligen Katharina, die ihm widerfährt - hat sie doch eine tragende Rolle in der jesuitischen Ausbildung. Vgl. hierzu Jörn Steigerwald: »Anschauung und Darstellung von Bildern. E.T.A. Hoffmanns *Jesuitenkirche in G.*«, in: Gerhard Neumann u. a. (Hg.): *Bild und Schrift in der Romantik*, Würzburg 1999, S. 329–356, hier S. 335.

47 Löst man M. mit München auf, so befindet sich Berthold im gegenreformatorischen Zentrum der oberdeutschen Provinz des Jesuitenordens, dem »bayerischen Rom«. Vgl. hierzu Baumstark: *Rom in Bayern* (Anm. 14).

48 E.T.A. Hoffmann: *Jesuitenkirche* (Anm. 29), S. 139.

43 E.T.A. Hoffmann: *Jesuitenkirche* (Anm. 29), S. 126.

44 Ebd., S. 130.

Anschuldigung: »Noch ein solches Wort, und ich stürze mich mit Euch hier vom Gerüste herab, daß unsere Schädel zerschellen auf dem steinernen Boden der Kirche!«⁴⁹ Dass Berthold nicht mehr der Marienmaler mit einer besonderen Verbindung zum Heiligen ist, wird in dieser Szene deutlich, die noch einmal die Tradition der Marienmirakel aufzurufen scheint. Aus dem Mittelalter ist etwa das Folgende überliefert:

»Ein Maler malte aus besonderer Verehrung das Bild der seligen Jungfrau so herrlich, als er es nur vermochte, den Teufel aber so häßlich, als er konnte. Als er [...] malte, erschien der Teufel [...] und befahl ihm, er solle ihn nicht [...] verhöhnen. [...] Da riß der Teufel das Gerüst [...] um, denn er wollte, daß der Maler herabstürzte und zerschmetterte. Dieser aber rief [...] unsere himmlische Herrin an, und das Bild, das er gemalt hatte, streckte seine Hand aus und hielt ihn [...], bis man Leitern gebracht hatte und er unverletzt herabsteigen konnte.«⁵⁰

In Hoffmanns *Nachtstück* wird der Maler beim Ausüben seines Handwerks nicht mehr von Maria vor den Machenschaften des Teufels geschützt, im Gegenteil. Es ist der Künstler selbst, der dämonische Züge erhält und sich und den Reisenden vom Gerüst zu stürzen droht. Eine Rettung des Malers durch einen Deus ex Machina wird obsolet, da er selbst teuflisch agiert.

Die Szene diskutiert zum einen erneut die Verfehlung Bertholds, Himmlisches mit dem Irdischen zu verwechseln, zum anderen wird die Wirkmächtigkeit von Bildern noch einmal infrage gestellt. Dass hierbei Assoziationen zum Teufel geweckt werden, ist nicht verwunderlich, gelten in der vor- und gegenreformatorischen Zeit unangemessene Bilderkulte sowie Missbräuche in der Bild- und Heiligenverehrung doch stets als teuflischen Ursprungs.⁵¹ Dass der Teufel hier in Verbindung mit einem Marienbild in Erscheinung tritt, ist ebenfalls in diesem Kontext zu sehen. Um kirchlichen Behörden einen Missbrauch mit den Bildern nachzuweisen, berief man sich im Kreise der reformatorischen Bildkritiker häufig auf den Kult um ein Marienbild, das auf teuflische Weise bewegt worden sei.⁵²

Die Erzählung prüft das frühneuzeitliche Bildverständnis ein letztes Mal auf seine Aktualität, mit negativem Ergebnis. Der zu Beginn angedeutete Anachronismus wird offensichtlich, indem die Diskussion über das jesuitische Bild- und Wahrnehmungsverständnis auf seine Ursprünge in der Reformationszeit zurückgeführt wird. Die von Berthold so gefürchtete Verbindung des Bildes zum Übernatürlichen und seiner Wirkmächtigkeit wird als Aberglaube enttarnt. Für den nach frühneuzeitlichen Vorgaben arbeitenden Künstler ist in der Erzählgegenwart kein Platz mehr. Die Erzählung muss demnach auch mit einem Verschwinden des Malers enden. Aus einem Brief des Professors erfährt der Reisende, dass man glaube, Berthold »habe sich freiwillig den Tod gegeben.«⁵³

Der Maler Berthold geht an seiner unkontrollierten künstlerischen Praxis zugrunde. Zwar lernt er im Laufe seines Lebens, seine inneren Bilder zu ordnen und den ersehnten Zugang zum Heiligen zu ebnet. Doch hält diese Errungenschaft nicht lange, da er nicht weiß, wie er das System aufrechterhalten kann. Dass ein derartig kontrollierter Zugang zum Bildlichen, wie er in den Exerzitien vermittelt und gelehrt wird, überhaupt möglich ist, erfährt er lediglich vom Hörensagen. Der alte Maler weiß noch um die Tradition, was von seinen Zeitgenossen aber lediglich als ganz eigenes, etwas seltsames Kunstverständnis charakterisiert wird. In Ermangelung von Wissen um die systematische Disziplinierung der Imagination verfällt Berthold seinem irdischen Begehren und verwechselt es mit dem Heiligen. Eine Abbildung des Sakralen, wie sie ihm einst mit der heiligen Katharina geglückt ist, bleibt ohne jene Systematik unmöglich.

Wenn man so will, geht es in der Erzählung *Die Jesuiterkirche in G.* um die Orientierungslosigkeit des Künstlers und die Frage, wonach und wie er seine Sinne und somit sein Schaffen auszurichten habe. Es geht um die Frage nach der Darstellbarkeit des Undarstellbaren. In diesem Kontext erscheint die Bezugnahme auf Athanasius Kircher und Andrea Pozzo verständlich. Wie oben dargelegt, gelten sie als Vorreiter auf dem Gebiet illusionistisch angelegter Kunst und erkenntnistheoretischer Abhandlungen über die Ursprünge sinnlicher Wahrnehmung, die aber ausschließlich in einem christlichen Rahmen operieren. Ihr Ziel ist es, die Transzendenz etwa durch ein geschickt inszeniertes Deckenfresko erfahrbar zu machen oder in optischen Experimenten die Allmacht und Vielfältigkeit Gottes auszudrücken. Doch während für die Ausrich-

49 Ebd., S. 140.

50 Joseph Klapper (Hg.): *Erzählungen des Mittelalters: in deutscher Übersetzung und lateinischem Urtext*, Breslau 1914, S. 66.

51 Vgl. Hecht: *Katholische Bildertheologie* (Anm. 18), S. 154.

52 So bei Melanchthon in Artikel XXI der *Apologie der Confessio Augustana* und in den *Tischreden* Luthers.

53 E.T.A. Hoffmann: *Jesuiterkirche* (Anm. 29), S. 140.

tung von Sinnlichkeit in der jesuitischen Spiritualität ein klares Ziel besteht, nämlich das Heilige, gerät diese Schlussfolgerung bei E.T.A. Hoffmann ins Wanken. Die Erzählung greift auf das jesuitische Bild- und Wahrnehmungsverständnis zurück, um eine Emanzipation des Kunstverständnisses zu proklamieren.

3.

Betrachtet man den Hoffmann'schen Text, scheint es zunächst so, als ob eine Tradierung der Exerzitien im Diskurs über die Sinneswahrnehmung und im Speziellen für eine Rezeption und ein Praktizieren von Kunst geendet habe. Doch wendet man sich der neueren Kunst, besonders dem Genre der Installations- und insbesondere der Videokunst zu, scheint dies nicht konsequent der Fall zu sein. So hat bereits Felix Burda-Stengel im Jahr 2001 mit seiner Publikation *Andrea Pozzo und die Videokunst*⁵⁴ auf die anhaltende Relevanz barocker Denkformen für das Seh- und Sinnverständnis der Moderne hingewiesen. Es ist wiederum das Verhältnis von Bild, Abbildung und Schau, das neu diskutiert wird. Gerade mit der Video- und Installationskunst scheint man an die jesuitische Tradition im Sinne einer meditativen Reinigung der inneren Bilder wieder anknüpfen zu können. In der jesuitischen Zeitschrift *La Civiltà Cattolica*, die sich einer Kontrolle von Bildlichkeit im Sinne der Exerzitien in den modernen Medien verschrieben hat, pries man in den letzten Jahren wiederholt Werke zeitgenössischer Videokünstler. Bei der erstmaligen Teilnahme des Vatikans an der Biennale in Venedig im Jahr 2013 war es die Mailänder Künstlergruppe *Studio Azzurro*, die mit einer Videoinstallation den Einstieg in die Reflexion über die Schöpfung, das zentrale Thema des Pavillons, lieferte.⁵⁵ Der Gegenwartskunst komme die Rolle zu, neue Konnotationen hervorzurufen und innovative Verbindungen herzustellen.⁵⁶ Mit anderen Worten solle Kunst über das Sehen eine Systematik etablieren, die, bei gleichzeitiger Systematisierung des Gesehenen, eine Reflexion über das den Sinnen

zunächst Verborgene oder bislang Unansichtige auslöst. Der qualitative Anspruch an Kunst sei, so Friedhelm Mennekes, durch ihre Bildlichkeit eine spirituelle Dimension zu eröffnen. *Gute Kunst habe die Fähigkeit, »den Menschen [...] zu faszinieren und zum Nachdenken zu bringen«.*⁵⁷

Der Jesuit Friedhelm Mennekes beabsichtigt mit seiner wissenschaftlichen und kuratorischen Arbeit, verborgene Evidenzen zwischen Religion und Kunst offenzulegen. In einem Interview mit dem amerikanischen Videokünstler Bill Viola wird deutlich, dass besonders die moderne Technologie Kapazitäten entwickelt hat, um spirituelle Erfahrungen wieder direkt vermitteln zu können.⁵⁸ Dieser Einheit von Technologie und spirituellen Impulsen gelingt es dann auch, »bislang Ungeesehenes vor die Augen und vor die Sinne zu stellen«⁵⁹ und somit eine aktive Dynamik des Verstehens zu etablieren. Violas Werk *The Messenger*,⁶⁰ das lange in der Kathedrale von Durham zu sehen war, zeigt, wie sich in einem Wasserbecken ein Mann materialisiert, nur um nach einem kurzen Atemholen erneut abzutau-chen. Es impliziert einen Zyklus von Geburt und Wiedergeburt, aber auch den zeitlich gedehnten Moment der Auferstehung. Die komplexen Bilder funktionieren als ein Gedächtnistheater und sind als solches auf ein Interagieren mit der Innerlichkeit des Betrachters angelegt. So zeigt das Werk *Pneuma*⁶¹ »innerpsychische Bilder in einem noch unförmigen Zustand« und skizziert den Übergang »vom unsichtbar Inneren« zum »Bildhaften, wirkliche[n] Leben«.⁶² Viola beruft sich auf Mystiker wie Rumi und verarbeitet in seinen Werken die *Metamorphosen* des Ovid. Es geht bei ihm um die Frage nach der Natur sinnlicher Eindrücke, um Imaginationsprozesse und das *wahre Sehen*,⁶³ kurz: um all das, wofür die Exerzitien eine Struktur zu geben wissen.

54 Felix Burda Stengel: *Andrea Pozzo und die Videokunst. Neue Überlegungen zum barocken Illusionismus*, Berlin 2001.

55 Vgl. Friedhelm Mennekes SJ: »La 55° Biennale di Venezia (2013). Il sapere nella parola e nell'immagine«, in: *La Civiltà Cattolica*, IV (Oktober 2013), S. 25–40; Vergilio Fantuzzi SJ: »Una visita al padiglione della Santa Sede alla Biennale di Venezia«, in: *La Civiltà Cattolica*, IV (Oktober 2013), S. 183–189.

56 »Der Künstler Werk und des Vatikans Beitrag: Biennale in Venedig«, Blogbeitrag Radio Vatikan (2. Juni 2013), <http://blog.radiovatican.de/der-kunstler-werk-und-des-vatikans-bei-trag-biennale-in-venedig> (zuletzt aufgerufen: 05.06.2017).

57 Ebd.

58 Vgl. Friedhelm Mennekes SJ: »Die Wunde ist der Ort, an dem das Licht in dich eindringt. Friedhelm Mennekes SJ im Gespräch mit Bill Viola«, in: *Stimmen der Zeit*, Bd. 230 (August 2012), S. 529–540, hier S. 532.

59 Ebd.

60 Bill Viola: *The Messenger*, 1996, single-channel video and sound installation, continuous loop, 762 x 914,4 x 975,4 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Gift, The Bohlen Foundation, 2000.

61 Bill Viola: *Pneuma*, 1994/2009, 4,3 x 6,7 x 8,3 m, three-channel, black-and-white video projection, James Cohan Gallery.

62 Mennekes: »Die Wunde ist der Ort« (Anm. 58), S. 534.

63 Vgl. Elizabeth ten Grotenhuis: »Qualcosa di ricco e di strano. Bill Viola e le sue applicazioni della spiritualità asiatica«, in: Chris Townsend (Hg.): *L'arte di Bill Viola*, Mailand 2005, S. 161–180.

IM HORIZONT DES GÖTTLICHEN LUDWIG MEIDNERS TEXT-BILD- ANTHOLOGIEN IM SPANNUNGSFELD ZWISCHEN ÄSTHETISCHER FORMANSTRENGUNG UND SAKRALITÄT

Beate Sommerfeld

Wenn die Wechselbeziehungen von Kunst und Religion fokussiert werden,¹ ist zum einen der Frage nachzugehen, wie religiöses Wissen literarisch und bildkünstlerisch vermittelt wird, und zum anderen, wie Texte und Bilder religiöse Semantiken und Praktiken aufnehmen. Eine Strömung, die besonders extensiv auf religiöse Thematik, Motive und Formen zurückgreift, ist der Expressionismus – bekannt ist dies spätestens, seitdem Wilhelm Knevels 1927 in mehreren Veröffentlichungen dem religiösen Potential der damaligen Gegenwartsliryk nachgegangen ist.² Sowohl in den bildkünstlerischen als auch den literarischen Ausprägungen werden – häufig eklektisch vermischt – Versatzstücke aus verschiedenen Religionen nebeneinander gestellt, wobei sie einer Neubewertung unterliegen.³ Diese Strategien der Aneignung sind recht gut erforscht, wobei häufig die spezifische Befindlichkeit zu Beginn des 20. Jahrhunderts hervorgehoben wird, die Sehnsucht nach Seele angesichts des seelenlosen Materialismus der Moderne, nach Anschluss an eine metaphysische Instanz angesichts der Krisen- und Kriegserfahrungen.⁴ Religion scheint

hier somit in ihrem Wortsinn als Rückbindung (lat. *religio*) aktualisiert zu werden, wobei das Bedürfnis nach Kontingenzbewältigung, das an der Wurzel von Religion und Kunst anzusetzen ist, als zentral veranschlagt werden kann. Religiöse Themen und Motive wie Apokalypse, Passion oder die alttestamentlichen Propheten stellen Anknüpfungspunkte im historischen und kulturellen Gedächtnis dar, von denen aus aktualisierende Deutungen zur Orientierung in der Gegenwart unternommen werden.⁵

Aus dieser ›quasireligiösen‹ Disponiertheit kann die Kunstauffassung des Expressionismus entwickelt werden.⁶ Kunst wird für die Expressionisten zu einem Surrogat des Metaphysischen, das die Menschheit durch die Säkularisierung verloren hat⁷ – ein Mechanismus, der bereits von Nietzsche vorgedacht und in seinem Diktum pointiert wurde: »Die Kunst erhebt ihr Haupt, wo die Religionen nachlassen.«⁸ Als »Religion der Seele« und damit »Etappe nur zwischen Mensch

1 Vgl. Tim Löske/Robert Walter Jochum (Hg.): *Religion und Literatur im 20. und 21. Jahrhundert. Motive, Sprechweisen und Medien*, Göttingen 2014; Alfred Bodenheimer/Jan-Heiner Tück (Hg.): *Klagen, Bitten, Loben. Formen religiöser Rede in der Gegenwartsliteratur*, Ostfildern 2014; Wolfgang Braungart: *Literatur und Religion in der Moderne*, Paderborn 2016.

2 Vgl. Wilhelm Knevels: *Das Religiöse in der neuesten lyrischen Dichtung. Gezeigt an der neuesten deutschen expressionistischen Lyrik*, Tübingen 1927; ders.: *Brücken zum Ewigen. Die religiöse Dichtung der Gegenwart*, Gießen 1927.

3 Vgl. Wolfgang Rothe: »Der Mensch vor Gott. Expressionismus und Theologie«, in: ders. (Hg.): *Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien*, Bern 1969, S. 37–42; vgl. ebenfalls ders.: *Der Expressionismus. Theologische, soziologische und anthropologische Aspekte einer Literatur*, Frankfurt a. M. 1977, S. 31–147.

4 Vgl. Paul Zech: »Die Grundbedingungen der modernen Lyrik«, in: Thomas Anz/Michael Stark (Hg.): *Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910–1920*, Stuttgart 1982, S. 641–642.

5 Vgl. Juliane Weiß: *Das Motiv der Apokalypse in Literatur und Malerei des Expressionismus. Dargestellt am Werk von Max Beckmann, Georg Heym, Ludwig Meidner und Paul Zech*, Hamburg 2015, S. 20; vgl. ebenfalls Gabriele Wacker: *Poetik des Prophetischen. Zum visionären Kunstverständnis in der Klassischen Moderne*, Berlin/New York 2013, S. 417.

6 Was »der Expressionismus malen, zeichnen und meißeln möchte, ist die metaphysische, die göttliche Spur auf den Dingen« (Wilhelm Hausenstein: Über Expressionismus in der Malerei, Berlin 1919, S. 49, zit. nach Ernst Osterkamp: »Däubler oder die Farbe – Einstein oder die Form. Bildbeschreibung zwischen Expressionismus und Kubismus«, in: Gottfried Boehm/Helmut Pfotenhauer (Hg.): *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1995, S. 543–568, hier S. 544).

7 Vgl. Zech: »Die Grundbedingungen der modernen Lyrik« (Anm. 4), S. 641.

8 Friedrich Nietzsche: *Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister. Erster Band*, in: ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, hg. von Giorgio Colli/Mazzino Montinari, Bd. 2, München 1980, S. 9–366, hier S. 144.

und Gott«⁹ materialisiert sich die Kunst im Kunstwerk als Ergebnis inspirierten Schaffens im Geiste der Ekstase. Die Bewertung der spezifischen Religiosität des Expressionismus erscheint jedoch nach wie vor problematisch: So hat sich zwar einerseits das Konzept einer Quasireligiosität des Expressionismus etabliert, andererseits sind Kategorien wie die ›Vision‹ in der jüngeren Forschung in Verruf geraten, da sie »keinen verbindlichen Anspruch auf fachwissenschaftliche Geltung erheben« könnten.¹⁰

Obwohl das Schlagwort vom ›messianischen Expressionismus‹ weiterhin präsent ist, hat sich keine Forschungstradition herausgebildet, die sich dem Verhältnis von Expressionismus und Religion widmet.¹¹ Um das Grenzgebiet von expressionistischem Kunstschaffen und Religion zu umreißen, scheinen Verweise auf das Bedürfnis nach »metaphysischem Sinn«, wie sie auch in der jüngeren Forschung wiederholt werden,¹² zu kurz gegriffen. Wie groß hier der Forschungsbedarf nach wie vor ist, kann insbesondere im Hinblick auf die sich selbst als gläubig bezeichnenden Künstler aufgezeigt werden. Sie passen nicht in die Vorstellung der Säkularisierung der Religionen im Expressionismus und finden daher als Sonderfälle in der Forschung keine gebührende Beachtung. Gerade die gottesgläubigen Künstler aber eröffnen interessante Einblicke in das Grenzgebiet von Kunstschaffen und Religion, denn ihr Schaffen führt mitten in das Spannungsfeld zwischen einer »Indienstnahme ästhetischer Formen für eine metaphysische Ethik«¹³ durch »Heiligung der Ausdrucksformen«¹⁴ einerseits und deren Beglaubigung durch den Anspruch der Sakralität andererseits. Mit Blick auf diese Wechselwirkungen wird es möglich, auch den Begriff des ›Heiligen‹ noch einmal neu zu konturieren. Im Folgenden soll diese gegenseitige Befruchtung von Kunstschaffen und Religion am Beispiel Ludwig Meidners, einer der Doppelbegabungen aus dem Umkreis des

Expressionismus,¹⁵ vorgeführt werden, der als Maler und Zeichner und Schriftsteller hervorgetreten ist. Interessant scheint das Exempel auch deshalb, weil gezeigt werden kann, wie die Bezogenheit auf das Heilige die Medien Text und Bild durchzieht und so in besonderer Weise transgressiv wirksam wird.

1. LUDWIG MEIDNERS RELIGIÖS GEPRÄGTES SCHAFFEN IN BILD UND TEXT

In beiden medialen Formen, Bild wie Text, prägen religiöse Sedimente das Schaffen des jüdischen Künstlers. Etwa ein Drittel seines bildkünstlerischen Nachlasses besteht aus Werken mit biblischer Thematik, und bereits 1917 bezeichnet er sich selbst als religiös.¹⁶ Die expressionistische Phase im Schaffen Meidners dauerte etwa von 1912 bis 1920. 1912 erfolgte die Gründung der Künstlergruppe »Die Pathetiker«, es folgten Ausstellungen apokalyptischer Landschaften und Stadtbilder in Herwarth Waldens Galerie »Der Sturm«. Es waren Gemälde von alttestamentlicher Wucht, in denen der Maler im Zeichen eines *sanctus furor* die Strafe Gottes für die Frevel der Menschheit ankündigt. Einen Einschnitt stellte 1916 der Aufenthalt im Kriegsgefangenenlager bei Cottbus dar, der Meidner in Verzweiflung und Glaubenskämpfe stürzte. Mit diesem Aufenthalt war die Phase der zuvor in großer Fülle entstandenen Gemälde mit apokalyptischer Motivik beendet. Dafür hielt Meidner nun seine Eindrücke von den Geschehnissen im Lager in expressionistischer Prosa und in Zeichnungen fest. Es entstanden großformatige Tuschezeichnungen, die als »50 Blätter religiöse Kompositionen« betitelt sind und überwiegend Propheten, Beter oder Büßer darstellen. Auffallend ist, dass keine biblischen Gestalten oder Geschichten in Szene gesetzt werden. Meidner spielt zwar mit ikonographischen Attributen, vermeidet jedoch eine direkte Identifizierbarkeit und lässt »Prototypen«¹⁷ Gestalt gewinnen, in denen sich seine Glaubenserlebnisse verdichten. In ihrer Ableitbarkeit

9 Eckart von Sydow: »Das religiöse Bewusstsein des Expressionismus«, in: Otto F. Best (Hg.): *Theorie des Expressionismus*, Stuttgart 1976, S. 98–104, hier S. 98.

10 Vgl. Frank Krause: *Literarischer Expressionismus*, Göttingen 2015, S. 150.

11 Vgl. dazu *Expressionismus 3* (2016) mit dem Schwerpunkt Expressionismus und Religion.

12 Sandy Scheffler: »Für eine expressionistische Mystik. Oder: Warum braucht der Expressionismus einen metaphysischen Sinn?« in: *Expressionismus 3* (2016), S. 35–56, hier S. 35 f.

13 Krause: *Literarischer Expressionismus* (Anm. 10), S. 137.

14 Ebd., S. 147.

15 Vgl. Dorle Meyer: *Doppelbegabung im Expressionismus. Zur Beziehung von Kunst und Literatur bei Oskar Kokoschka und Ludwig Meidner*, Göttingen 2013.

16 Vgl. Erik Riedel: »Das herrliche Pathos der Bibel. Biblische Darstellungen aus dem bildnerischen Nachlass des Künstlers«, in: Ljuba Berankowa/Erik Riedel (Hg.): *Apokalypse und Offenbarung. Religiöse Themen im Werk von Ludwig Meidner*, Sigmaringen 1996, S. 43–61, hier S. 61.

17 Vgl. Renate Ulmer: »›Bin voller heiliger Stimmungen und trage mit mir heroische, bewegte Bibelgestalten herum.« Religiöse Kompositionen im Werk Ludwig Meidners«, in: Gerda Breuer/Ines Wagemann (Hg.): *Ludwig Meidner. Maler, Zeichner, Literat 1884–1966*, Stuttgart 1991, S. 106–117, hier S. 110.

aus ihren ›Prätexen‹ provozieren die Zeichnungen eine allegorische Lesbarkeit. Mit der Neigung zu Abstraktion und Typisierung der Darstellung, die auf eine universelle und essentielle Schicht menschlicher Erfahrung abzielt, berühren sich Meidners Arbeiten mit den künstlerischen Verfahren des Expressionismus. Während dieser Zeit wandte er sich dem Schreiben zu, es entstanden autobiographisch geprägte Texte, die er in den kurz nacheinander erschienenen Anthologien *Im Nacken das Sternemeer* (1918)¹⁸ und *Septemberschrei* (1920)¹⁹ veröffentlichte. Den Texten sind Zeichnungen beigelegt, die zu einem Großteil den »50 Blättern religiöse Kompositionen« entstammen. Die Texte sind wie die Zeichnungen von hoher Expressivität und in hymnischem Pathos verfasst.

Die religiöse Thematik und Motive schreibt sich in die expressionistische Auffassung von Kunst als ›Religion der Seele‹ ein. »Wir müssen [...] die Macht der Seele unvergänglich hinstellen in jauchzenden Flächen [...] aus unsren urtiefen Herzen, aus den urplötzlichen Gesichtern«,²⁰ schreibt Meidner und rekurriert so auf die Idee eines inspirierten Zeichnens und Schreibens. Wenn er in den Texten epiphanische Augenblicke der *unio mystica* schildert, so ist es ihm ganz im Einklang mit den Ideen des Expressionismus um die Erfassung der geistigen Welt hinter der vordergründigen Realität zu tun. Die ekstatischen Erleuchtungserlebnisse, die als Reflex auf eine prophetische Autorpoetik zu lesen sind,²¹ werden mit explizit religiösen Erweckungserlebnissen amalgamiert:

»Verzückungen, Visionen, Ekstasen, das erlebte ich wirklich, das waren große und gute Gaben, die plötzlich von einem Tage an im Dezember 1912 auftauchten und die in meinen Dreißigern mir immer wieder unglaubliche unerhörte Erlebnisse schenkten und mit solcher Macht, daß ich die Wahrheit des Gottesglaubens erkannte und in meinem Herzen zu eigen machen konnte. Das war der immense Gewinn jener Jahre vor dem ersten Weltkrieg, darum ich auch heute den Expressionismus nicht in Grund und Boden verdamme.«²²

Der Expressionismus wird somit für Meidner zu einer Art Matrix, die er mit eigenen religiösen Erfahrungen bestückt. Im *Aschaffenburg Tagebuch* von 1918, in dem er sich zum ersten Mal über seine religiöse Entwicklung äußert, bezieht er sich auf alttestamentarische Quellen, verweist auf die »besänftigenden Verse der Psalmen oder die schrecklichen Reden des Jesajah«, die ihn »mit Allgewalt« »packten«,²³ und bringt so die suggestive Kraft der Bibeltexte zum Ausdruck, die ihn in einer existentiellen Dimension ansprechen. Expressionistisches Denken vermengt sich dabei mit anderen intertextuellen Bezugnahmen, in deren Rahmen der Anschluss an die religiöse Thematik erfolgt. In der Prosaskizze *Gruß des Malers an die Dichter* gibt sich der Autor als Kenner mystischer Dichtung zu erkennen und nennt als Inspirationsquellen neben dem Psalmisten David die Propheten Jeremia und Jesaja, die Mystiker Jakob Böhme und Angelus Silesius, ferner Martin Luther, Paul Gerhardt, aber auch Novalis und den Expressionisten Franz Werfel.²⁴ Nicht die konfessionelle Bindung ist also ausschlaggebend, vielmehr ist es das Erlebnis der Erleuchtung, das die alttestamentarischen Propheten, die mystische und die expressionistische Dichtung miteinander verbindet. Belegt ist auch eine verstärkte Auseinandersetzung Meidners mit dem Chassidismus, in dem ja religiöse Ekstase und die Erweckung durch Gott eine zentrale Rolle spielen.²⁵

2. LUDWIG MEIDNER UND DAS MEDIUM DER BILDLICHKEIT

Meidners Doppelbegabung befähigt ihn dazu, religiöse Diskurse sowohl im Bild als auch im Text zu verhandeln. Traditionell kommt hier dem Bildmedium eine tragende Rolle zu, lebt doch jede Religion von der Veranschaulichung nichtsichtbarer, abstrakter Wahrheiten.²⁶ Als Basisphänomen aller Religionskulturen wird das Bild einerseits zum Medium der Offenbarung, andererseits wird jedoch in der jüdischen Religion das Bilderverbot virulent, dem die

18 Ludwig Meidner: *Im Nacken das Sternemeer*, Nendeln 1973 (Nachdruck der Ausgabe des Kurt Wolff Verlags, Leipzig 1918).

19 Ludwig Meidner: *Septemberschrei – Hymnen, Gebete und Lästerungen. Mit 14 Steindruckern*, Berlin 1920.

20 Ludwig Meidner: »Aschaffenburg Tagebuch«, in: ebd., S. 15–23, hier S. 18.

21 Vgl. Wacker: *Poetik des Prophetischen* (Anm. 5), S. 417.

22 Zit. nach Breuer/Wagemann: *Ludwig Meidner Maler, Zeichner, Literat* (Anm. 17), S. 452.

23 Vgl. Meidner: »Aschaffenburg Tagebuch« (Anm. 20), S. 18.

24 Ludwig Meidner: »Gruß des Malers an die Dichter«, in: ders.: *Im Nacken das Sternemeer* (Anm. 18), S. 74–78, hier S. 74.

25 Vgl. Ulmer: »Bin voller heiliger Stimmungen« (Anm. 17), S. 112.

26 Vgl. Peter J. Bräunlein: »Bildakte. Religionswissenschaft im Dialog mit einer neuen Bildwissenschaft«, in: Brigitte Luchesi/Kocku von Stuckrad (Hg.): *Religion im kulturellen Diskurs. Festschrift für Hans G. Kippenberg*, Berlin 2004, S. 195–231, hier S. 221.

religionskritische These zugrunde liegt, dass das Bild aufgrund seiner Materialität, Endlichkeit und finiten Gestalt nicht fähig ist, den unendlichen Gott zu fassen.²⁷ Wie die Ikonokritik der jüdischen Tradition in die moderne Kunst integriert worden ist, müsste ausgreifender kunst- bzw. bildgeschichtlich untersucht werden; für Meidners Bilder lässt sich jedoch die These wagen, dass gerade die Exklusion des Bildes aus der Religion die Initialzündung für seine Zeichnungen war. Immer des *non capax infiniti* des Bildes eingedenk, sucht er nach Mitteln und Wegen einer Mediatisierung des Göttlichen, die gegen die verführerische Anschauung gefeit ist. Das Bilder- verbot umschifft Meidner, indem er die Bilder und Zeichnungen Zeigecharakter gewinnen lässt: »Und da ich ein Israelit bin und meine Religion es verbietet, mag ich die Gottheit oder die göttlichen Wunder der Schrift nicht darstellen, sondern nur die sündige Kreatur im Aufblick zu ihrem Schöpfer und Herrn.«²⁸ Wenn ihnen die Repräsentation des Transzendenten auch versagt ist, können die Zeichnungen doch symbolisch Hinweise darauf erbringen. Transzendenz als solche übersteigt alle menschlichen Aussagen und alle Bilder:²⁹ Der entrückte Blick der Figuren, unnatürlich verrenkte Körper, Gesten, die über den Bildrahmen hinausweisen, signalisieren den Zustand der Ekstase. Dabei bedient sich Meidner zahlreicher Elemente mit langer ikonographischer Tradition, die im Laufe der Kulturgeschichte mit Bedeutung aufgeladen wurden: Zum visuellen Apparat, auf den er zurückgreift, gehören mittelalterliche Holzschnitte und Barockbilder von Mystikern, Heiligen und Märtyrern, aber auch die Gemälde Vincent van Goghs.³⁰ In dieser Reaktivierung von Bildbeständen, die mit kulturellen Semantiken gesättigt sind, erfindet sich Meidner eine Tradition für seine eigenen Zeichnungen und verhandelt dabei zugleich einen diskursiven Knotenpunkt: den Gegensatz von Transzendenz und Immanenz.

Als Formen des Zeigens sind die Zeichnungen durchlässig zum Transzendenten hin und damit auch mögliche Formen der Gottesgegenwart. Ob Meidner – häufig mit autobiographischem Gestus – Propheten, Betende oder zerknirschte Büsser darstellt, die in den Raum um sich hineinschreien oder in sich hinein- horchen und schweigen, stets haben sie Kontakt zur jenseitigen Welt. Schon die Gestaltung des Bildraums codiert die Transgressionen in eine transzendente Dimension: Entweder lässt der Zeichner viel Raum um seine Figuren und deutet so die metaphysische Heimat seiner Figuren an, oder aber er lässt den Bildrahmen, der die Schwelle zum Transzendenten markiert, fast bersten. Auch in ihren Einzelementen sind die Bilder in eine jenseitige Daseinsdimension gerichtet, die sich der Bildlichkeit entzieht: Der Blick der Figuren führt ins Unendliche, die Gesten der Hand durchdringen das Bild und besitzen eine Bahn, deren Ausgangspunkt außerhalb des Bildes liegt und die über es hinausführt. Indem die Zeichnungen der Praktik eines Erscheinenlassens und Sichtbarmachens folgen, bewegen sie sich auf der Schwelle von Bildlichkeit bzw. Bildlosigkeit, Verborgenen bzw. Offenbarem.

Mit ihren mannigfaltigen Konfigurationen des Zeigens und Sichzeigens sind Meidners Bilder somit jenseits des Symbolischen und der Repräsentation angesiedelt, sie zielen nicht auf Referentialität, sondern erfüllen sich in ihrer Performativität. Die Bilder nehmen keine identifizierbaren Entitäten in Anspruch, die Struktur des Zeigens gehorcht keiner Identitätslogik, sondern einer Logik des Singulären – worauf gezeigt wird, ist immer das Inkommensurable, das sich keiner Kategorie fügt und an dem alle Vokabeln brechen. Mit diesen ›Pathosformeln‹ (Warburg)³¹ werden gerade die Dimensionen des Bildes fokussiert, die nicht in Text auflösbar und durch Text erklärbar sind: In der Pathosformel überschreitet das Bild sozusagen sich selbst. Das Bild wird als eine Kristallisation gedacht, als ein energetisches Kondensat mit besonderer Aussagekraft, als Ergebnis von Bewegungen, die sich darin sedimentieren und kristallisieren. Der Maximierung des Ausdrucks dient das Herausarbeiten der zentralen, ausdrucksstragenden Partien wie der Gesichter, andere Elemente sind dagegen nur flüchtig modelliert und bleiben im Schatten. Die Gesichter der Figuren, in denen das Apogäum der Ekstase, des Zorns oder der Verzweiflung, der ins Extremste verdichtete Ausdruck widerhallt, sind sämtlich dem stummen Schrei

27 Vgl. Christoph Dohmen: *Das Bilderverbot. Seine Entstehung und seine Entwicklung im Alten Testament*, Frankfurt a. M. 1987, S. 10–13; vgl. auch Gerhard Langer: »Helios Orpheus und Aphrodite: Von Bildern und Verboten im antiken Judentum«, in: Christoph Dohmen/Christoph Wagner (Hg.): *Religion als Bild. Bild als Religion*, Regensburg 2012, S. 11–29, sowie Christoph Asmuth: *Bilder über Bilder. Bilder ohne Bilder. Eine neue Theorie der Bildlichkeit*, Darmstadt 2011, S. 25–32.

28 Ludwig Meidner: »Eine autobiographische Plauderei«, in: *Junge Kunst*, Bd. 4, Leipzig 1923 (zit. nach Meyer: *Doppelbegabung im Expressionismus* (Anm. 15), S. 328).

29 Günter Rombold: *Bilder – Sprache der Religion*, Münster 2004, S. 14.

30 Vgl. Meidners Tagebucheintragung vom 9. August 1915 (zit. nach Ludwig Kunz (Hg.): *Ludwig Meidner – Dichter, Maler und Cafés*, Zürich 1973, S. 34).

31 Vgl. Edgar Wind: »Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik« (1931), in: Ekkehard Kaemmerling (Hg.): *Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklungen – Probleme*, Köln 1979, S. 165–184.

des Laokoon ähnlich, der bereits für Lessing die Grenzen des Bildmediums markiert – im »prägnantesten Augenblick«³² vermag hier zusammengedrängt zu werden, was der Text in seiner Erstreckung in sich aufnimmt. Mit Meidners Bildern betreten wir damit das Feld der Unsagbarkeit des Sichtbaren und seiner Einzigartigkeit und Nichtwiederholbarkeit: das Pathos einer absoluten Originalität, wie sie die autonom gewordene Kunst für sich reklamiert.

Die Zeichnungen schlagen sich allerdings nicht ganz auf die Seite des Ästhetischen, sondern halten die Waage zwischen ästhetischer Formanstrengung und Sakralität. Wenn sich Meidner die Form mittelalterlicher Holzschnitte anverwandelt, so wird auf der Ebene der Bildpraktiken die Interpikturalität als ein Rückgriff auf den sakralen Status der Bilder im Mittelalter und somit als Aufrufen tief verankerter kulturhistorischer Erinnerungsbausteine greifbar. Die Bilder appellieren damit an eine spezifische Bildfrömmigkeit, wie sie im Mittelalter üblich und – trotz Bilderverbot – auch sanktioniert war.³³ In dieser impliziten Aufforderung zu sakraler Schau verhandeln Meidners Zeichnungen letztlich den Gegensatz von Repräsentations- und Präsenzparadigma.³⁴ Indem sie sich aus der unablässig evozierten Gegenwärtigkeit Gottes speisen, werden die Bilder zu Zeichen der Präsenz des Sakralen. Nur wem Bilder als heilig gelten, findet in ihnen also die Gegenwart des Göttlichen. Mit der Verabschiedung der visuellen Repräsentation, die im Bild angelegt ist, kann dieses zum Ort von Visionen werden, deren Autorität durch die Heiligkeit der Bildvorlagen ihre Beglaubigung erfährt. Damit sind die Zeichnungen im »heiligen« Bezirk einer sinnstiftenden Macht angesiedelt, die den zeichenhaften Sinn der sinnlichen Formen verbürgt.

Nur für den Bild-Gläubigen also, der »an ihr das glaubend bejahte Gegenüber seiner religiösen Erfahrung hat«, kann die Kunst identisch mit dem Sakralen werden.³⁵ Durch die transmediale Überschreitung zu den Texten hin partizipieren auch diese an der Heiligkeit der Bilder – wie umgekehrt das Attribut des Heiligen

vom Bild auf den Text überspringt, so dass Bild und Text erst im Verbund einen »heiligen Text« ergeben.

3. MEIDNERS TEXTE UND DIE MERKMALE RELIGIÖSER SPRACHE

Auch die Texte in Meidners Anthologien sind an der Schwelle zum Transzendenten ausgerichtet, ein Großteil wendet sich direkt an die göttliche Instanz, indem sie die Form des Gebets (bzw. der Lästerung) als Form religiöser Rede für sich adaptieren. Die Skizzen- und Notizbücher aus dem Gefangenenlager sind zudem an die Kulturpraktik des Gebetsbüchleins anschließbar, das aufgrund seines handlichen Formats jederzeit und allerorts verfügbar war. Durch das Ritual des Gebets, in dem das Heilige als Praxis zum Tragen kommt, weiß sich das Subjekt in einem gemeinschaftlichen Sinnzusammenhang geborgen.

Mit ihrem interpellativen Charakter sind Meidners Texte als Exerzitien in die religiöse Kommunikation eingebunden und weisen in ihrer gehobenen und elaborierten Sprache Merkmale religiösen Sprachgebrauchs auf.³⁶ Das Subjekt schreibt sich in einen Zustand hinein, der immer wieder unvermittelt vom ergebnen Glauben an die göttliche Fügung in die Lästerung kippt – so lautet denn auch der Untertitel der Anthologie *Septemberschrei* »Gebete und Lästerungen«. In seiner Zwiesprache mit Gott lehnt sich der Schreibende an die alttestamentliche Textfolie der Klagepsalmen Davids und der Klagelieder des Jeremia an, die das gesamte Spektrum des Bezogenenseins auf Gott abdecken.³⁷ Wie die Zeichnungen haben also auch die Texte an kulturellen Semantiken teil, das schreibende Ich begreift sich in einem überindividuellen Traditionszusammenhang. Diese Vorlagen werden mit Stilmerkmalen durchsetzt, wie sie sich in der expressionistischen Ästhetik etabliert haben: elliptischer, asyndetischer Stil, ausschweifendes Pathos, extensiver Gebrauch von Metaphorik, Exklamationen und Invokationen. Durch die Verquickung expressionistischen Sprachgebarens mit religiöser Semantik wird ein semantischer Überschuss generiert, der zunächst der Potenzierung des Ausdrucks dient; der insistierende Gestus der Texte zeugt von einer bis ins Äußerste ausgereizten Sprachmacht poetischer Rede, der die Anstrengung aufgebürdet wird, das Inkommensurable der Glaubenserfahrung

32 Gotthold Ephraim Lessing: »Laokoon oder Über die Grenzen der Mahlerey und Poesie«, in: ders.: *Literaturtheoretische und kritische Schriften*, hg. von Albert Meier unter Mitarbeit von Maike Schmidt, Stuttgart 2006, S. 49–93, hier S. 59 f.

33 Vgl. Bräunlein: »Bildakte« (Anm. 26), S. 212.

34 Vgl. Gottfried Boehm: »Repräsentation – Präsentation – Präsenz«, in: ders.: *Homo Pictor*, Berlin 2001, S. 3–13.

35 Vgl. Braungart: *Literatur und Religion in der Moderne* (Anm. 1), S. 44.

36 Vgl. Klaus Bayer: *Religiöse Sprache. Thesen zur Einführung*, Münster 2004, S. 10–56.

37 Vgl. Braungart: *Literatur und Religion in der Moderne* (Anm. 1), S. 317.

zu vermitteln. In der affektiven Aufgeladenheit der Sprache soll das Heilige zugänglich werden.

So münden die Modi des Lobes und der Lästerung in den Schrei, in dem sich das Subjekt in seiner Bedrängnis an Gott wendet. Mit dem Schrei wird zugleich eine Präsenz von Sprache produziert, die sinnlich erfahrbar wird. »Halte deine Hand über mich. Hör meine Schreie«, schreibt Meidner im *Aschaffenburger Tagebuch*.³⁸ In diesem Schrei sind subjektive Selbstartikulierung und die Orientierung auf das Heilige hin miteinander verschränkt. Damit stehen die Texte einerseits im Zeichen der Sprachermächtigung, ihrem Anspruch nach modifizieren sie den transzendierenden Charakter dichterischer Sprache aber dadurch, dass sie auf eine andere Wirklichkeit – auf Gott – gerichtet sind. Als inspiriertes Sprechen im Geist der Ekstase schreiben sich Meidners religiöse Texte wie seine Bilder von einer alles Dasein begründenden Wirklichkeit her, die menschliches Denken und Vorstellen grundsätzlich transzendiert, sie geben sich nicht nur dem unbegreiflichen Sog eines metaphysischen Anderen hin, sondern messen sich an der Unbegreiflichkeit Gottes. Damit aber reden sie von einer Wirklichkeit, die sich menschlicher Erkenntnis grundlegend entzieht – wie das Bild reicht das Wort nicht an die Gotteswirklichkeit heran (was sich in der jüdischen Glaubenstradition bereits im unaussprechlichen Gottesnamen JHWH äußert). Das Göttliche kann nicht benannt, allein seine Präsenz im Wort evoziert werden. Da Gott auch im Wort nicht fassbar gemacht werden kann, erlangt dieses den Status eines Verweises und folgt – wie die Bilder – einer Logik des Erscheinenlassens.

In der Anverwandlung religiöser Rede nutzt Meidner also nicht nur die Kraft tradierter Redeformen und bedient sich ihrer expressiven Formen. Wenn religiöse Redemuster wie Gebet oder Litanei als Gattungsreferenzen Eingang in die Texte finden, ist dies zugleich als Rückgriff auf die sprachliche (und symbolische) Verfasstheit von Religion zu werten. Zum einen ist der Form des Gebets der performative Gebrauch von Sprache entlehnt, in dem Sprache und Vollzug in eins fallen, zum anderen wird auf Semantisierungen rekuriert, in deren Zentrum die Sehnsucht nach dem Anderen und Unendlichen steht: »Muß ich ins Unendliche blicken, um dich zu umarmen, mein Vater?! Wenn du auch nur murmelst in meiner kleinen Brust, bist du weit herrlicher als in den Sphären droben und ich schaue dich näher als je. Wenn ich

stille bin und weise, kommst du sacht zu mir. Strahlst in meinem wunden Leib, machst ihn lind und warm.«³⁹

Das Heilige soll im Modus der Offenbarung verfügbar werden. Wie in den biblischen Überlieferungen von Zuständen der Entzückung im Angesicht Gottes wird die religiöse Erfahrung bei Meidner als etwas gedacht, das sich am Menschen vollzieht; ihre Grundbedingung ist die Empfänglichkeit des Menschen für das Ereignis der Epiphanie, das sich im Horizont des Göttlichen vollzieht. Dessen Autorität wird durch die Heiligkeit der schriftlichen Überlieferung verbürgt, von der sich der Sprechende affizieren lässt, wobei in den kryptischen intertextuellen Bezügen eine Poetik der Partizipation realisiert wird.⁴⁰ Meidners Texten kann also Heiligkeit attribuiert werden, insofern sie sich im »Resonanzraum des heiligen Textes«⁴¹ bewegen, denn in diesem zitierenden Sprechen werden nicht nur die Sinnangebote der Intertexte aufgerufen, vor allem wird den Vorlagen ihre Dignität und Verbindlichkeit entlehnt und den eigenen Texten als Signatur des Heiligen eingepägt. Der den Texten eingeschriebene Offenbarungsdiskurs und das Hervorbringungsmoment des Dichterischen, wie es dem autonomen ästhetischen Subjekt zukommt, sind dabei dialektisch miteinander verschlungen.

Dichterische und religiöse Sprache werden ineinander gespiegelt, in der Literatur soll das Unbegreifliche und Unverfügbare Sprache werden, die diese Dimension als menschliche Erfahrung ästhetisch zu exponieren und semantisch zu artikulieren vermag. Die Texte halten damit auf einen Fluchtpunkt zu, den auch Dorothee Sölle einmal erträumt hat: eine vollkommene Poesie, die zugleich reines Gebet wäre.⁴² Religion auf der einen Seite und expressionistisches Kunstschaffen in Literatur und Bild auf der anderen Seite werden somit in Meidners Anthologien in einen wechselseitigen Fragehorizont versetzt. In Bildern und Texten gleichermaßen begegnen sich menschliches Transzendierungsbestreben und göttliche

38 Meidner: »Aschaffenburger Tagebuch« (Anm. 20), S. 18.

39 Ludwig Meidner: »Anrufung des süßen, unersättlichen Züchtigers«, in: ders.: *Im Nacken das Sternemeer* (Anm. 18), S. 9–16, hier S. 10.

40 Vgl. Renate Lachmann: *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt a. M. 1990, S. 375 f.

41 Die Formulierung entnehme ich aus Sigrid Weigel: *Walter Benjamin. Die Kreatur, das Heilige, die Bilder*, Frankfurt a. M. 2008, S. 44 f.

42 Vgl. Dorothee Sölle: »Das Eis der Seele spalten. Theologie und Literatur auf der Suche nach einer neuen Sprache«, in: *Jahrbuch für Religionspädagogik* 4 (1987), S. 3–19, hier S. 3.

Transzendenz als ein Unendliches, das das Endliche übersteigt. In ihnen wird damit nicht nur die Schwelle zwischen dem Immanenten und dem Transzendenten umspielt, sondern in einer »Verzahnung von Gottesbeschwörung und Sprachbemächtigung«⁴³ der ästhetische Eigensinn der Formen ausagiert, der den literarischen bzw. bildlichen Ausdruck zur Realpräsenz des Sakralen steigern will.

FAZIT: MEIDNER UND DIE RELIGIOSITÄT DES EXPRESSIONISMUS

In dieser Verschränkung der Sakralisierung ästhetischer Formen und Semantiken mit der formprägenden Potentialität religiöser Ansprüche berühren sich Meidners Bilder und Texte mit einer Spannung, die der expressionistischen Bewegung insgesamt inhärent ist. Sie kann nur gelöst werden, indem sich Meidner letztlich vom Expressionismus – und damit von der ästhetischen Moderne – lossagt. Die Selbstübersteigerung der Formen als Grundimpuls und Ferment expressionistischen Kunstschaffens gilt ihm nun als verwerfliche Krankheit und Makel.⁴⁴ Frank Krauses für den messianischen Expressionismus etablierte Formel von der »Indienstnahme ästhetischer Formen für eine metaphysische Ethik«⁴⁵ scheint demnach mit Blick auf das Schaffen religiöser Künstler wie Meidner zu kurz gegriffen. Vielmehr wird ein Widerspiel von ästhetischer Formanstrengung und Sakralität inszeniert, in dem die »Heiligung der Ausdrucksformen«⁴⁶ von der Offenbarung des Heiligen legitimiert wird, aber auch ihre Korrektur erfährt.

Als Doppelbegabung ist Meidner dazu befähigt, sowohl Bild- als auch Textmedium auf die Möglichkeiten hin auszuloten, das Heilige auszudrücken. Wenn in den Anthologien die Möglichkeiten der Überführbarkeit der Medienleistungen ineinander erprobt werden, kommen dabei komplementäre bzw. kompensatorische Text-Bild-Bezüge zum Tragen:⁴⁷ Wo das Bild versagt, kommt der Text zum Einsatz, und wo trotz aller eruptiver Sprachgewalt die Worte versiegen, bietet die bildliche Darstellung Sukkurs. Zwar sind

das Sichtbare und das Sagbare inhärent disjunktiv und nicht aufeinander reduzierbar, aber Bild und Text durchdringen einander, in einem dynamischen Feld der Wechselbeziehung kommt es zu Überschneidungen, Isomorphie, Transformation und Übersetzung. Die ausdrucksstarke Mimik der dargestellten Figuren korrespondiert mit der pathetischen Semantik der Texte, der Bewegtheit der Linie entspricht die rhythmisierte Sprache. In einer kataphatischen Hinwendung zum Göttlichen greifen Wort und Bild in dem Bestreben ineinander, hinter das sinnlich Erfahrbare zurückzutreten und dem Heiligen zur Erscheinung zu verhelfen. In den Anthologien bildet das Heilige einen Horizont, der Bilder und Texte umgreift. Meidners mediale Transgressionen schreiben sich damit nicht in den Paragone-Diskurs ein, sondern folgen der Idee des Gesamtkunstwerks, die immer wieder am Horizont der expressionistischen Kunstauffassung aufscheint.⁴⁸ In den Anthologien wird ein Feld intermedialer Konstellationen und Relationen eröffnet, in dem die Künste sich gegenseitig erhellen sollen. Text- und Bildmedium beflügeln einander, die Texte entfalten ihr volles Potential nur, wenn sie als Reden »vor einem Bild«⁴⁹ in den Blick genommen werden, die Bilder hingegen stehen in Relation zum Geschriebenen und heben es auf die Präsenzebene des Sakralen. An den Nahtstellen der Medien aber nistet sich die Reflexion ein, und als Ertrag der medialen Transgressionen Meidners bleibt die Erkenntnis, dass auch im avanciertesten und künstlerisch ausgefeiltesten *pas de deux* der Künste stets ein Rest an unverfügbarer Erfahrung bleibt – auch und vor allem religiöser Erfahrung.

43 Wacker: *Poetik des Prophetischen* (Anm. 5), S. 424.

44 Vgl. Meidner: »Aschaffenburger Tagebuch« (Anm. 20), S. 20.

45 Krause: *Literarischer Expressionismus* (Anm. 10), S. 137.

46 Ebd., S. 147.

47 Vgl. Susanne Gramatzki: »Zu komplementären und kompensatorischen Text-Bild-Bezügen«, in: Renate Kroll (Hg.): *Wie Texte und Bilder zusammenfinden: Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Berlin 2015, S. 155–164.

48 Theoretisch und programmatisch wird sie von Oskar Walzels bahnbrechendem Werk *Wechselseitige Erhellung der Künste. Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe*, Berlin 1917 begleitet.

49 Georges Didi-Huberman: *Vor einem Bild*, aus dem Franz. von Reinold Werner, München 2000, S. 12.

›HEILIGER TEXT‹ ZWISCHEN PHILOSOPHIE UND LITERATUR DIE BIBEL IN FRANZ ROSENZWEIGS ›STERN DER ERLÖSUNG‹

Silvia Richter

Im Werk des deutsch-jüdischen Philosophen Franz Rosenzweig, insbesondere in seinem Hauptwerk *Der Stern der Erlösung* aus dem Jahr 1921, spielt der Zusammenhang zwischen Philosophie und Heiligem Text bzw. der Bibel eine zentrale Rolle. Dies zeigt sich vor allem in Rosenzweigs spezifischem Verständnis von Philosophie und Religion, die beide eng aufeinander bezogen sind und sich in einem wechselseitigen, fruchtbaren Verhältnis zueinander befinden. Aus dieser Quelle speist sich auch die exegetische Interpretation, die Rosenzweig im *Stern* durchführt und anhand derer sich aufzeigen lässt, wie dieses Wechselverhältnis in seinem Denken konkret Ausdruck findet.

Der vorliegende Essay möchte diese Verbindung von Philosophie und Religion näher ausführen und sie exemplifizieren anhand der Exegese der Bibel im *Stern*. Hierfür sollen zunächst ein paar einleitende Worte zur Biographie Rosenzweigs angeführt werden, da bei diesem Denker, wie bei kaum einem zweiten der jüdischen Moderne, Leben und Werk eng aufeinander bezogen sind. Daran anschließend konzentriere ich mich auf den *Stern*, um herauszuarbeiten, wie Rosenzweig die Bibel benutzt, um gewisse für sein Denken zentrale philosophische Sachverhalte anhand von Bibelstellen zu erläutern. Dies wird u. a. daraus ersichtlich, dass die drei wesentlichen Kernbegriffe des *Sterns*, nämlich Schöpfung, Offenbarung und Erlösung, jeweils mittels dreier biblischer Verweise dargelegt werden: die Schöpfung anhand einer Exegese von 1. Mose 1, die Offenbarung durch eine Analyse des Hohelieds und schließlich der Begriff der Erlösung durch eine Interpretation des Psalms 115. Rosenzweig wählte diese Textpassagen sehr gezielt aus, um sie mit seiner philosophischen

Argumentation im *Stern* zu verknüpfen.¹ Die genannten biblischen Stellen dienen ihm, so meine These, nicht zur illustrativen Verdeutlichung dessen, was er ausdrücken möchte, sondern sind inhaltlich von zentraler Bedeutung: Sie setzen den philosophischen Diskurs dort fort, wo er an seine Grenzen stößt. Welche Aspekte genau Rosenzweig in den genannten biblischen Textpassagen hervorhebt und wie er sie jeweils für seine philosophische Interpretation fruchtbar macht, wird in den folgenden Abschnitten ausgeführt. In einem abschließenden Fazit wird die spezifische Herangehensweise Rosenzweigs, biblische Exegesen in den philosophischen Diskurs einzunähen, in einem breiteren philosophiegeschichtlichen Rahmen betrachtet und insbesondere ein Vergleich zum Denken Emmanuel Levinas' gezogen.

1. DER MAGEN DAVID ALS DENK- FIGUR: FRANZ ROSENZWEIG UND DER ›STERN DER ERLÖSUNG‹

Zunächst jedoch ein paar Bemerkungen zur Biographie: Rosenzweig stammte aus einem assimilierten jüdischen Elternhaus und promovierte 1912 bei dem Historiker Friedrich Meinecke mit einer Arbeit über *Hegel und der Staat* (kriegsbedingt erst 1920 publiziert).² Meinecke war begeistert von der Arbeit seines Schülers und bot ihm daraufhin die Habilitation an, was Rosenzweig jedoch ablehnte. In einem Brief an seinen Doktorvater im August 1920 begründet

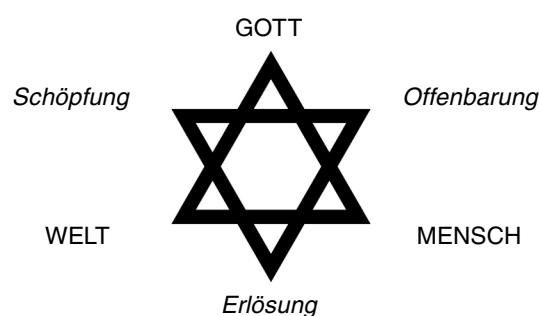
1 Dies wird ersichtlich aus seiner Korrespondenz mit Margrit Rosenstock-Huussy, vgl. Franz Rosenzweig: *Die »Gritli«-Briefe: Briefe an Margrit Rosenstock-Huussy*, hg. von Inken Rühle/Reinhold Mayer, Tübingen 2002; weiterführend hierzu vgl. auch Inken Rühle: *Gott spricht die Sprache der Menschen. Franz Rosenzweig als jüdischer Theologe – eine Einführung*, Tübingen 2004.

2 Franz Rosenzweig: *Hegel und der Staat*, hg. von Frank Lachmann, mit einem Nachwort von Axel Honneth, Berlin 2010.

er seine Entscheidung wie folgt: »Mir ist im Jahre 1913 etwas geschehen, was ich, wenn ich einmal davon reden soll, nicht anders bezeichnen kann als mit dem Namen: Zusammenbruch.«³ Bereits vor dem Ersten Weltkrieg war Rosenzweig also in eine tiefe, existentielle Sinnkrise geraten, die sich durch das Erlebnis und die Schrecken des Krieges noch intensiviert. Die Kriegsjahre können dabei als eine Art Inkubationszeit angesehen werden, an deren Ende er, von August 1918 bis Februar 1919, schließlich den *Stern der Erlösung* niederschrieb.⁴ Durch die Kriegserfahrung wurde nicht nur das gewohnte Leben und die bisherige Weltanschauung Rosenzweigs mit einem Mal aus den Angeln gehoben, sie bedeutete auch ein tiefes Umdenken hinsichtlich seiner bisherigen philosophischen Weltanschauung. Der oben erwähnte »Zusammenbruch« ist also sowohl existentiell als auch intellektuell zu deuten und bahnte sich bereits im Sommer 1912 an, als Rosenzweig an der Schwelle zur Konversion zum Christentum stand, sich nach eingehender Reflexion jedoch dagegen entschied: »Ich bleibe also Jude«, so sein berühmtes Fazit in einem Brief an Rudolf Ehrenberg.⁵ Das exegetische Projekt, das Rosenzweig im *Stern* philosophisch für sein Denken fruchtbar macht, wurzelt in dieser bewussten Entscheidung für das Judentum und die jüdischen Quellen. Eine symbiotische Durchdringung von beiden Elementen – Philosophie *und* jüdischer Weisheit, wie sie in Bibel und Talmud ihren Ausdruck findet – war für ihn fortan nicht nur theoretisch *denkbar* geworden, sie wurde vielmehr zum lebendigen Zentrum seiner Lebenspraxis und intellektuellen Existenz. Ohne diese radikale Wende hätte es das exegetische Unternehmen, wie es Rosenzweig im *Stern* entfaltet, in dieser Weise nicht geben können. Er schrieb sich mit diesem Buch aus seiner religiösen und existentiellen Krise zurück »ins Leben«⁶ – so die berühmten letzten Worte des *Sterns*, der mit Reflexionen über den Tod beginnt – »Vom Tode, von der Furcht des Todes, hebt alles Erkennen des All an«⁷ – und mit einer Betonung des Lebens endet. In der Tat widmete sich Rosenzweig nach Abschluss des *Sterns* im Wesentlichen weltlichen Dingen, nämlich der

praktischen jüdischen Bildungsarbeit, und gründete 1920 in Frankfurt am Main das *Freie Jüdische Lehrhaus*. Damit sind in aller Kürze die drei zentralen Werkphasen skizziert, markiert durch die Arbeit an der Promotion *Hegel und der Staat*, dem Hauptwerk *Stern der Erlösung* sowie dem späteren Engagement in der Erwachsenenbildung.

Um im Folgenden Aufbau und Struktur des *Sterns* kurz zu erläutern, ist zunächst auf die Figur des Davidssterns, des *Magen David*, auf dem Cover des Buches hinzuweisen. Wie bereits erwähnt, hat es damit eine besondere Bewandnis, denn die Figur des *Magen David* kann als ein symbolisches Konstruktionsgerüst bzw. als gedankliche Leitfigur des *Sterns* angesehen werden, anhand dessen sich die zentralen Zusammenhänge des Werks verdeutlichen lassen.⁸



Rosenzweig geht in seinem Werk von drei Elementen aus, hinter die nicht zurückgegangen werden kann: *Gott*, *Mensch* und *Welt* (verdeutlicht anhand des obigen Schemas an den drei Eckpunkten eines der beiden übereinanderliegenden Dreiecke). Diese drei Elemente beschreibt Rosenzweig im ersten Teil des *Sterns* unter dem Titel »Die Elemente oder die immerwährende Vorwelt«. Im zweiten Teil, »Die Bahn oder die allzeiterneuerte Welt«, auf den ich im Folgenden näher eingehen werde, wird das In-Beziehung-Treten der genannten Elemente Gott, Welt und Mensch beschrieben, das sich in einem dynamischen Prozess vollzieht: Gott steht mittels der durch ihn geschaffenen Schöpfung in direkter Beziehung zur Welt. (Siehe hierzu das zweite Dreieck des obigen Schemas, das die Prozesse der *Schöpfung*, *Offenbarung* und *Erlösung* an den drei Eckpunkten repräsentiert.) Die Beziehung zwischen Gott und Mensch wird als *Offenbarung* gedeutet. Rosenzweig nennt es auch

3 Franz Rosenzweig: *Der Mensch und sein Werk. Gesammelte Schriften* [im Folgenden abgekürzt: *GS*] Bd. I, 2: *Briefe und Tagebücher*, hg. von Rachel Rosenzweig/Edith Rosenzweig-Scheinmann unter Mitwirkung von Bernhard Casper, Den Haag 1979, S. 679.

4 Erschienen 1921 im Verlag Kaufmann in Frankfurt a. M.

5 Franz Rosenzweig: *GS* (Anm. 3), Bd. I, 1, S. 133.

6 Franz Rosenzweig: *Der Stern der Erlösung* [1921], in: *GS* (Anm. 3), Bd. II, S. 472.

7 Ebd., S. 3.

8 Vgl. weiterführend hierzu meinen Artikel »Der Magen David als Symbol und Denkfigur im *Stern der Erlösung* Franz Rosenzweigs«, in: *Trumah – Zeitschrift der Hochschule für Jüdische Studien* 22 (2014), S. 1–20.

die »Geburt der Seele«⁹ des Menschen – weg vom »stummen Selbst«¹⁰, als das der Mensch noch im ersten Teil beschrieben wird, hin zu einer sprechenden, liebenden und geliebten Seele, ein Prozess der sich stets von Neuem vollzieht. An diesem Punkt vollendet sich für Rosenzweig die Schöpfung in die Offenbarung hinein, die beide von Anbeginn an miteinander verbunden waren: »[D]as Wort Gottes ist die Offenbarung, nur weil es zugleich das Wort der Schöpfung ist. Gott sprach: Es werde Licht – und das Licht Gottes, was ist es? des Menschen Seele.«¹¹ Daher nennt Rosenzweig den zweiten Abschnitt des zweiten Teils des *Sterns* »Offenbarung oder die allzeiterneuerte Geburt der Seele«.

Schließlich tritt, in einem dritten Schritt, der Mensch in Beziehung zur Welt und realisiert durch sein aktives Handeln die *Erlösung* in der Welt. Im dritten Teil, »Erlösung oder die ewige Zukunft des Reichs«, beschreibt Rosenzweig wie er sich dieses Erlösungsgeschehen konkret vorstellt: Dies geschieht mittels der Religion und zwar explizit durch Judentum und Christentum, die er beide gleichberechtigt als Arbeiter für Gottes Werk ansieht. Auch hier bemüht Rosenzweig erneut die Figur des Davidsterns, um die Beziehung von Judentum und Christentum zu veranschaulichen: Während die Juden für ihn das innere, ewige Feuer des *Magen Davids* symbolisieren, sind die Christen die Strahlen, die aus dem Inneren des Sterns hervorbrechen, in die Welt hinein. Daher müssen die Christen nach Rosenzweig missionieren, während die Juden dies nicht tun, da sie bereits beim Vater sind, wie er in einem Brief an Rudolf Ehrenberg erläutert: »[E]s kommt niemand zum Vater denn durch ihn [Joh 14,6]. Es *kommt* niemand zum Vater – anders aber wenn einer nicht mehr zum Vater zu kommen braucht, weil er schon bei ihm *ist*. Und dies ist nun der Fall des Volkes Israel [...]«¹² Beide Religionen, Judentum und Christentum, sind nicht als antagonistisch, sondern als komplementär zueinander zu verstehen, denn sie ergänzen sich beide in ihrem Auftrag die Erlösung in der Welt zu realisieren, wie Rosenzweig ausführt:

»Vor Gott sind so die beiden, Jude und Christ, Arbeiter am gleichen Werk. Er kann keinen entbehren. Zwischen beiden hat er in aller Zeit Feindschaft gesetzt und doch hat er sie aufs engste wechselseitig

9 Rosenzweig: *Stern* (Anm. 6), S. 174. Zum Begriff der Seele vgl. auch S. 86 ff.

10 Ebd., S. 186.

11 Ebd., S. 123.

12 Rosenzweig: *GS* (Anm. 3), Bd. I, 1, S. 135.

aneinander gebunden. Uns gab er ewiges Leben, indem er uns das Feuer des Sterns seiner Wahrheit in unserm Herzen entzündete. Jene stellte er auf den ewigen Weg, indem er sie den Strahlen jenes Sterns seiner Wahrheit naheilen machte in alle Zeit bis hin zum ewigen Ende. [...] Die Wahrheit, die ganze Wahrheit, gehört so weder ihnen noch uns.«¹³

Die systematische Darstellung des Gedankengangs im *Stern* sowie die Bedeutung des *Magen David* ist auch von Relevanz für die Exegese, die Rosenzweig in seinem Werk entfaltet. So ist es kein Zufall, dass die exegetischen Ausführungen im zweiten Teil dargelegt werden, da dieser der zentrale Teil des Werks ist. Darüber hinaus ist es auch hier wiederum das Hohelied im Mittelteil des zweiten Teils, also exakt in der Mitte des Buches, das für Rosenzweig das Herzstück seines Werks darstellt: Der Begriff der Offenbarung ist nicht nur theoretisch, sondern auch graphisch gesehen sozusagen der Dreh- und Angelpunkt des Textes und der Argumentation.¹⁴ Diese Symmetrie war beabsichtigt und Rosenzweig orientierte sich beim Schreiben daran, so wie er sich ebenso stets an der Struktur des *Magen David* gedanklich orientierte. So überrascht es denn auch nicht, dass er sein Werk in seiner Korrespondenz meist nicht mit dem eigentlichen Namen *Stern* oder *Stern der Erlösung* bezeichnet, sondern hierfür meist das graphische Symbol des Davidschildes benützt, d. h. von seinem ✡ spricht.¹⁵

2. DIE BIBEL IM »STERN DER ERLÖSUNG«

Werfen wir nun einen genaueren Blick auf den zweiten Teil des *Sterns*, in dem Rosenzweig das In-Beziehung-Treten der drei Elemente Gott, Welt und Mensch anhand der drei Begriffe Schöpfung, Offenbarung und Erlösung auslegt und deren Bedeutung für sein Werk unterstreicht. Er stützt sich hierzu jeweils auf drei konkrete Textbeispiele aus der Bibel:

13 Rosenzweig: *Stern* (Anm. 6), S. 462.

14 Vgl. hierzu meinen Artikel »La notion de la Révélation dans *L'Étoile de la Rédemption* de Franz Rosenzweig«, in: *La pensée juive*, hg. von Danielle Cohen-Levinas, Paris 2014, S. 111–130.

15 Vgl. z. B. Rosenzweig: *Die »Gritli«-Briefe* (Anm. 1), S. 174, 178, 180, 182 ff. Weiterführend hierzu Andreas Losch: »Der Stern, im Licht der Offenbarung betrachtet – zur geometrischen Konstruktion des Sterns der Erlösung«, in: *Naharaim* 5 (2011), S. 36–54.

Schöpfung: »Grammatische Analyse von *Genesis I*« (Randtitel 139), S. 168–172¹⁶

Offenbarung: »Grammatische Analyse des *Hohen Lieds*« (Randtitel 190), S. 225–228

Erlösung: »Grammatische Analyse des *115. Psalms*« (Randtitel 253), S. 280–281

Warum sind es gerade diese drei Passagen der Bibel, die Rosenzweig zur Erläuterung zentraler Begriffe seines Denkens heranzieht? Um diese Frage zu beantworten, muss man einen Blick in die jeweiligen Abschnitte selbst werfen und herausarbeiten, welche Aspekte Rosenzweig bei seiner philosophischen Interpretation jeweils hervorhebt. Denn seine Lesart ist keineswegs unvoreingenommen. So interpretiert er die genannten Bibelstellen ganz bewusst nicht nur unter Verweis auf die geschriebene Torah, sondern auch mit Bezug auf die mündliche Torah – gemäß der traditionellen Unterscheidung im Judentum, dass es zwei Arten der Torah, d. h. zwei geoffenbarte Lehren gibt: *Torah Shebichtav*, das geschriebene Gesetz, das sich aus den 24 Büchern des Tanachs zusammensetzt, sowie die mündliche Torah, *Torah Sheba'al Peh*, die Moses ebenfalls am Sinai offenbart wurde und die ursprünglich nicht aufgeschrieben war, jedoch im Laufe der Zeit, aufgrund der Furcht, in Vergessenheit zu geraten, in der Mischna kodifiziert wurde. In diesem Sinne ist die Textinterpretation Rosenzweigs bezüglich der Heiligen Schrift auf der Basis eines orthodoxen und nicht eines liberalen Schriftverständnisses.¹⁷ Wenn ich im Folgenden einige zentrale Aspekte der drei oben genannten Exegesen herausgreife, um anhand ihrer Rosenzweigs Umgang mit der Bibel im *Stern* konkret zu veranschaulichen, so tritt hierbei jeweils der charakteristische Ansatz seines Denkens hervor: Denn die genannten Passagen können als Schlüsselstellen für die Argumentation angesehen werden und es ist sicher kein Zufall, dass Rosenzweig gerade an diesen Scharnierstellen seines Werkes nicht auf philosophische Verweise zurückgreift, sondern die Bibel und den Talmud heranzieht. Dies soll nicht heißen, dass es im *Stern* eine Hierarchie der Quellen gebe und die jüdischen Quellen über den philosophischen stünden. Vielmehr offenbart sich an

diesen exegetischen Stellen die direkte Komplementarität der beiden Quellen – Philosophie und Judentum begegnen sich im *Stern* auf Augenhöhe in einer Art und Weise, wie es nur in wenigen Werken der Religionsphilosophie des 20. Jahrhunderts gelungen ist. Auf dieses entscheidende Charakteristikum des Rosenzweig'schen Denkens werde ich im Fazit noch näher eingehen.

2.1 INTERPRETATION DER SCHÖPFUNG MITTELS GENESIS 1

Das Geschehen der Schöpfung, d. h. des In-Beziehung-Tretens Gottes mit der Welt, interpretiert Rosenzweig mittels einer Analyse des ersten Schöpfungsberichts. Zentral ist hierbei vor allem der Aspekt der Sprache, denn Schöpfung geschieht durch Sprache, wie Rosenzweig unterstreicht: »Geschieht denn die Schöpfung nicht selber im Wort? ›Sprach‹ Gott nicht?«¹⁸ In der Tat steht der performative Gebrauch der Sprache im Schöpfungsbericht im Vordergrund: »Und Gott *sprach* es werde Licht und es ward Licht.« (Gen 1,3, Hvh. S. R.); es steht nicht – was scheinbar so viel einfacher und direkter gewesen wäre – »Und Gott *schuf* Licht«, sondern Gott *sprach* und rief durch die Sprache die Schöpfung ins Leben. Dies ist ein zentraler Aspekt für Rosenzweig, da für ihn Sprache generell ein wesentlicher Punkt seines Denkens ist, man denke nur an seinen Aufsatz »Das Neue Denken« aus dem Jahr 1925, in dem er explizit sein Denken als ein *Sprachdenken* charakterisiert: »An die Stelle der Methode des Denkens, wie sie alle früheren Philosophien ausgebildet haben, tritt die Methode des Sprechens.«¹⁹ Rosenzweig sieht sein philosophisches Projekt eines *Sprach-Denkens* als höchst innovativ an, so sehr sogar, dass er in der Folge ganz auf das wissenschaftliche Schreiben verzichtet und sich rein dem gesprochenen Wort zuwendet. Dies schlägt sich zum einen nieder in der Gründung des Freien Jüdischen Lehrhauses in Frankfurt am Main sowie in der Ablehnung einer akademischen Karriere, zum anderen zeigt es sich aber auch in den Prinzipien der Bibelübersetzung, die Rosenzweig ab 1926 gemeinsam mit Martin Buber unternahm. Auch hier steht das gesprochene Wort, ganz im Sinne des oben dargelegten Sprachdenkens, im Zentrum der Übersetzung: »Alles Wort ist gesprochenes Wort. Das Buch steht ursprünglich nur in seinem, des gelautesen, gesun-

16 Rosenzweig: *Stern* (Anm. 6), das Verzeichnis der Randtitel befindet sich ebd., S. 517 ff. Hvh. hier und bei den beiden folgenden Randtiteln S. R.

17 Vgl. Norbert M. Samuelson: »Tracing Rosenzweig's Literary Sources – Psalm 115«, in: Martin Brassler (Hg.): *Rosenzweig als Leser. Kontextuelle Kommentare zum »Stern der Erlösung«*, Tübingen 2004, S. 489.

18 Rosenzweig: *Stern* (Anm. 6), S. 170.

19 Franz Rosenzweig: »Das Neue Denken«, in: GS (Anm. 3), Bd. III, S. 151.

genen, gesprochenen, Dienst [...]»²⁰ Buber und Rosenzweig wollten somit die Botschaft der Bibel in die heutige Zeit übersetzen, um den Heiligen Text auch in einer profanen Zeit wieder *hörbar* zu machen.²¹

Ein weiterer wichtiger Aspekt für Rosenzweigs Interpretation der Schöpfung mittels des Schöpfungsberichtes ist der Numerus, der benutzt wird: Auffällig ist die Verwendung des Plurals *Lasset uns* (לנעשה אדם): »Und Gott sprach: Lasset uns Menschen machen [...]« (Gen 1,26), d. h. Gott spricht hier nicht in der ersten Person Singular, sondern benutzt den Plural, was Rosenzweig wie folgt erklärt: »Gott sagt, solange er noch im Schaffen ist, nicht ›Ich‹, er sagt ›Wir‹, und ein absolutes allumfassendes Wir, das kein Ich außer sich meint, der Plural der absoluten Majestät.«²² Erst aus der Offenbarung geht die Wechselwirkung von Gott und Mensch hervor. Die Schöpfung ist Beginn der Sprache Gottes, aber die Wirklichkeit seiner Sprache ist die Offenbarung.

Der vielleicht interessanteste Aspekt von Rosenzweigs Interpretation des Schöpfungsberichts ist jedoch der Verweis auf die herausgehobene Stellung des Menschen innerhalb des gesamten Schöpfungsprozesses: Denn fünf Mal sagt Gott *gut*, jedoch am sechsten Tag, als er den Menschen erschafft, hebt er dies besonders hervor, indem er sagt: »Siehe es ist *sehr gut!*« Rosenzweig sieht im hebräischen Wort ›sehr‹ (*me'od*, מאוד), als Hervorhebung des gelungenen Schöpfungsaktes, eine gewisse Nähe zum Wort ›Tod‹ (*mawet*, מות), was ihn zur Schlussfolgerung führt, dass es hier einen Zusammenhang gibt: »Darum wird am sechsten Tag der Schöpfung nicht gesagt, dass es ›gut‹ war, sondern ›siehe, gut gar sehr!‹. ›Gar sehr‹, so lehren unsere Alten, gar sehr – das ist der Tod.«²³ Rosenzweig stützt sich hier auf einen mittelalterlichen Midrasch (Bereschit Rabba 9,5) des Rabbi Meir von Rothenburg und verknüpft diese Auslegung mit seiner eigenen philosophischen Analyse. Für Rosenzweig wird der Tod des Menschen so zum »Vorzeichen auf die Offenbarung«.²⁴ Nur der Mensch,

als einziges der von Gott geschaffenen Lebewesen, reflektiert die Zeitlichkeit seiner Existenz und lebt im Bewusstsein seines Todes. Daher ist auch nur er wahrhaft fähig zur Liebe, denn nur was *sterblich* ist, kann lieben bzw. besitzt die Fähigkeit zu lieben – und die Liebe hat im *Stern der Erlösung* bekanntlich eine Schlüsselfunktion.²⁵

2.2 INTERPRETATION DER OFFENBARUNG MITTELS DES HOHELIEDS

Die herausragende Stellung der Liebe im *Stern* zeigt sich unter anderem daran, dass Rosenzweig, wie bereits erwähnt, das Herzstück seines Buches, nämlich das zentrale zweite Kapitel des zweiten Teils, der Exegese des Hohelieds widmet. »Stark wie der Tod ist Liebe« (Hohelied 8,6) – עזה כמות הבהא – so beginnt das Kapitel »Offenbarung oder die allzeiterneuerte Geburt der Seele«, das ein einziger Hymnus auf die Liebe ist. Die Liebe, von der Rosenzweig hier spricht, ist zunächst die Liebe, in der Gott sich den Menschen offenbart; erst später, im Fortgang des Kapitels, erweitert er diesen Liebesbegriff auf das Liebesgebot der Menschen untereinander. Rosenzweig stellt an dieser zentralen Stelle des *Sterns* die Liebe direkt dem Tod gegenüber – die Liebe als einzige Kraft, die sozusagen auf Augenhöhe mit dem Tod ist: »Der Tod ist das Letzte und Voll-endende der Schöpfung – und die Liebe ist stark wie er«, schreibt Rosenzweig.²⁶ Er nennt daher das Hohelied das »Kernbuch der Offenbarung«²⁷ und interpretiert es als ein sinnlich-übersinnliches Gleichnis, womit er sich ausdrücklich gegen die Interpretationen Goethes und Herders stellt, die im Hohelied »nur eine Sammlung ›weltlicher‹ Liebeslieder«²⁸ sahen.

Ein weiterer wichtiger Punkt der Analyse des Hohelieds im *Stern* ist die Entdeckung des *Ich* und *Du* – im Gegensatz zu dem noch unpersönlichen *Wir* der Schöpfung (»Lasset *uns* Menschen machen [...]«, Gen 1,26, Hvh. S. R.). Diese Entdeckung des Gegenübers, nämlich des *Du*, vollzieht sich erst durch die Offenbarung bzw. das Einbrechen der Liebe in die Einsamkeit der geschaffenen Kreatur. Rosenzweig hebt in diesem Zusammenhang hervor, dass kein anderes Buch der Bibel so häufig das Wort

20 Franz Rosenzweig: »Die Schrift und das Wort. Zur neuen Bibelübersetzung«, in: *GS* (Anm. 3), Bd. III, S. 777.

21 Vgl. weiterführend meinen Artikel »Schrift ist Gift? Zur Bedeutung der Stimme und der Oralität in der ›Verdeutschung der Schrift‹«, in: Daniel Krochmalnik/Hans-Joachim Werner (Hg.): *50 Jahre Martin Buber Bibel. Beiträge des Internationalen Symposiums der Hochschule für jüdische Studien Heidelberg und der Martin Buber-Gesellschaft*, Berlin 2014, S. 197–214.

22 Rosenzweig: *Stern* (Anm. 6), S. 172.

23 Ebd., S. 173.

24 Ebd.

25 Vgl. Judith Kornberg Greenberg: *Better than Wine. Love, Poetry and Prayer in the Thought of Franz Rosenzweig*, Atlanta 1996.

26 Rosenzweig: *Stern* (Anm. 6), S. 225.

27 Ebd.

28 Ebd., S. 222.

Ich benutzt wie das Hohelied, das insgesamt als ein Dialog konzipiert ist, d. h. eine Wechselrede zwischen Liebenden, zwischen Ich und Du. Hier sieht Rosenzweig eine Parallele von menschlicher und göttlicher Liebe: »Der Mensch liebt, weil und wie Gott liebt.«²⁹ Erst in der Offenbarung und mittels der Liebe wird die Sprache »ganz aktive, ganz persönliche, ganz lebendige, ganz – sprechende Sprache«³⁰ für Rosenzweig. Der zeitliche Fokus liegt hier auf der *Gegenwart* der Offenbarung – während es im ersten Teil des *Sterns* die *Vergangenheit* (Schöpfung) ist und im dritten Teil die *Zukunft* (Erlösung). Die Liebe lebt streng genommen nur in der Gegenwart, daher kommt auch jegliche nachträgliche Erklärung, jedwede Liebes-Erklärung, stets zu spät für Rosenzweig: »Die Liebeserklärung ist sehr arm, sie kommt wie jede Erklärung stets hinterher und also, weil die Liebe des Liebenden *Gegenwart* ist, eigentlich stets zu spät.«³¹ Die Liebe als Ereignis ist lebendig nur in der Präsenz der Liebe selbst.

2.3 INTERPRETATION DER ERLÖSUNG MITTELS PSALM 115

Im dritten Kapitel des zweiten Teils des *Sterns* wendet sich Rosenzweig, nach der Analyse von Genesis und Hohelied, einem Psalm zu, um das Geschehen der Erlösung zu verdeutlichen. Er konzentriert sich dabei insbesondere auf die »Gruppe der reinen Wir-Psalmen«,³² wie er sie nennt, d. h. Psalm 111 bis 118. Zentral ist für ihn in diesem Abschnitt jedoch vor allem Psalm 115. Während im Hohelied bzw. im Offenbarungsgeschehen das *Ich* im Zentrum gestanden hat, zeigt sich hier, in Psalm 115, gleich zu Beginn das *Wir* der Gemeinschaft: »Nicht *uns*, Herr, nicht *uns*, sondern deinem Namen gib Ehre [...]« (Psalm 115,1, Hvh. S. R.) Nicht mehr das Ich der Offenbarung oder das unpersönliche, allumfassende *Wir* der Schöpfung, sondern das *Wir* der Gruppe steht nun im Zentrum des gemeinsamen Chors – und zwar nicht nur der betenden »Gemeinde Israels«, sondern aller »Menschenkinder«.³³

Rosenzweig unterstreicht im Prozess der Erlösung vor allem den zeitlichen Aspekt der Ewigkeit, der im Schlusssatz des Psalms zum Ausdruck kommt: »[W]ir

loben den Herrn von nun an bis in Ewigkeit [...]« (Psalm 115,18) Im Lobgesang der Erlösung geschieht für Rosenzweig die Vorwegnahme der Zukunft in der Ewigkeit des Augenblicks: »Die Wir sind ewig; vor diesem Triumphgeschrei der Ewigkeit stürzt der Tod ins Nichts. Das Leben wird unsterblich im ewigen Lobgesang der Erlösung.«³⁴ Dass für Rosenzweig als Bibeltext an dieser Stelle nur ein Psalm infrage kam, ergibt sich aus einer brieflichen Bemerkung, in der er darlegt, dass für die Illustration seines Denkens in der Schöpfung das Geschehen die Form einer *Erzählung*, in der Offenbarung die eines *Dialogs* und in der Erlösung schließlich die einer *Chor-Kantate* haben muss.³⁵

FAZIT: HEILIGER TEXT ZWISCHEN PHILOSOPHIE UND LITERATUR?

Um abschließend zu einem Fazit zu kommen, gilt es, nochmals genauer darzulegen, worin nun eigentlich das Besondere von Rosenzweigs philosophischer Exegese der Bibelstellen liegt. Sind es *nur* Illustrationen, wenn er sich dieser *heiligen Texte* bedient? Oder sind sie nicht vielmehr eine legitime Fortsetzung seines philosophischen Denkens mit anderen Mitteln, sozusagen um, wenn dieses an seine Grenzen stößt, jeweils Breschen der Transzendenz in das starre Gedankengebäude der Struktur des *Sterns* zu schlagen?

Die Bibelexegese im *Stern* erlaubt es Rosenzweig meiner Ansicht nach etwas aufzuzeigen bzw. auf etwas hinzuweisen, das sich sprachlich in seiner Philosophie nicht anders beschreiben lässt bzw. das über den Rahmen der philosophischen Beschreibbarkeit hinausgeht. Diese fruchtbare philosophische Exegese bzw. die Symbiose von Bibel und Philosophie lässt sich auch bei anderen jüdischen Denkern der Moderne finden, z. B. bei Emmanuel Levinas und seiner Interpretation von Exodus 33, mit der er den für sein Denken zentralen Begriff der *Spur* veranschaulicht. Um zu verstehen, was Levinas genau mit der *Spur* meint und wie diese Exegese in Verbindung steht mit Rosenzweigs exegetischen Ausführungen, ist es zunächst sinnvoll, kurz die Bibelstelle selbst genauer zu betrachten: Sie beschreibt jene Stelle, an der Mose Gott bittet, ihn von Angesicht zu Angesicht zu sehen.

29 Ebd.

30 Ebd., S. 226.

31 Ebd., S. 197.

32 Ebd., S. 279.

33 Ebd., S. 181.

34 Ebd.

35 Vgl. Franz Rosenzweig: Brief an Margrit Rosenstock-Huessy vom 28.11.1918, in: Franz Rosenzweig: *Die »Gritli«-Briefe* (Anm. 1), S. 202. Vgl. hierzu auch Rühle: *Gott spricht die Sprache der Menschen* (Anm. 1), S. 234.

Dieses *face-à-face* wird ihm jedoch nicht gestattet, lediglich die Spur Gottes darf er sehen, wie ihn dieser wissen lässt: »Ich gehe vorüber und halte meine Hand über Dein Gesicht und wenn ich vorübergegangen bin, dann ziehe ich sie weg und Du kannst meine Spur sehen. Aber mein Angesicht kannst Du nicht sehen: denn kein Mensch wird leben, der mich sieht.« (Ex 33,20) Levinas interpretiert diese Passage in seinem Aufsatz *Die Spur des Anderen* als ein Sinnbild für die Beziehung zum Anderen: »Nach dem Bilde Gottes sein heißt nicht, Ikone Gottes sein, sondern sich in seiner Spur befinden. Der geoffenbarte Gott unserer jüdisch-christlichen Spiritualität bewahrt die ganze Unendlichkeit seiner Abwesenheit, die in der personalen Ordnung selbst ist. Er zeigt sich nur in seiner Spur, wie in Kapitel 33 des Exodus. Zu ihm hingehen heißt nicht, dieser Spur folgen, sondern auf die Anderen zugehen, die sich in der Spur halten.«³⁶ Levinas benutzt hier, ähnlich wie Rosenzweig im *Stern*, eine biblische Exegese um einen zentralen Begriff seines Werks, den der *Spur*, darzulegen. Der Verweis auf die Bibelstelle eröffnet Levinas zudem das Medium der Metapher: Die Spur als Anwesenheit einer Abwesenheit bzw. eines Vorübergegangenen – etwas, das zugleich da ist und nicht da ist, denn die Spur *verweist* (ähnlich wie die Metapher) auf etwas, das sie selbst jedoch nicht ist. Sie repräsentiert lediglich etwas – im Fall der Spur eine abwesende Präsenz. In diesem (paradoxen) Zusammenspiel eröffnet sich das komplexe Bedeutungsspektrum der Spur. Ähnlich verhält es sich auch mit den Kernbegriffen des *Sterns*, Schöpfung, Offenbarung und Erlösung, die mehrdeutig sind und über den Horizont der philosophischen Argumentation hinaus verweisen, auf einen transzendenten Bedeutungsraum. Man kann sagen, etwas bricht hier ein, ein feiner Riss, der durch den harmonischen Monolith der Denkgebäude Levinas' und Rosenzweigs läuft und ein *anderes* Licht aufscheinen lässt als das der »reinen Vernunft« im Sinne Kants oder des deutschen Idealismus. Für beide Denker charakteristisch ist das Offenhalten der Transzendenz in der logischen Immanenz des philosophischen Diskurses mittels des Verweises auf biblische und talmudische Quellen. Darüber hinaus gilt es speziell bei Rosenzweig immer auch im Blick zu behalten, dass es sich um ein existentielles Denken handelt, das sich der Bibelexegese in einem dynamischen und kreativen Textaneignungsprozess nähert. Rosenzweigs Anliegen, dies gilt es nicht zu

36 Emmanuel Levinas: »Die Spur des Anderen«, in: ders.: *Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie*, 5. Aufl., Freiburg/München 1983, S. 209–235, hier S. 235.

vergessen, war das eines vehementen Aufbrechens der idealistischen Philosophie, insbesondere der Hegelschen, um so Raum zu schaffen für das, was er ein *Neues Denken*, ein existentielles Denken, nannte.³⁷ Hierzu besitzen die zitierten Bibelstellen zentrale Bedeutung, denn sie sind nicht willkürlich, sondern mit Bedacht auf ihren jeweiligen rezeptionsgeschichtlichen Hintergrund subtil ausgewählt.

Rosenzweigs Denken bewegt sich – dies lässt sich gerade an der Bibelexegese im *Stern* sehr gut sehen – wie kein zweites immer auf der Nadelspitze eines *und*: Es geht ihm immer um zwei sich ergänzende Inhalte – Glaube *und* Vernunft, Judentum *und* Christentum, Bibel *und* Philosophie, etc.³⁸ Diese Binari-täten stehen jeweils in einem Spannungsverhältnis zueinander, welches für Rosenzweigs Leben und Werk charakteristisch und keineswegs einfach war. Denn eine harmonische Einheit gibt es hier nicht. Gerade aus den Dissonanzen und dem Faktum, dass beide Elemente – wie Plus und Minus in einem Stromkreislauf – konträr zueinanderstehen, bezieht das Spannungsverhältnis seine intellektuelle Ladung und Sprengkraft. Diese führte Rosenzweig zeitweilig an die Schwelle des Suizids³⁹ bzw. zu jenem Zusammenbruch, den ich eingangs bemerkte, und der in der Folge nicht das Ende, sondern gerade den Anfang für Rosenzweigs Werk bedeutete: den Beginn und Ausgangspunkt seines eigenen, originellen Denkens, das sich gegen alle bisher entworfenen, konventionellen philosophischen Systeme abhob und zu einer individuellen Stimme im Chor der deutsch-jüdischen Denker wurde. Aufgrund der fruchtbaren Komplementarität des dargelegten Spannungsverhältnisses lässt sich bei Rosenzweig meiner Ansicht nach von einer *Religions-Philosophie* im wahrsten Sinne des Wortes sprechen: ein Denken, das seinen Bindestrich ernst nimmt und sich zu gleichen Teilen aus beiden Elementen, Religion *und* Philosophie, speist.⁴⁰

37 Für eine Kritik an Rosenzweigs Auseinandersetzung mit dem Idealismus vgl. Katrin Neuhold: *Franz Rosenzweig und die idealistische Philosophie. Versuch der Rekonstruktion eines Missverständnisses*, Münster/Berlin 2014.

38 Die Bedeutung des ›und‹ im Rosenzweig'schen Denken hebt insbesondere Ephraim Meir hervor, vgl. ders.: *Interreligiöse Theologie. Eine Sichtweise aus der jüdischen Dialogphilosophie*, Berlin/Boston 2016, S. 142.

39 Siehe Rosenzweig: *Die »Gritli«-Briefe* (Anm. 1), Brief vom 13.08.1917, S. 20–22, besonders S. 22.

40 Vgl. hierzu weiterführend Francesco Barba: *Das Denken Rosenzweigs zwischen Theologie und Philosophie. Eine Herausforderung für das Christentum*, Kassel 2013.

SCHRIFT IN LEBEN ODER LEBEN IN SCHRIFT VERWANDELN DER (NICHT MEHR) HEILIGE TEXT BEI SCHOLEM UND BENJAMIN

Alexandra Richter

In seinen Erinnerungen an Walter Benjamin unterstreicht Gershom Scholem eine Eigenart, die er früh an Benjamins Texten bemerkt habe, nämlich »ihre enorme Eignung zur Kanonisierung, ich möchte fast sagen zur Zitierung als eine Art Heiliger Schrift«.¹ Die Art und Weise, wie man sich 1972 auf Benjamin als Autorität beruft, ihn als ideologischen Übervater zitiert und seine Sätze gerade in marxistischen Kreisen herauf- und herunterbetet, erinnert Scholem an ein religiöses, ja kultisches Phänomen. Zugleich schwingt im Wort »Eignung« eine Kritik mit, die sich gegen Benjamin selbst und seine Art zu schreiben richtet. Für Scholem liegt der Charakter des Heiligen maßgeblich in der Art und Weise, wie Autorität ausgeübt wird. Benjamins Sätze hätten oft genug, so Scholem weiter, »die autoritäre Haltung von Offenbarungswor-

ten«.² Er sieht in ihm deshalb einen »Produzenten autoritärer und das freilich heißt auch: von vornherein und ihrem Wesen nach zitierbarer [...] Sätze«.³ In der Tat war es Benjamin gerade in seinem Spätwerk an »plumpen«,⁴ d. h. einschlägigen und eingängigen Sätzen gelegen – sehr zum Leidwesen Scholems, der die marxistischen und materialistischen Tendenzen in dessen Werk gern abgeschwächt hätte. Sein Vergleich mit der Heiligen Schrift ist also äußerst ambivalent: Einerseits macht er aus Benjamin einen modernen jüdischen Propheten (im Gegensatz zur marxistischen Rezeption), andererseits zeigt er am Beispiel von dessen Schriften, wie Heiligkeit als Zitierbarkeit eine kulturelle und historische Konstruktion ist.

Für Scholem ist Schrift heilig, weil bzw. wenn sie von der Tradition kommentiert wird. »Die Aussage, die Tora sei ein heiliger Text, meint, daß sie der Interpretation unendlich offen steht«,⁵ erläutert Stéphane

1 Gershom Scholem: »Walter Benjamin und sein Engel« (1972), in: *Walter Benjamin und sein Engel. Vierzehn Aufsätze und kleine Beiträge*, Frankfurt a. M. 1983/1992, S. 35. Der Aufsatz wurde 1972 anlässlich von Benjamins 80. Geburtstag veröffentlicht (In: *Zur Aktualität Walter Benjamins. Aus Anlass des 80. Geburtstags von Walter Benjamin*, hg. von Siegfried Unseld, Frankfurt a. M. 1972, S. 87–138). Dem Abdruck voraus ging ein auf einer Veranstaltung des Suhrkamp-Verlags gehaltener Vortrag in Frankfurt. Im Buch ist der Aufsatz Peter Szondi gewidmet, »in dessen Seminar diese Zusammenhänge zuerst vorgetragen wurden« (ebd.). Tatsächlich fand 1968 ein Seminar an der TU Berlin statt, dessen Diskussion 2007 in *Sinn und Form* abgedruckt wurde (»Gershom Scholem im Gespräch über Walter Benjamin«). Interessant ist, dass sich Scholem auch dort vehement gegen eine marxistische Vereinnahmung Benjamins sträubt und dessen Faszination für den Marxismus gar als »illegitimes Verhältnis« bezeichnet, als hätte sein Freund ihn mit dieser Theorie betrogen und ihre intellektuelle Freundschaft verraten. Für Scholem ist es wichtig, dass Benjamin bis zuletzt in allen entscheidenden Punkten Mystiker (im Sinne der Kabbala) war. Er zitiert als Beleg dieser Lesart Benjamins Kritik zu einem Buch von Albert Béguin aus dem Jahr 1937 und deren These, dass die Romantik »die Säkularisierung der mystischen Tradition« vollendet (*Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1977/1991 [= GS], Bd. III, S. 559). Scholems Misstrauen gegenüber dem Marxismus ist sicherlich im Kontext der 68er-Bewegung nochmals neu angefacht worden.

2 Scholem: »Walter Benjamin und sein Engel« (1972) (Anm.1), S. 35.

3 Ebd.

4 » Der Schriftsteller, der damit rechnet, zitiert zu werden, achtet auf seinen Stil« (GS VI, S. 211). Zahlreiche Sätze Benjamins zeugen von einer bewussten stilistischen Formgebung im Hinblick auf eine solche Zitierbarkeit. Dabei ging es ihm weniger um eine sakrosankte Haltung seinen Schriften gegenüber als um deren (politische) Wirkung, wie seine Überlegungen zum »plumpen Denken« (*Versuche über Brecht*, Frankfurt a. M. 1966, S. 90–91) und zum »zitierbaren Gestus« (ebd., S. 26–27) zeigen: Der Text solle von Sätzen unterbrochen werden, die von großer Schlagkraft sind. Denn »ein Gedanke muss plump sein, um im Handeln zu seinem Recht zu kommen« (ebd., S. 91). Für Hannah Arendt liegt in dieser direkten Bezug- und Einflussnahme auf die Wirklichkeit die Faszination Brechts: »Was Benjamin am plumpen Denken so angezogen hat, war wohl weniger die Anweisung auf die Praxis als auf die Wirklichkeit, und diese Wirklichkeit manifestierte sich für ihn am unmittelbarsten in der von Sprichwörtern und Redensarten erfüllten Alltagssprache.« (*Arendt und Benjamin*, hg. von Detlev Schöttker/Erdrum Wizisla, Frankfurt a. M. 2006, S. 62).

5 Stéphane Mosès: »Sprache und Säkularisation«, in: ders.: *Der Engel der Geschichte*, Frankfurt a. M. 1994, S. 229.

Mosès Scholems Sicht der philologischen Heiligkeit. Ohne ein ständiges Aufgreifen und Auslegen des Gesagten und eine permanente, lebendige Aktualisierung ist Heiligkeit für Scholem nicht denkbar. Indem er Benjamin als »Produzent[en]«⁶ eines heiligen Textes bezeichnet, verweist er auf dessen Mitverantwortung an der Schein-Heiligkeit seiner Schriften, die durch ihren autoritären Stil der kultischen Verehrung Vorschub leisten. Dabei kritisiert Scholem gewissermaßen Benjamin mit Benjamin, denn seine Auffassung des Heiligen lehnt sich an die Trennung von menschlichem und göttlichem Bereich an, die Benjamin in mehreren seiner frühen (noch nicht materialistischen) Arbeiten vollzogen hatte – etwa in der Unterscheidung von menschlichem Wort und göttlichem Namen in *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* (1916) oder in der Gegenüberstellung von Recht und Gerechtigkeit in *Zur Kritik der Gewalt* (1921). Auch ist an Benjamins Brief an Buber (1919) zu denken, in dem von der Sprachgewalt die Rede ist, d. h. einer Gewalt, die sich in der Sprache jenseits des Sprechers offenbart, und nicht zuletzt an den Wahlverwandtschaften-Aufsatz (1924), wo etwas »jenseits des Dichters der Dichtung ins Wort fällt«.⁷

Dass Scholems Verständnis des Heiligen Benjamin viel verdankt, legt sein Brief an Franz Rosenzweig aus dem Jahr 1926⁸ nahe. In dem am 26. Dezember zu dessen vierzigstem Geburtstag verfassten »Bekanntnis über unsere Sprache« wendet Scholem Benjamins Sprachtheorie auf einen konkreten Fall an: die Wiederbelebung der hebräischen Sprache in Palästina. In diesem »Geständnis«, wie eine frühere Fassung überschrieben ist, räumt der in Jerusalem lebende Scholem eine gewisse Blindheit der Zionisten ein, und zwar in Bezug auf die profane Wiederbelebung des Hebräischen. Anders als Rosenzweig, der eine »Normalisierung« des Judentums durch den Zionismus befürchtete, sah Scholem die Gefahr in einer falsch verstandenen, einseitigen Modernisierung, die blind ist für die in der Sprache wirkenden

(heiligen) Kräfte. »Gott wird in einer Sprache, in der er tausendfach in unser Leben zurückbeschworen wird, nicht stumm bleiben«,⁹ prophezeite er Rosenzweig.

Es bietet sich an, Scholems Unterscheidung von göttlichem und menschlichem, profanem und sakralem Aspekt der Sprache auf Benjamins Aufsatz *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* aus dem Jahr 1916 zu beziehen. Benjamin teilt in diesem Aufsatz der Sprache eine Innen- und eine Außenseite, eine magische und eine kommunikative Funktion zu. In Scholems Analyse geht es genau um diesen Doppelcharakter der Sprache, ihre sakral-profane, nennend-kommunizierende Natur, wie er es 1970 ausführlich in seiner Studie *Der Name Gottes und die Sprachtheorie der Kabbala* darstellen wird: »Den Ausgangspunkt aller mystischen Sprachtheorien, zu denen ja auch die der Kabbalisten gehört, bildet die Überzeugung, dass die Sprache, das Medium, in dem sich das geistige Leben des Menschen vollzieht, eine Innenseite hat, einen Aspekt, der in den Beziehungen der Kommunikation zwischen den Wesen nicht restlos aufgeht.«¹⁰ Dieses »Ausdruckslose[...], das [...] in allem Ausdruck mitschwingt, ihm zugrunde liegt, und [...] durch die Ritzen der Ausdruckswelt hindurchscheint, das ist der gemeinsame Grund aller Sprachmystik«.¹¹ In diese spezifisch jüdische Tradition stellt Scholem sowohl Benjamin als auch Kafka.¹² Beide sind in seiner Sicht Autoren einer apokalyptischen Prosa.¹³

Dass das Wirkliche sprachlicher Natur ist, dass Sprache Offenbarung des Absoluten, »Mitteilung eines Nicht-Mitteilbaren«¹⁴ und als solche ein Indikator für

6 Das Wort ist so untypisch für Scholem, dass ein Verweis auf Benjamins »marxistischen« Text »Der Autor als Produzent« aus dem Jahr 1934 wahrscheinlich scheint.

7 Vgl. Sigrid Weigel: *Walter Benjamin. Die Kreatur, das Heilige, die Bilder*, Frankfurt a. M. 2008, und darin vor allem den Aufsatz: »Die Dichtung als Einbruchsstelle«, S. 113–140.

8 Der Brief wurde erstmals 1985 in den *Archives de sciences sociales des religions* von Stéphane Mosès veröffentlicht und bildet den Auftakt des letzten Kapitels (»Sprache und Säkularisation«) von Mosès' Buch *L'Ange de l'Histoire. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Paris 1992 (dt.: *Der Engel der Geschichte* (Anm. 5)). Der Brief hat Jacques Derrida zum Text *Les yeux de la langue* (dt.: *Die Augen der Sprache: Abgrund und Vulkan*, Wien 2014) veranlasst.

9 Mosès: *Der Engel der Geschichte* (Anm. 5), S. 217.

10 Gershom Scholem: »Der Name Gottes und die Sprachtheorie der Kabbala«, in: ders.: *Judaica 3*, Frankfurt a. M. 1973, S. 7–8.

11 Ebd., S. 8.

12 »So war W. Benjamin lange ein reiner Sprachmystiker« und »die Kafkasche Welt [gehört] in die Genealogie der jüdischen Mystik hinein« (Gershom Scholem: »Religiöse Autorität und Mystik«, in: ders.: *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*, Frankfurt a. M. 1973, S. 23).

13 Der Leitfaden für seine Kafka-Lektüre hätte namentlich Kafkas Sprache sein sollen, die aussehe wie »die moralische Reflexion eines Halachisten, [...] der die sprachliche Paraphrase eines Gottesurteils versuchen wollte. [...] Das ist das theologische Geheimnis der vollkommenen Prosa« (Brief Scholems an Benjamin vom 01.08.1931, in: *Benjamin über Kafka*, hg. von Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1981, S. 64 f.). Kafkas »Sprachwelt« zeige auch eine große »Affinität an die Sprache des jüngsten Gerichtes« (ebd., S. 64).

14 Scholem: »Der Name Gottes und die Sprachtheorie der Kabbala« (Anm. 10), S. 9.

die Präsenz Gottes ist, diese Idee versucht Scholem als Grundidee der jüdischen Mystik auszuweisen.¹⁵ Es ist dieser Offenbarungscharakter der Sprache, den Scholem unterschätzt und missachtet sieht: bei den Zionisten nicht anders als bei den marxistischen Lesern Benjamins oder den theologischen Interpreten Kafkas. Jedes Mal werde hier ein blinder Fleck der Säkularisierung sichtbar, ein falsches Verständnis des Heiligen, das als Gegenteil der menschlichen Ordnung gedacht werde, anstatt in seiner Differenz. Aus diesem Gegensatz leitet sich für Scholem auch die falsche Annahme her, das Heilige würde mit dem Aufkommen der säkularen Kultur verschwinden, wo doch seine beängstigende Wirkungsmächtigkeit durch die Vernunft lediglich verdrängt (und vergessen) worden sei.¹⁶

In diesem Zusammenhang steht auch das der Sprache inhärente Problem des erlaubten bzw. unerlaubten Gebrauchs des Sakralen, d. h. das Problem der Magie. Scholem erwähnt in seinen Schriften den mittelalterlichen Kabbalisten Abraham Abulafia, für den die Magie erlaubt sei, wenn sie für uneigennützig Zwecke eingesetzt wird. Die Magie der Propheten (ihre Mystik) ist legitim (»Magie als das nicht-Kommunizierbare, und doch aus den Worten Ausstrahlende«¹⁷), Zauberei dagegen, die mit Scharlatanerie gleichgesetzt wird, ist untersagt. Für Scholem begibt sich die Desakralisierung (wie sie beispielsweise mit der »Wiederbelebung« der hebräischen Sprache einhergeht) auf eine Gratwanderung. Schlimmer als der Rückzug des Heiligen sei das Heilige, das aus dem Ruder läuft – »Le sacré qui dégénère est pire que le sacré qui disparaît«¹⁸,

warnt auch Levinas in seinen Reflexionen *Du sacré au saint*. An diese nicht zu unterschätzende Dichotomie des Heiligen scheint Scholem anzuknüpfen, wenn er, wie zu Beginn zitiert, Benjamins Texte als »eine Art Heiliger Schrift« bezeichnet. Durch seine religionshistorische Definition des heiligen Textes als eines Textes, der (in Mosès' Worten) »der Interpretation unendlich offen steht«, so dass das Wort der Offenbarung »nun unendlich sinnerfüllt wird«,¹⁹ lassen sich Magie und Mystik kaum unterscheiden. In einer Sprache, »aus der sich Gott zurückgezogen haben wird«,²⁰ ist für beides Platz.

Wie die Figuren aus Goethes *Wahlverwandtschaften* bei Benjamin sind sich bei Scholem die Zionisten (und die Benjamin-Leser) nicht bewusst, dass das Heilige durch den Säkularisierungs- und Profanisierungsprozess keineswegs zum Verstummen und Verschwinden gebracht wurde. Denn die göttliche Gewalt – dies ist genau Benjamins Standpunkt in *Zur Kritik der Gewalt* – zeichnet sich eben dadurch aus, dass sie einfach »waltet«. ²¹ So wirkt auch die Sprache als Sprache, jenseits ihres Sprechers. Wie zentral die Frage des Heiligen und d. h. gleichzeitig auch die ihres Rückzugs ins Profane in Scholems Denken und Arbeiten war, zeigt eine Einschätzung Adornos, die dieser im Mai 1938 kurz nach seinem Treffen mit Scholem in New York an Benjamin schickt. Als gemeinsamen, philosophischen Nenner aller drei stellt er »die Einwanderung in die Profanität«²² heraus. Scholems krampfhaftes Festhalten am Heiligen erscheint ihm dabei als ein paradoxaler Rettungsversuch, als ein kunstreich gebautes Boot, das genauso kunstreich zum Kentern gebracht werde.²³ In der Tat ist das Paradoxale dieser »Rettung« nicht zu verken-

15 Ebd., S. 7: »Was es mit dieser Stimme auf sich hat und mit dem, was in ihr zum Ausdruck kommt, das ist die Frage, die das religiöse Denken im Judentum sich immer wieder vorgelegt hat. Die unlösliche Verbindung des Begriffs der Wahrheit der Offenbarung mit dem der Sprache, indem nämlich im Medium der menschlichen Sprache das Wort Gottes vernehmbar wird, wenn anders es ein solches Wort Gottes in der menschlichen Erfahrung gibt, das ist wohl eine der wichtigsten, vielleicht sogar die wichtigste Erbschaft des Judentums an die Religionsgeschichte.«

16 Zu Benjamins Verständnis der Säkularisierung, auf das Scholem sich hier zu berufen scheint oder das er zumindest in diesem Aspekt teilt, vgl. Uwe Steiner: »Säkularisierung: Überlegungen zum Ursprung und zu einigen Implikationen des Begriffs bei Benjamin«, in: ders.: *Walter Benjamin: 1892–1940. Zum 100. Geburtstag*, Bern 1992, S. 139–187.

17 Scholem: »Der Name Gottes und die Sprachtheorie der Kabbala« (Anm. 10), S. 68. Vgl. zu diesem Thema besonders die beiden Unterkapitel »Zwischen Magie und Mystik des Namens« (ebd., S. 26–31) und »Magie der Sprache« (ebd., S. 67–70).

18 Emmanuel Levinas: *Du sacré au saint*, Paris 1977, S. 109.

19 Scholem: »Religiöse Autorität und Mystik« (Anm. 12), S. 21.

20 Scholem: »Der Name Gottes und die Sprachtheorie der Kabbala« (Anm. 10), S. 70.

21 Vgl. Walter Benjamin: *Zur Kritik der Gewalt*, GS II.1, S. 203: »Die göttliche Gewalt [...] mag die waltende heißen.«

22 Brief Adornos an Benjamin vom 04.05.1938, in: *Theodor W. Adorno – Walter Benjamin. Briefwechsel 1928–1940*, hg. von Henri Lonitz, Frankfurt a. M. 1994, S. 325: »Es scheint mir von der tiefstinnigsten Ironie, daß eben die Konzeption der Mystik, die er urgiert, sich geschichtsphilosophisch als jene Einwanderung in die Profanität darstellt, die er an uns für verderblich hält. Wenn nicht seine Gedanken, dann sind jedenfalls seine Erzählungen eine strikte Rechtfertigung genau der Alterationen Ihres Denkens, an denen er sich stößt.«

23 Ebd., S. 325: »Es wird mit großartiger Kunst ein Rettungsboot losgelassen; aber die Kunst besteht hauptsächlich darin, es mit Wasser zu füllen und zum Kentern zu bringen. Ich für meinen Teil halte mit Ihnen dafür, daß bei einem Untergang des ganzen Schiffes mit Mann und Maus die Chancen besser sind, daß wenn schon nicht von der Mannschaft, so von der Fracht einiges übrig bleiben wird.«

nen: Scholem hält an der Kategorie des Heiligen fest, auch wenn sie *realiter* keinen Inhalt mehr hat.²⁴

Am Heiligen zeigt sich einmal mehr, wie unterschiedlich Scholem (religionshistorisch-theologisch) und Benjamin (geschichtsphilosophisch) diese Frage angehen, und dies trotz einer weitgehend übereinstimmenden historischen Einschätzung der Situation. Diese »gekreuzte«²⁵ Reziprozität ist darüber hinaus auch aufschlussreich für die Vorstellung, die man sich von Rezeption und Einfluss zu machen hat. Denn wie Scholem sich in seiner Benjamin-kritischen Konzeption des Heiligen gerade auf diesen stützt, so entwickelt Benjamin die für den Kafka-Essay von 1934 so zentrale Kategorie der Schrift anhand von Scholems religionshistorischen Überlegungen zur Situation des Judentums, allerdings in gegenläufigem Sinn. Auch er argumentiert gewissermaßen mit Scholem gegen Scholem. Immer wieder beteuert er in seinen Briefen, wie wichtig für ihn Scholems jüdische Sicht²⁶ auf Kafka sei, um dann ganz andere Ideen daraus hervorgehen zu lassen.

Zwei Elemente aus Scholems Schriftverständnis sind dafür entscheidend: zum einen die aus einem Aufsatz von Chaim Nachman Bialik stammende Unterscheidung von *Haggada* und *Halacha*, die Benjamin in gänzlich unerwarteter Weise auf Kafkas erzählerisches Werk überträgt. In der 1919 in Burers Zeitschrift *Der Jude* und dann 1925 erneut in einem Essayband erschienenen und von Scholem übersetzten Arbeit geht es Bialik um den Entwurf eines modernen Judentums mittels der Aufwertung der mündlichen Tradition (*Haggada*) gegenüber der Überlieferung des Gesetzes (*Halacha*). Ähnlich wie

das Verhältnis von Offenbarung und Tradition sind für Bialik Lehre und Auslegung wechselseitig bedingt und bedingend, zwei Aggregatzustände derselben Substanz: »Die Halacha ist die Kristallisation, das letzte und notwendige Ergebnis der Aggada, die Aggada die wieder flüssig gewordene Halacha.«²⁷ Auch Scholem geht es in seinen historischen Studien zum jüdischen Schrifttum um die Wechselwirkung von Schrift und Offenbarung: Die heilige Schrift ist für ihn nichts anderes als eine stets neue und den gewandelten historischen Umständen angemessene Anwendung der Offenbarung. Als solche bestimmt und bewahrt sie die lebendige Identität des Judentums.²⁸

In dieser Perspektive erscheint Kafka als der extreme Ausläufer dieser Tradition, in dessen Werk gewissermaßen der Nullpunkt der Offenbarung erreicht wird, da diese nicht mehr anwendbar ist: »Die Welt Kafkas ist die Welt der Offenbarung, freilich in jener Perspektive, in der sie auf ihr Nichts zurückgeführt wird.«²⁹ Nicht anders heißt es in dem von Scholem zum *Prozess* verfassten Gedicht: »So allein strahlt Offenbarung / in die Zeit, die dich verwarf. / Nur dein Nichts ist die Erfahrung, / die sie von dir haben darf.«³⁰ An anderen Stellen und in anderem Kontext verwendet Scholem auch das Motiv vom »abgewandten Antlitz Gottes«.³¹

Doch Benjamin modifiziert diese historische Einschätzung: Das Problem, das sich den Schülern in Kafkas Erzählung stellt, sei nicht das Unverständnis der Schrift (die Unmöglichkeit, sie zu entziffern und anzuwenden), sondern die nicht mehr vorhandene Lehre. Aus Benjamins Sicht ist die Lehre abhandengekommen, beziehungsweise, wie er es an einer anderen Stelle des gleichen Briefes formuliert: »Das Werk der Thora nämlich ist – wenn wir uns an Kafkas Darstellung halten – vereitelt worden.«³² Somit ist Kaf-

24 Zu den drei »Arten« von Theologie, die sich hier gegenüberstehen, vgl. Daniel Weidner: »Nichts der Offenbarung«, »inverse« und »unanständige« Theologie. Kafkaeske Figuren des Religiösen bei Adorno, Benjamin, Scholem und Agamben«, in: *Kafka und die Religion in der Moderne*, hg. von Manfred Engel/Ritchie Robertson, Würzburg 2014, S. 155–176, und Daniel Weidner: »Religious turns, heute und damals. Giorgio Agamben liest Kafka – anders als Theodor W. Adorno, Gershom Scholem und Walter Benjamin«, in: *Literaturkritik* 11 (November 2012), <http://literaturkritik.de/id/17298> (zuletzt aufgerufen 17.07.2017).

25 Benjamin bezeichnet die Kafka-Arbeit gegenüber Scholem als »Kreuzweg der Wege meines Denkens« (Brief Benjamins an Scholem vom 15.09.1934, in: *Benjamin über Kafka* (Anm. 13), S. 80). Nun ist der Kreuzweg nicht nur der Ort, wo alle Denkwege zusammenlaufen, sondern auch der wohl ironisch mitgemeinte Leidensweg sich so vielfältig überkreuzender Denkintentionen und -ansätze.

26 Scholem spricht vom »jüdischen Zentralnerv dieses Werkes« (Brief Scholems an Benjamin vom 20.09.1934, in: *Benjamin über Kafka* (Anm. 13), S. 81).

27 Chaim Nachman Bialik: *Essays*, Berlin 1925, S. 83.

28 Zu diesem Zusammenhang, aber auch allgemein zu Scholem, vgl. Daniel Weidner: *Gershom Scholem. Politisches, esoterisches und historiographisches Schreiben*, München 2003.

29 Brief Scholems an Benjamin vom 17.07.1934, in: *Benjamin über Kafka* (Anm. 13), S. 74.

30 Ebd., S. 73.

31 Vgl. dazu Stéphane Mosès: »Zur Frage des Gesetzes: Gershom Scholems Kafka-Bild«, in: *Kafka und das Judentum*, Frankfurt a. M. 1987, S. 20–21.

32 Undatierter Brief Benjamins an Scholem (vom Herausgeber zugeordnetes Datum: 11.08.1934), in: *Benjamin über Kafka* (Anm. 13), S. 78.

kas Werk eine *Haggada* ohne *Halacha*,³³ ein Werk, das nicht mehr ausgelegt werden kann, das sich jeder Interpretation versagt. »Diese Geschichte werde ich Ihnen nicht deuten«,³⁴ heißt es programmatisch zu Beginn des Radiovortrags von 1931, der mit der Wiedergabe der Parabel »Eine kaiserliche Botschaft« aus der Erzählung *Beim Bau der chinesischen Mauer* einsetzt. Scholems »Kernsatz« von der Unvollziehbarkeit der Schrift³⁵ wird so von Benjamin radikalisiert und in die Hypothese einer grundsätzlichen Absenz der Lehre bzw. der Offenbarung umgewandelt. Die Tradition teilt nur noch sich selbst mit.³⁶

Die zweite Abweichung gegenüber Scholem betrifft den Status der Schrift. Diese ist für Benjamin nicht das eine religiöse Gemeinschaft begründende Ereignis, ihr »Ursprung«, sondern das von Gewalt und Unterdrückung befreiende Ende der Geschichte.

33 In den frühesten Aufzeichnungen zu einem ungeschriebenen Essay und zu einem Radiovortrag von 1931, die Benjamin mit »Versuch eines Schemas zu Kafka« betitelt hatte, findet sich folgende Bemerkung: »Kafkas Bücher enthalten die fehlende Hagada zu dieser Halacha.« (Ebd., S. 116) In Benjamins Radiovortrag mit dem Titel »Franz Kafka: Beim Bau der chinesischen Mauer« vom 03.07.1931 lautet die ausgeführte Stelle so: »Vielleicht beweist seine Prosa nichts; auf jeden Fall ist sie so beschaffen, daß sie in beweisende Zusammenhänge jederzeit eingestellt werden könnte. Man hat hier an die Form der Haggadah zu erinnern [...]. Wie die haggadischen Teile des Talmud so sind auch diese Bücher Erzählungen, eine Haggadah, die immerfort innehält, in den ausführlichsten Beschreibungen sich verweilt, immer in der Hoffnung und Angst zugleich, die halachische Order und Formel, die Lehre könnte ihr unterwegs zustoßen.« (Ebd., S. 41–42) Im Essay »Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages« von 1934 führt Benjamin die Idee dann folgendermaßen aus: »Das hindert nicht, daß seine Stücke nicht gänzlich in die Prosaformen des Abendlandes eingehen und zur Lehre ähnlich wie die Haggadah zur Halacha stehen. Sie [...] sind derart beschaffen, daß man sie zitieren, zur Erläuterung erzählen kann. Besitzen wir die Lehre aber, die von Kafkas Gleichnissen begleitet und in den Gesten K.'s und den Gebärden seiner Tiere erläutert wird? Sie ist nicht da [...]« (ebd., S. 20). [Die wechselnden Schreibweisen von Hagada bzw. Haggadah gehen auf Benjamin zurück.]

34 *Benjamin über Kafka* (Anm. 13), S. 40.

35 Ebd., S. 66: »Ist doch das Absolut-Konkrete das Unvollziehbare schlechthin« (von Benjamin in einem Brief an Scholem vom 28.02.1933 zitiert). Der Satz findet sich ebenfalls im neunten der *Zehn unhistorischen Sätze über Kabbala*, in: Gershom Scholem, *Judaica 3* (Anm. 10), S. 271, sowie in Scholems Aufsatz »Offenbarung und Tradition als religiöse Kategorien im Judentum«, in: *Über einige Grundbegriffe des Judentums*, Frankfurt a. M. 1970, S. 110.

36 Diese Idee wird schon im Übersetzer-Aufsatz ansatzweise entwickelt, wo es nicht mehr um das Was des zu Übersetzenden (die Botschaft) geht, sondern darum, dass übersetzt wird. Die Übersetzung teilt das Wesen des Übersetzens mit wie die Tradition das Wesen des Überlieferens. Vgl. Walter Benjamin: *Die Aufgabe des Übersetzers*, GS IV.1, S. 9–21.

Dies zeigt seine Deutung Kafka'scher Gestalten: Dr. Bucephalus, der »neue Advokat«, der früher Alexander von Mazedoniens Streitross war, studiert nunmehr die Gesetzesbücher. Kafkas Geschichte endet mit dem vom politischen Reiter befreiten Advokaten, der »bei stiller Lampe, fern dem Getöse der Alexanderschlacht, liest und [...] die Blätter unserer alten Bücher [wendet].«³⁷ Dasein in Schrift verwandelt ist Freiheit. Das Blatt (der Geschichte) wendet sich, die Last (des politischen Agitators) ist vom Rücken genommen. Auch Sancho Pansa hat es in Kafkas Version geschafft, seinen Teufel mit Ritterromanen von sich abzulenken. Doch wie Benjamin selbst feststellt, ist der vierte und letzte, Sancho Pansa gewidmete Teil seines Aufsatzes erstaunlicherweise von keinem seiner Korrespondenten erwähnt oder auch nur ansatzweise diskutiert worden. Dabei handelt es sich doch gerade um das Herzstück seiner Arbeit, nämlich die Umkehr, die neue Ausrichtung, die nicht mehr Schrift in Leben, sondern Leben in Schrift verwandelt.³⁸ Bei Benjamin steht die Schrift am musterhaften und vielleicht auch märchenhaft glücklichen, messianischen Ende der Geschichte.³⁹

Scholems und Benjamins Divergenzen bezüglich des Heiligen (der Schrift) lassen sich durch unterschiedliche Zielsetzungen erklären: Für Scholem geht es um eine Standortbestimmung des modernen Judentums. Kafkas Werk stellt für ihn eine spezifisch jüdische Aporie dar, einen »Grenzfall«⁴⁰ in der Geschichte der Offenbarung, insofern diese sich nur noch bedeutungsleer behauptet. Schrift und Gesetz gelten noch, aber sie bedeuten nicht mehr. Und da sie nicht mehr verständlich sind, können sie auch nicht mehr angewendet (gelebt, mit Leben erfüllt) werden.⁴¹

37 Walter Benjamin: »Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages«, in: *Benjamin über Kafka* (Anm. 13), S. 37.

38 Zur unterschiedlichen Auffassung der Überlieferung und Tradition bei Scholem und Benjamin vgl. Philippe Simay: »Kafka et l'écriture de la transmission«, in: *Archives de philosophie* 62 (janvier–mars 1999), S. 95–115; Philippe Simay: »Le crépuscule de la tradition. Benjamin et Scholem, lecteurs de Kafka«, in: *Critique* 659 (avril 2002), S. 273–286.

39 Diesen »messianischen« Aspekt der Schrift bzw. des Schreibens in Benjamins Sprach- und Geschichtsphilosophie hat der französische Philosoph Marc Goldschmit aufgezeigt, vgl. Marc Goldschmit: *L'écriture du messianique. La philosophie secrète de Walter Benjamin*, Paris 2010. Ebenso Elke Dubbels: *Figuren des Messianischen in Schriften deutsch-jüdischer Intellektueller 1900–1933*, Berlin/New York 2011.

40 Brief Scholems an Benjamin vom 20.09.1934, in: *Benjamin über Kafka* (Anm. 13), S. 82.

41 Auf die aktuelle und weitläufige Diskussion um das Verständnis der Türhüter-Parabel (»Vor dem Gesetz«) sowohl in politischer wie auch in theologischer und geschichtsphilosophischer Hinsicht kann hier nicht eingegangen werden.

Anders als Scholem sieht Benjamin in Kafkas Werk den Beweis dafür, dass es nie einen Fortschritt gegeben hat und dass der Glaube daran ein philosophischer, religiöser und auch politischer Irrtum ist. So baut er Kafkas Aphorismus »An Fortschritt glauben heißt nicht glauben, dass ein Fortschritt schon geschehen ist. Das wäre kein Glauben«⁴² wie einen eigenen Satz in den Text ein. In der Tat erfordert die Feststellung eines vergangenen Fortschreitens lediglich eine Vorhersage, keinen Glauben. Benjamin teilt diese Einschätzung mit Kafka: »Das Zeitalter, in dem Kafka lebt, bedeutet ihm keinen Fortschritt über die Uranfänge. Seine Romane spielen in einer Sumpfwelt. Die Kreatur erscheint bei ihm auf der Stufe, die Bachofen als die hetärische bezeichnet.«⁴³ Die Verweise auf Bachofen, aber auch auf Lukács, Rosenzweig und Bloch lassen keinen Zweifel daran, dass es Benjamin um eine geschichtsphilosophische Fragestellung geht, die später im Zentrum seiner Thesen *Über den Begriff der Geschichte* (1940) stehen wird, nämlich um die Frage nach dem Ausgang aus der Geschichte als ständiger Wiederholung von Katastrophen und Niederlagen, d. h. um die Frage der Erlösung.⁴⁴

Benjamins Interpretation, die von einer Welt ohne Offenbarung und ohne Erlösung ausgeht, ist für Scholem eindeutig zu radikal gefasst. Hier sei Benjamin »mit der Ausschaltung der Theologie« einen Schritt zu weit gegangen und habe »das Kind mit dem Bade«⁴⁵ ausgeschüttet. In der Tat muss Benjamins philosophische Voraussetzung für Scholem unannehmbar sein, da sie die jüdische Theologie, auch

in ihrer modernen und kritischen Form (wie sie von Scholem vertreten wird), als überholte Auffassung des Messianischen hinter sich lässt.

Im *Theologisch-politischen Fragment* (1920/1921) versucht Benjamin, die aus einem falschen Verständnis des Messianischen resultierende Aporie⁴⁶ aufzulösen: Nichts Historisches kann »von sich aus sich auf Messianisches beziehen wollen«.⁴⁷ Genauso wenig kann das Reich Gottes »das Telos der historischen Dynamis [sein]; es kann nicht zum Ziel gesetzt werden.«⁴⁸ Benjamin schwebt keine theologisch-politische Lösung vor, sondern eine Loslösung sowohl von religiösen wie von politischen Formen des Messianismus. Dafür findet er bei Kafka zutreffende Formulierungen, die diesen Unterschied zwischen dem Messianischen und dem Messianismus auf den Punkt bringen. So bezeichnet die Bemerkung Kafkas, es gebe »Hoffnung genug, unendlich viel Hoffnung – nur nicht für uns«,⁴⁹ für Benjamin die einzig richtige Einstellung der Geschichte gegenüber. »Für [...] die Unfertigen und Ungeschickten[] ist die Hoffnung da«,⁵⁰ schreibt er im Kafka-Essay, und der Wahlverwandtschaften-Essay endet mit einem Satz, der wie eine Paraphrase dieser Kafka-Bemerkung klingt: »Nur um der Hoffnungslosen willen ist uns die Hoffnung gegeben.«⁵¹ Die Hoffnung der Hoffnungslosen, damit meint Benjamin, dass es Hoffnung nur für die gibt, die alle Hoffnungen aufgegeben haben. Die dialektische Formulierung beinhaltet eine Kritik sowohl an der theologischen als auch an der politischen Instrumentalisierung der Hoffnung. Er zeigt so einerseits die Naivität des bürgerlichen, jüdisch-christlichen Heilsoptimismus, der auf eine bessere Welt wartet, anstatt ihre Realisierung zu bewirken, aber auch die Begrenztheit des kommunistischen Heilsversprechens, das auf die dialektischen Gesetze der historischen Vernunft setzt, um den Umschlag quasi automatisch hervorzubringen. Im *Theologisch-politischen Fragment* bezeichnet Benjamin seine eigene Auffassung als mystisch, jedoch in einem anderen als dem Scholem'schen Sinn: als eine doppelte Spannung zwischen der »Dynamis des Profanen« (dem menschlichen Glücksstreben),

42 Benjamin: »Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages« (Anm. 37), S. 28.

43 Ebd.

44 Seine Sicht auf Kafka fasst Benjamin in ein Denkbild mit dem Titel »Idee eines Mysteriums«. Es handelt sich dabei um seinen frühesten Text zu Kafka. Darin wird die Geschichte als ein zu keinem Ende kommendes Prozessverfahren dargestellt, bei dem der Mensch im Namen der stummen Natur als Kläger in Erscheinung tritt; vgl. Walter Benjamin: »Idee eines Mysteriums«, in: *Benjamin über Kafka* (Anm. 13), S. 115. Von den aufgerufenen Zeugen stellt keiner das Kommen des Messias infrage: der Dichter fühlt es, der Bildner sieht es, der Musiker hört es und der Philosoph weiß es. Da der Gerichtshof inkompetent und zu keinem Urteil fähig ist, folgt Klage über das Ausbleiben des Messias auf Beteuerung seines Kommens, bis die Geschworenen, die ihre Plätze von Generation zu Generation weitervererben, entsetzt und verzweifelt die Flucht ergreifen, während Kläger und Zeugen zurückbleiben und, so ahnt man, endlos weiter prozessieren.

45 Undatierter Brief Scholems an Benjamin (vom Herausgeber zugeordnetes Datum: 10.–12.07.1934), in: *Benjamin über Kafka* (Anm. 13), S. 72.

46 Vgl. das Kapitel »Die Aporien des Messianismus«, in: Mosès: *Der Engel der Geschichte* (Anm. 5), S. 163–184.

47 Walter Benjamin: *Theologisch-politisches Fragment*, GS II.1, S. 203–204.

48 Ebd.

49 Benjamin: »Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages« (Anm. 37), S. 14.

50 Ebd., S. 15.

51 Walter Benjamin: *Goethes Wahlverwandtschaften*, GS I.1, S. 201.

die in die eine Richtung, und der »messianischen Intensität« (der Erlösung), die in die andere zielt. So befördere die Ausrichtung auf das Profane (zu dem auch und vor allem die Schrift gehört) das Kommen des messianischen Reiches, gemäß einem messianischen Kräftegesetz, dem zufolge »eine Kraft eine entgegengesetzt gerichtete zu befördern vermag«. ⁵² Diese Richtung hin zur Schrift gilt es einzuschlagen. Deshalb ist für Benjamin der entscheidende Punkt die Umkehr, »auf welche zahlreiche Gleichnisse Kafkas [...] hindrängen.« ⁵³ »Das Recht, das nicht mehr praktiziert und nur studiert wird«, ist »die Pforte der Gerechtigkeit«. ⁵⁴

Indem Benjamin die »Umkehr« als zentrales Element herausgreift – also das Verwandeln von Leben in Schrift und nicht von Schrift in Leben –, löst er Kafka aus einer nur auf das Judentum beschränkten Bedeutung und zeigt dessen Relevanz für das Verständnis von Geschichte überhaupt. Die Form des Kafka'schen Werks enthalte »Hinweise auf einen Weltzustand«. ⁵⁵ Insofern tut sich in der Auseinandersetzung zwischen Benjamin und Scholem bezüglich der Frage von Heiligkeit und Schrift etwas Neues auf: Wie wahre Hoffnung nur für die Hoffnungslosen ist, so erscheint das Verständnis echter Heiligkeit als rein theologischer Kategorie durch die Erkenntnis der nicht mehr heiligen Schrift bedingt.

52 Benjamin: *Theologisch-politisches Fragment* (Anm. 47), S. 203 f.

53 Brief Benjamins an Scholem vom 11.08.1934, in: *Benjamin über Kafka* (Anm. 13), S. 78.

54 Benjamin: »Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages« (Anm. 42), S. 37.

55 Brief Benjamins an Scholem vom 20.07.1934, in: *Benjamin über Kafka* (Anm. 13), S. 76.

»A CLAMOR FOR MIRACLES«?

MAX REINHARDT, G. B. SHAW UND DAS NUMINOSE STAUNEN IM ENGLISCHEN DRAMA UND THEATER DER LITERARISCHEN MODERNE

Verena Keidel

Auch wenn in der Nachfolge der Aufklärung sowie mit dem Siegeszug der modernen Naturwissenschaften eine Verlustgeschichte des Transzendenzwunders geschrieben wurde und Max Weber in seinem vielzitierten Diktum von 1917 die moderne Welt als »entzaubert« deklarierte, entpuppte sich das vermeintlich vor-moderne Phänomen des Wunders in der literarischen Moderne als Reflexionsgegenstand verschiedener Fachdisziplinen. Gleichzeitig erlebte das Wunder im Drama und Theater der Moderne eine Renaissance: Jener »clamor for miracles«,¹ so George Bernard Shaw in seinem Vorwort zu *Androcles and the Lion*, wird im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts in England nicht nur diskursiv verhandelt, sondern für das Publikum durchaus Bühnenwirksam eingesetzt, wie ich im Folgenden erläutern möchte.

1. WUNDER(N) UND STAUNEN: EREIGNIS UND AFFEKT

Für Alexander Geppert und Till Kössler bietet das »Überflussphänomen« des Wunders im 20. Jahrhundert die Möglichkeit, »die vielfältigen Debatten um die Grenzen von Wahrnehmung, Erkenntnis und Wissen [...] zu bündeln und aufeinander beziehen. [...] Was sie selbst in höchst unterschiedlichen Kontexten verbindet, ist das hervorgerufene Gefühl von Staunen [...] und Verwunderung, [...] welches in beiden Fällen auf das [...] Numinose zurückverweist.«² Die Reziprozität von wundersamem Ereignis und Affekt ist dem Wunderbegriff bereits etymologisch eingeschrieben: Das griechische Wort *thauma*, das dem deutschen

Begriff des Wunders am nächsten kommt, bedeutete ursprünglich das »Staunenerweckende«.

In der abendländischen Tradition beginnt die Auseinandersetzung mit dem Staunen bekanntlich im platonischen Dialog *Theaitetos*, in dem Sokrates den Affekt des Staunens als Ursprung der Philosophie beschreibt. Aristoteles drängt in seiner Beschreibung des *thaumazein* in der *Metaphysik* wiederum auf die Überwindung der sich im Staunen manifestierenden Unkenntnis angesichts des nur *scheinbar* Wunderbaren: »denn wunderbar erscheint es einem jeden, der den Grund noch nicht erforscht hat.«³

Die spätere christliche Vorstellung des Staunens als *stupor* lässt sich auf die Beschreibungen der Wunder-tätigkeit Jesu zurückführen, in denen die Reaktion auf das Wirken Christi mit dem griechischen Ausdruck des *thaumazein*, später *stupere*, belegt wird. Auch wurden die echten *miracula* Christi von der »Zauberei« des Simon Magus abgegrenzt. Bereits in den Evangelien wurde also das »falsche« Wunder mit einer Form der Theatralität in Verbindung gebracht, während gleichzeitig die besondere performative Wirkkraft des »richtigen« Wunders betont wurde: In den neutestamentlichen Wundererzählungen »ist nicht das Ereignis selbst, sondern die Wirkung im Akt der Rezeption der Ort, an dem das biblische Wunder Wirklichkeit wird.«⁴ Im Zuge der späteren reformatorischen Bewegungen wurde schließlich unter anderem von Martin Luther gegen die nicht-biblischen »Gäukelwunder« und damit gegen einen katholischen Wunderglauben

1 George Bernard Shaw: »Preface on the Prospects of Christianity«, in: ders.: *Androcles and the Lion*, London 1969, S. 1–102, hier S. 25.

2 Alexander C. T. Geppert/Till Kössler: »Einleitung: Wunder der Zeitgeschichte«, in: dies. (Hg.): *Wunder. Poetik und Politik des Staunens im 20. Jahrhundert*, Berlin 2011, S. 9–68, hier S. 15 f.

3 Aristoteles: *Metaphysik*, übers. von Hermann Bonitz, München 1966, 983a, 16–17. Vgl. ebenso Stefan Matuschek: *Über das Staunen. Eine Ideengeschichtliche Analyse*, Tübingen 1991, S. 8–23.

4 Ruben Zimmermann: »Wundern über »des Glaubens liebstes Kind«. Die hermeneutische (De-)Konstruktion der Wunder Jesu in der Bibelauslegung des 20. Jahrhunderts«, in: Geppert/Kössler (Hg.): *Wunder* (Anm. 2), S. 95–125, hier S. 101.

polemisiert.⁵ Und im Kontext der Aufklärung verband sich die Kritik am religiösen *miraculum* mit der Kritik am Staunen. So deutet beispielsweise Spinoza das Moment des *stupor* angesichts des Wunders als Mittel priesterlicher Bevormundung und hegemonialer Machterhaltung.⁶ Das Wunderdispositiv und der damit zusammenhängende Staunensdiskurs wurden somit im Laufe der Jahrhunderte zwischen den nur scheinbar gegensätzlichen Theoremen von Glauben und Wissen, Verwunderung und Erkenntnis, Religion und Aufklärung verhandelt.

Bevor ich auf die Fortschreibung des Wunders beziehungsweise auf dessen Reinszenierung im englischen Kulturraum der Moderne zu sprechen komme, möchte ich auf zwei zeitgenössische religionsphänomenologische und -soziologische Reflexionen über das Wunder verweisen, die ebenfalls dessen performative und affektive Momente in den Vordergrund stellen und das Wunder zudem als transnationale Diskursformation der literarischen Moderne zu erkennen geben.⁷

2. NUMINOSES UND CHARISMATISCHES: DAS WUNDER BEI RUDOLF OTTO UND MAX WEBER

Es war bekanntlich der protestantische Theologe Rudolf Otto, der den bereits erwähnten Begriff des Numinosen in seiner Schrift *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen* (1917) prägte. In seiner Abhandlung sucht sich Otto der »besondere[n] Gefühlsreaktion« anzunähern, welche die Begegnung mit dem Heiligen auslöst. Der Theologe betont dabei das affektive Potential des Wunders, das auch in der deutschen Sprache etymologisch festgeschrieben sei:

»Sich wundern« kommt [...] – was wir fast vergessen haben – von *Wunder* und bedeutet in seinem ersten Sinne: im Gemüte von einem [sic] Wunder, einem Wunderding, einem mirum betroffen sein. Das Sich Wundern im echten Sinne ist also ein rein im Gebiete des numinosen Gefühles liegender Gemütszustand

und nur in abgebläster und verallgemeinerter Form wird es zum Erstaunen im allgemeinen.«⁸

Den christlichen Affekt des *stupor* beschreibt Otto im Anschluss als adäquaten Ausdruck »für die dem mirum entsprechende Gemütsreaktion«.⁹ Das Wunder erklärt Otto abschließend als »Ausdrucksmedium [des Moments des Numinosen], das in allen Religionen wiederkehrt und von Religion schier unzertrennlich zu sein scheint«.¹⁰

Während der Theologe und Religionswissenschaftler Otto das Gefühlsmoment angesichts des Wunders in den Kontext der numinosen Erfahrung einordnet, erwähnt der (Religions-)Soziologe Max Weber das Wunder im Zusammenhang mit seiner machttheoretischen Begründung sozialer Ordnung: der Analyse sogenannter »charismatischer« Herrschaftsformen. Die Etymologie des Wortes Charisma, von Gott verliehene Gnadengabe, verweist dabei bereits auf den ursprünglich religiösen Deutungskontext. Bevor der Begriff einem säkular-soziologischen Wandel unterzogen wurde, assoziierte man Charisma folglich mit einer besonderen Nähe zu Gott. Weber fragt nach der Legitimität charismatischer – militärischer wie religiöser – Führerfiguren, die sich »durch *Bewährung* – ursprünglich stets: durch Wunder – [...] die *Anerkennung* durch die Beherrschten«¹¹ sichern können. Das Wunder sieht Weber als Voraussetzung religiöser Herrschaftsmechanismen. »Er muß Wunder tun, wenn er ein Prophet, Heldentaten, wenn er ein Kriegsführer sein will.«¹²

Valentin Rauer nähert sich Webers Konzeption innerhalb eines performanztheoretischen Rahmens an und hebt dabei den zeitlich-situativen Aspekt von Charisma hervor: Rauer fasst Webers Vorstellung des Wunders als charismatisches *event*, als »unerwartete« Kontingenzercheinung, in deren performativem Vollzug sich jedoch für die Zeugenschaft eine neue Form der Wirklichkeit konstituieren würde. Die tatsächlichen Ursachen des charismatischen Ereignisses seien für die Anhänger charismatischer

5 Vgl. Rubert Bruce Mullin: *Miracles and the Modern Religious Imagination*, New Haven/London 1996, S. 12–14.

6 Vgl. Matuschek: *Staunen* (Anm. 3).

7 Zum Wunder in der Moderne siehe auch Natascha Adamowskys Monographie: *Das Wunder in der Moderne. Eine andere Kulturgeschichte des Fliegens*, Paderborn 2010.

8 Rudolf Otto: *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*, München 2004, S. 29.

9 Ebd., S. 30.

10 Ebd., S. 82.

11 Max Weber: *Wirtschaft und Gesellschaft I*, hg. von Johannes Winckelmann, Köln/Berlin 1964, S. 179.

12 Ebd. II, S. 835.

Führerfiguren und Propheten sekundär.¹³ Bei aller säkularen Entzauberung gesteht also auch Weber dem Wunder eine besondere affektive, ›charismatisierende‹ Wirkmacht zu. Im frühen 20. Jahrhundert¹⁴ oszillieren somit die religionssoziologischen und religionsphänomenologischen Beschreibungen des Wunders zwischen Transzendenz- und Kontingenzerrscheinung: als numinoses Staunen erzeugendes *mirum* im Sinne Ottos und als charismatisches Ereignis im Sinne Webers.

3. KATHOLISCHES THEATERWUNDER IN LONDON: MAX REINHARDTS INSZENIERUNG VON »THE MIRACLE«

In der Theaterpraxis stellte das Wunder seit jeher bisweilen manipulative Praktiken der Steuerung von Emotionen und Affekten bereit. Im englischen Kulturraum bildete sich im Mittelalter eine eigene Form des religiösen Spiels heraus, das sogenannte *miracle* oder *saints' play*, welches seinem Publikum das wundersame Wirken von Heiligenfiguren mittels früher Bühnen- und Pyrotechnik als großes Spektakel präsentierte.¹⁵ Eine moderne Neuauflage des mittelalterlichen Wundertheaters lieferte Max Reinhardt 1911 mit einer Inszenierung im Herzen von London: *The Miracle* feierte – in der Tradition der *English Christmas Pantomime* – einen Tag vor Weihnachten seine Englandpremiere in der Londoner Olympiahalle.

Reinhardts Inszenierung, die als antipodischer Referenzrahmen für die Shaw'sche Dramaturgie des Wunders dienen soll, bot seinen Zuschauern eine spektakuläre Überblendung aus religiösen *miracula* und technischem Wunderwerk, weswegen Tobias Becker *The Miracle* in seiner detaillierten Analyse als paradigmatisch für den Wunderdiskurs im 20. Jahrhundert beschreibt, da es »Gegensätze zwischen

Wunder und Wissenschaft, Religion und Rationalität, Transzendenz und Technik diskutiert«.¹⁶

Zunächst ist *The Miracle* ein weiteres Beispiel für die Erschließung neuer Theaterräume durch den Avantgarderegisseur Reinhardt. Für die Inszenierung wurde die gesamte Londoner Olympiahalle in typisch Reinhardt'schem Inszenierungsstil in einen gigantischen gotischen Dom verwandelt: mit Pfeilern, bunten Glasfenstern und Seitenschiffen, die als Zuschauerränge dienten. Der besondere theatrale Raum in Form einer Kathedrale sollte eine performative Vergemeinschaftung von Zuschauern und Schauspielern erleichtern.¹⁷

Es wurden über 1.500 Statisten verpflichtet und ein 500-köpfiger Chor eingesetzt. Im Mittelpunkt der Textvorlage des *Miracle*, die sich an eine Legende des Mittelalters anlehnt, stehen die Erlebnisse einer Nonne, die dem Klosterleben entflieht und am Ende den Weg zurück in die Klostersgemeinschaft findet. Der Höhepunkt des Dramas ist die Menschwerdung der klösterlichen Marienfigur, die daraufhin im Kloster den Platz der entflohenen Nonne einnimmt.¹⁸ Diese Szene liest sich in der Textvorlage von Karl Vollmoeller und Max Reinhardt folgendermaßen:

»Die Lichtergirlande über dem Marienbild beginnt zu zucken und bläulich zu glühen. Der ausgestreckte Arm der Maria sinkt langsam herab. [...] Sie steigt langsam vom Altar hernieder, nimmt das Gewand und den Schleier der entflohenen Nonne auf und hüllt sich in die heilige Tracht. Die Lichter verlöschen. [...] Plötzlich deutet die alte Sakristanin mit verzücktem Ausdruck auf die junge Schwester; die vordersten Nonnen weichen mit lautem Schreien zurück: Die göttliche Schwester erscheint wie von unsichtbaren Händen emporgehoben, ihr Haupt umstrahlt ein Heiligenschein. Alles liegt betend auf den Knien, das Gesicht vor dem neuen Wunder gesenkt.«¹⁹

Der Damentext betont zum einen die affektiven Reaktionen der Klostersgemeinschaft auf das Wunder (»verzückte[r] Ausdruck«, »laute[s] Schreien«). Zum

13 Valentin Rauer: »Magie der Performanz. Theoretische Anschlüsse an das Charisma Konzept«, in: Pavlína Rychterová/Stefan Seit/Raphaella Veit (Hg.): *Das Charisma. Funktionen und symbolische Repräsentationen*, Berlin 2008, S. 155–171.

14 Für eine interdisziplinäre Auseinandersetzung mit dem Phänomen des *Heiligen* in der Moderne siehe auch Héctor Canal u. a. (Hg.): *Das Heilige (in) der Moderne. Denkfiguren des Sakralen in Philosophie und Literatur des 20. Jahrhunderts*, Bielefeld 2013.

15 Darryll Grantley: »Saints' plays«, in: Richard Beadle (Hg.): *The Cambridge Companion to Medieval Theatre*, Cambridge 1996, 265–289.

16 Tobias Becker: »Das doppelte Mirakel. Theaterwunder und Wundertheater im frühen 20. Jahrhundert«, in: Geppert/Kössler (Hg.): *Wunder* (Anm. 2), S. 332–362, hier S. 335.

17 Vgl. Erika Fischer-Lichte: »Einleitung. Wahrnehmung – Körper – Sprache«, in: dies. (Hg.): *TheaterAvantgarde. Wahrnehmung – Körper – Sprache*, Tübingen/Basel 1995, S.1–14, hier S. 7.

18 Vgl. Becker: »Mirakel« (Anm. 16), S. 336–337.

19 Karl Vollmoeller/Max Reinhardt: *The Miracle: Great Pantomime in Two Acts and an Intermezzo*, Berlin 1912, Nabu Public Domain Reprints, S. 36–42.

anderen wird deutlich, dass die Menschwerdung der Marienfigur auf der Bühne nur mithilfe der Mittel der Theater-technik, etwa einer gigantischen Licht- und Soundmaschinerie, einer Hebebühne und Falltüren, inszeniert werden konnte. Bezüglich der schwebenden Marienfigur, die »wie von unsichtbaren Händen emporgehoben« werden sollte, notierte Reinhardt in seinem Regiebuch für die New Yorker Aufführung: »[S]he gently floats a short distance into the air without changing her position. This is done on a trap on the right.«²⁰

Und Reinhardts Ziel einer perfekten Theater-Illusion – hervorgerufen durch die modernen ›Wunder der Technik‹ – schien in der Londoner Aufführung aufzugehen: Der Publizist und Jesuit Jacob Overmans, der eine der Londoner Inszenierungen besuchte, beschreibt die Reaktionen des Publikums auf das Marienwunder 1912 wie folgt: »[W]ährend die Erscheinung langsam niederschwebt, erklingen die sanften Töne eines englischen Marienliedes. [...] Der erste Akt ist aus. Die Zuschauer sitzen in stummer Ergriffenheit. Niemand wagt Beifall zu klatschen: man fühlt sich fast wie in einer Kirche.«²¹ Und ein Rezensent der New Yorker Aufführung bemerkte: »I'm not quite sure even now that it was a play I saw [...] it was a Miracle [...] It is an epoch-making wonder.«²²

Mit seiner Inszenierung der Bühnenwunder, die nicht nur die Zeugen der Fiktionsebene, sondern auch die Zuschauer vor der Bühne in Staunen versetzen sollten, knüpfte Reinhardt also nicht nur namens-technisch an mittelalterliche Spielformen wie das *miracle* oder *mystery play* an. Ebenso erinnert das Reinhardt'sche Wunderspektakel von 1911 an das multimediale und synästhetische Theater der Jesuiten, das visuellen und auditiven Effekten und deren performativer Wirkkraft ebenfalls eine große Bedeutung zusprach²³ (wie zum Beispiel auch dem Einsatz symbolhafter Gewänder, wie sie auch in *The Miracle* eingesetzt wurden). Ähnlich wie *The Miracle* handel-

ten auch die frühen jesuitischen Dramen oftmals von persönlichen religiösen Entscheidungssituationen, »an denen der Weg eines ›Helden‹ zur Katholischen Kirche nachvollzogen werden konnte«.²⁴

Reinhardt inszenierte mit dem Marienwunder folglich nicht nur einen zentralen Aspekt einer spezifisch katholischen Glaubensausprägung, er stellte sich auch theaterhistorisch in eine vor- beziehungsweise gegenreformatorische Tradition. Während der Jesuit Overmans das *Miracle* daher als »glänzende Verherrlichung der reichen katholischen Kultusformen«²⁵ lobte, regte sich im Herzen von London Widerstand vonseiten evangelikaler Gruppierungen. Die Reinhardt'sche Inszenierung katholischer Bühnenwunder fiel mit Rekatholisierungsversuchen der zweiten Generation des *Oxford Movement* zusammen, die sich für eine Stärkung der katholischen Elemente in der anglikanischen Kirche aussprach. So werteten Anhänger der *Protestant Truth Society* 1911 *The Miracle* als Rückfall in einen katholischen »Aberglauben« und versuchten, mit Plakaten gegen den »Papismus« bewaffnet, Geistlichen den Eingang zur Olympiahalle zu verwehren.²⁶ Im Kontext eines wiedererstarkenden konfessionellen Disputs um die Exegese des Problemkinds der Theologie schien Reinhardts *Miracle* in seiner Verknüpfung der technisch-theatralen und religiösen Dimension des Wunders schließlich selbst zum *tremendum et fascinosum* der literarischen Moderne zu werden.

4. CHARISMATISCHE BEKEHRUNGSWUNDER IN SHAW'S »ANDROCLES AND THE LION«

Wenige Monate nach der Aufführung von Reinhardts *Miracle* in London informiert der anglo-irische Dramatiker George Bernard Shaw seinen Übersetzer und langjährigen Freund, den österreichischen Dramatiker Siegfried Trebitsch, über seinen neuen Dramentext, *Androcles and the Lion*: »I have written a new play quite unlike any of the old ones. [...] One of the principal characters is a lion. The rest are Christian martyrs [...] and Roman emperors. The final scene

20 »Appendix I. The Miracle«, in: Oliver M. Saylor (Hg.): *Max Reinhardt and his Theatre*, New York/London 1968, S. 249–322, hier S. 262.

21 Jakob Overmans: »Reinhardts Miracle in London«, in: *Stimmen aus Maria-Laach. Katholische Blätter* 82 (1912) 4, S. 373–387, hier S. 379.

22 Alan Dale, zit. nach Becker: »Mirakel« (Anm. 16), S. 354.

23 Vgl. Barbara Bauer: »Multimediales Theater. Ansätze zu einer Ästhetik der Synästhesie bei den Jesuiten«, in: Heinrich F. Plett (Hg.): *Renaissance-Poetik. Renaissance Poetics*, Berlin/New York 1994, S. 197–238. Den Hinweis auf das Jesuitentheater verdanke ich Wolfgang Braungart und Daniel Weidner.

24 Thomas Erlach: *Unterhaltung und Belehrung im Jesuitentheater um 1700. Untersuchung zu Musik, Text und Kontext ausgewählter Stücke*, Essen 2006, S. 17.

25 Overmans: »Reinhardts Miracle in London: Schluß«, in: *Stimmen* (Anm. 21), Heft 5, S. 511–519, hier S. 514.

26 Vgl. »Mystery Play. Clergy Men See ›The Miracle‹«, in: *The Telegraph* [Brisbane] 20. Jan. 1912, <http://trove.nla.gov.au/newspaper/article/175080202?> (zuletzt aufgerufen: 05.06.2017). Vgl. auch Becker: »Mirakel« (Anm. 16), S. 348.

is in the Coliseum and requires a revolving stage. [Max] Reinhardt [sic] had better build a big circus and produce it.«²⁷ Shaws Hinweis auf eine potentielle Reinhardt'sche Bühnenversion bringt zum Ausdruck, dass er den Inszenierungsstil des Avantgarderegisseurs und dessen Erschließung neuer Theaterräume (wie die aufwendige Umgestaltung des Olympiastadiums oder die Inszenierung von Aischylos' *Orestie* im Berliner Zirkus Schumann) zur Kenntnis genommen hatte.

Der Brief an Trebitsch signalisiert zudem das Interesse des Theaterregisseurs Shaw an alternativen Bühnenformen wie der Drehbühne, die Reinhardt bereits 1905 für eine sehr erfolgreiche Produktion von Shakespeares *A Midsummer Night's Dream* im Neuen Theater in Berlin eingesetzt hatte. Der Theaterwissenschaftler Hans Knudsen beschreibt das szenische Mittel der Drehbühne, die 1896 von Carl Lautenschläger erfunden worden war, als »a welcome artistic tool for people like Reinhardt whose aim was a [...] theatre to enchant the audience«.²⁸

Kurz nach der Fertigstellung von *Androcles and the Lion. A Fable Play* schreibt Shaw abermals an Trebitsch: »Androcles is just the sort of play for Reinhardt to produce.«²⁹ Wie *The Miracle* steht auch Shaws *Androcles and the Lion* in der Tradition der *Christmas Pantomime*, die jährlich einen Tag vor Weihnachten aufgeführt wurden. *Androcles* ist ein hybrides Drama, das physische Bühnenaktion, farcenhafte Komik und lange diskursive Passagen über Fragen der Glaubensfreiheit verbindet. Die Handlung spielt zur Zeit der frühen Christenverfolgung und lehnt sich an bekannte Fabelemente und biblische Narrative an.

In Shaws idiosynkratischem Märtyrerdrama ist es die Figur des griechischen Schneiders Androcles, die einem verletzten Löwen zu Hilfe kommt. Nach dieser Begegnung wird der Christ aufgrund seines Glaubens von den Römern verhaftet und soll im Kolosseum den wilden Tieren vorgeworfen werden. Als er in der Arena jedoch auf »seinen« Löwen trifft, erkennt ihn dieser als früheren Retter wieder und verschont ihn. Der anwesende römische Kaiser zeigt sich durch dieses

»Wunder« so beeindruckt, dass er dem Christen die Freiheit schenkt.

In der anglistischen Forschung gilt der Dramatiker Shaw bis heute vornehmlich als Repräsentant des sogenannten *discussion play*, eines ideologiekritischen, aufklärerischen Diskurstheaters. Dies ist wahrscheinlich einer der Gründe, weswegen die Forschung das Wunder als zentrales Element der Shaw'schen Dramaturgie in *Androcles and the Lion* bisher nicht zur Kenntnis genommen hat. Eine Verknüpfung von *miraculum*, (charismatischem) Wundertäter und moderner Wunderbühne, die bereits das Reinhardt'sche Publikum 1911 in Staunen versetzte, ist aber auch in Shaws Damentext angelegt.

Nach einer expositorischen clownesken Interaktion, der ersten Begegnung von Androcles und dem Löwen, verlagert sich der Schauplatz von *Androcles and the Lion* vor die Tore Roms. Der erste Akt spielt auf einem öffentlichen Platz, auf dem die Römer »Christian prisoners of both sexes and all ages«³⁰ versammeln. Androcles, dessen Gefangennahme sich *off-stage* ereignet hat, trifft hier unter anderem auf den christlichen Waffenschmied Ferrovius, dem »wonderful conversions in the northern cities«³¹ zugeschrieben werden.

Shaw lässt nun zu Beginn des ersten Aktes die versammelten Christen Zeugen eines solchen Bekehrungswunders werden. Der folgenden Interaktion zwischen dem missionarischen Christen und einem Römer, dem Patrizier Lentulus, geht voraus, dass Letzterer dem hünenhaften Ferrovius eine Ohrfeige verpasst hatte – in der Annahme, dass dieser als Christ keine (Gegen-)Gewalt anwenden dürfe, worauf er eines Besseren belehrt wird:

»[He (Ferrovius) holds him (Lentulus) with one hand and clenches the other fist]. [...]

Lentulus. Let me go. Your religion forbids you to strike me.

Ferrovius. On the contrary, it commands me to strike you. How can you turn the other cheek, if you are not first struck on the one cheek?

Lentulus [almost in tears] [...] I apologize for striking you.

27 George Bernard Shaw: »To Siegfried Trebitsch«, 7. Mar. 1912, in: Samuel A. Weiss (Hg.): *Bernard Shaw's Letters to Siegfried Trebitsch*, Stanford 1986, S. 159.

28 Hans Knudsen: »Max Reinhardt in Berlin«, in: *Theatre Research* 5 (1963) 3, S. 128–133, hier S. 132.

29 Shaw: »Trebitsch«, in: Weiss (Hg.): *Letters* (Anm. 27), S. 164.

30 Shaw: *Androcles* (Anm. 1), S. 109.

31 Ebd., S. 113.

Ferrovius [*greatly pleased*] My son: have I softened your heart? Has the good seed fallen in a fruitful place? Are your feet towards a better path?

Lentulus [*abjectly*] Yes, yes. There's a great deal in what you say.

Ferrovius [*radiant*] Join us. Come to the lions. Come to suffering and death.

Lentulus [*falling on his knees and bursting into tears*] Oh, help me. Mother! mother!

Ferrovius. [...] God has greatly blessed my efforts at conversion. Shall I tell you a miracle – yes, a miracle – wrought by me in Cappadocia? A young man – just such a one as you, with golden hair like yours – scoffed at and struck me as you scoffed at and struck me. I sat up all night with that youth wrestling for his soul; and in the morning not only was he a Christian, but his hair was as white as snow. [*Lentulus falls in a dead faint.*] There, there: take him away. The spirit has overwrought him, poor lad. Carry him gently to his house; and leave the rest to heaven. [...] *The deepest awe has settled on the spectators.*³²

Durch die Dopplung von einer sich in der Spielgegenwart ›live‹ vollziehenden Bekehrung und einer ›erzählten‹ Bekehrungsgeschichte der Vergangenheit ironisiert Shaws Drama bereits zu Beginn die performative Wirkmacht charismatischer Ereignisse sowie deren affektive Begleiterscheinungen. Das ›reenactment‹ des Bekehrungswunders der Erzählung, das mit dem Ohnmachtsanfall des Römers endet, wiederholt scheinbar das ›Glaubensbekenntnis‹ des jungen Mannes aus Kappadokien, weswegen Ferrovius das Geschehen als (erneute) Bestätigung göttlicher Wirkkräfte in der Gegenwart deutet. Er betrachtet Lentulus' Ohnmacht als Folge der besonderen ›numinosen‹ Erfahrung: »The spirit has overwrought him.«³³ Ferrovius bewirkt jedoch – für das Theaterpublikum offensichtlich – nicht die erhoffte innere Wandlung, ein wahrhaftiges Bekenntnis zum christlichen Glauben, vonseiten Lentulus'. Im Akt der Erzählung vollzieht sich vielmehr mehr die Selbstvergewisserung des vermeintlich charismatischen Wundertäters selbst, was wiederum auch die anwesende Zeugenschaft des Wunders auf der Bühne in »deep awe«³⁴ zurücklässt. Dass die körperlichen Reaktionen der

›Bekehrten‹ beide Male lediglich der Angst vor der imposanten Physis des selbsternannten Missionars Ferrovius geschuldet sind, bleibt dem ›Wundertäter‹ ebenso verborgen wie seiner ehrfürchtig stauenden Zeugenschaft. Die Diskrepanz zwischen Ferrovius' Anliegen – seinen Zuhörern Gottes »blessing« als Ursache des »miracle« kenntlich zu machen – und der tatsächlichen Ursache der Geschehnisse verkehrt somit in *Androcles* das erste charismatisierende ›Wunder‹ schlichtweg ins Komische. Dies wird schließlich am Ende der Szene von der Konvertitin Lavinia auch ironisch angemerkt: »So that is how you convert people, Ferrovius.«³⁵

Und auch im zweiten Akt von *Androcles* wird der Wunderdiskurs von Shaw aufgegriffen und dieses Mal mittels der modernen Theatertechnik Bühnenwirksam vorbereitet. Anders als in Reinhardts und Vollmoellers Textvorlage von *The Miracle* lassen bei Shaw diskursive Formen der Selbstreferenz die Theatralität des Bühnengeschehens stets deutlich werden. So werden die Christen mit dem Aufruf »The stage is waiting« in die Arena geschickt und die blutigen Spiele als heidnisches »spectacle«³⁶ bezeichnet. Auch ermöglicht Shaw seinem Publikum in *Androcles* zunächst eine Distanz zum Bühnengeschehen, indem er ihm das blutige Spektakel der Kämpfe im Kolosseum visuell schlichtweg vorenthält. Die Gladiatorenkämpfe in der Arena werden dem Theaterzuschauer zu Beginn nicht sichtbar gemacht. Der dramatische Schauplatz ist »behind the Emperor's box at the Coliseum, where the performers assemble before entering the arena«.³⁷

Diese mangelnde Einsicht in das Kolosseum ändert sich kurz vor dem eigentlichen Höhepunkt des dramatischen Geschehens: dem Wunder in der Arena. Androcles, der dem Löwen vorgeworfen werden soll, marschiert von der für den Theaterzuschauer sichtbaren Rückseite des Kolosseums in die Arena, was der dramatische Nebentext folgendermaßen beschreibt: »[He marches out along the passage]. / The cast audience in the amphitheatre now sees the Emperor re-enter his box and take his place as Androcles, desperately frightened, but still marching with piteous devotion, emerges from the other end of the passage, and finds himself at the focus of thousands of eager eyes.«³⁸

32 Ebd., S. 120–121.

33 Ebd., S. 121.

34 Ebd.

35 Ebd.

36 Beide Zitate ebd., S. 135–136.

37 Ebd., S. 126 (Hvh. V.K.).

38 Ebd., S. 142.

Um nach Androcles' ›Marsch‹ dem Theaterpublikum nun die Innenseite des Amphitheaters mitsamt dem römischen »cast audience« sichtbar zu machen, muss an dieser zentralen Stelle bei der Aufführung die Drehbühne zum Einsatz kommen, die Shaw in seinem Brief an Trebitsch erwähnt hatte. Die nachfolgende Rezension beschreibt eine Inszenierung am New Yorker Wallack's Theatre im September 1915: »The scene is built so that the back side shows the reverse of the door and the wall and the emperor's box; and when [...] Androcles starts through the door to his martyrdom, the lights go out, the stage revolves [...], and when the lights flash on we see Androcles coming through the other side of the door. The illusion is perfect.«³⁹ Der unmittelbare Schauplatzwechsel durch die Drehbühne ermöglicht auch in Shaws *Androcles* zumindest temporär jene Theaterillusion, die der Theaterwissenschaftler Heinrich Braulich als charakteristisch für den Reinhardt'schen Inszenierungsstil ansieht: »Er [der Zuschauer] schwang sich im Geist auf das Drehscheibenkarussell, um mitzutun in der Welt des theatralischen Spiels. Die Magie des Theaters hatte ihn gefangengenommen.«⁴⁰

Mithilfe der modernen Wunderbühne wird auch das Shaw'sche Theaterpublikum in *Androcles* kurzerhand mitten unter die römischen Zuschauer der Spielebene katapultiert. Erst dieser zeitgenössische *special effect*, die technisch-theatrale Fortschreibung des Mirakulösen in der Moderne,⁴¹ gibt bei Shaw den Blick frei auf das nun folgende bühnenwirksame Spektakel in der Arena. Nachdem die Ereignisse in der Arena dem Theaterzuschauer bisher lediglich über teichoskopische Berichte der Spielfiguren überbracht wurden, kann der Zuschauer durch den Einsatz der Drehbühne am Ende selbst Zeuge der wundersamen Wiederbegegnung von Androcles und dem Löwen werden:

»The Emperor gives a signal. A gong sounds. Androcles shivers at the sound; then falls on his knees and prays. [...] The lion bounds into the arena [...] and utters an appalling roar. Androcles crouches and hides his face in his hands. [...] The lion checks at

the sight of Androcles's face. He then [...] smells him; arches his back; purrs like a motor car; finally rubs himself against Androcles, knocking him over. [...] Androcles holds out his hands to the lion, who gives him both paws, which he shakes with enthusiasm. They embrace rapturously, finally waltz round the arena amid a sudden burst of deafening applause, and out through the passage, the Emperor watching them in breathless astonishment until they disappear, when he rushes from his box and descends the steps in frantic excitement.

THE EMPEROR. »My friends, an incredible! an amazing thing! has happened. I can no longer doubt the truth of Christianity.«⁴²

Das Wunder in der Arena, die Reaktion des Löwen auf den christlichen ›Märtyrer‹, bewirkt bei den Zuschauern der Fiktionsebene – ähnlich wie bei der Klostersgemeinschaft im Reinhardt'schen Mirakel – eine besondere Affizierung, die sich in affektiven Gesten der Beifallsbekundung – »a sudden burst of deafening applause« – offenbart und sich beim römischen Imperator gar in der religiösen *admiratio*, einem numinosem Staunen, entlädt: Der Nebentext beschreibt die physische Reaktion des Caesaren als Moment atemloser Verwunderung und Aufregung angesichts des schier ›Unglaublichen‹. Das charismatische Ereignis wie der vermeintliche Wundertäter Androcles werden durch die Ausrufe des heidnischen Herrschers schließlich auch diskursiv als ›außergewöhnlich‹ legitimiert: »an incredible! an amazing thing! has happened. I can no longer doubt the truth of Christianity.«

Dieses Bekenntnis resultiert jedoch abermals nicht aus einer tieferen Einsicht in die ›Richtigkeit‹ des neuen Glaubens, sondern aus der performativen Wirkmacht des charismatischen Ereignisses. So bezeichnet der Herrscher Androcles auch nach seinem vermeintlichen Bekenntnis zum Christentum als »Christian sorcerer«.⁴³ Der Begriff der Zauberei erinnert dabei eher an die Gäukelwunder des Simon Magus, die dem ›echten‹ Wunderwirken Christi jedoch diametral entgegenstanden.

Im Gegensatz zu den Theaterzuschauern ist der römische Kaiser über die tatsächliche Ursache des Wunders, die frühere Begegnung von Mensch und Tier, nicht informiert, weswegen er Androcles

39 Walter Prichard Eaton: *Plays and Players. Leaves from a critic's scrapbook*, Cincinnati 1916, S. 191, https://archive.org/stream/playsplayersleav00eato/playsplayersleav00ea-to_djvu.txt (zuletzt aufgerufen: 05.06.2017).

40 Zit. nach: Edda Fuhrich/Gisela Prossnitz (Hg.): *Max Reinhardt – »Ein Theater, das den Menschen wieder Freude gibt...« Eine Dokumentation*, München 1987, S. 51.

41 Vgl. Hent de Vries: »Of Miracles and Special Effects«, in: *International Journal for Philosophy of Religion* 50 (2001) 1, S. 41–56.

42 Shaw: *Androcles* (Anm. 1), S. 142–143.

43 Ebd., S. 143.

besondere Kräfte zuschreibt. Im Sinne des aristotelischen *thaumazéin*⁴⁴ ist die tatsächliche Ursache der Verbrüderung von Mensch und Tier nicht bekannt, was die unwissenden Zuschauer der *Fiktionsebene* daher in Staunen versetzt. Während die Römer darum Androcles als charismatischen Wundertäter ansehen, weiß das Theaterpublikum durch den Prolog um die frühere Begegnung zwischen Mensch und Löwen; es kann die kollektive Begeisterung der Römer sowie das Staunen des römischen Imperators aus der sicheren Distanz belachen und das Phänomen des Wunders und seine affektive Wirkmacht reflektieren. Nach dem Überraschungsmoment des technischen Wunders der Drehbühne erfolgt die Affizierung der Theaterzuschauer in *Androcles* daher gerade nicht durch ein perfektes Illusionstheater, sondern durch die absurd-komische Entzauberung des vermeintlichen *miraculum*: Eine gänzlich anthropomorphe und somit *illusionsbrechende* Löwenfigur schüttelt seinem Retter Androcles die Hand und umarmt ihn publikumswirksam. Bezüglich der englischen Uraufführung in London beschreibt Meisel, dass die Darstellung der Löwenfigur durch den Schauspieler Edward Shillard als »absurd stage lion«⁴⁵ jeglichen Bühnenrealismus verhindert habe. Und auch der grausame ›Todestanz‹ des historischen Märtyrers wird von Shaw allzu wörtlich in einen echten Walzer verwandelt: einen konventionalisierten Standardtanz, der hier von zwei gänzlich unkonventionellen Tanzpartnern aufgeführt wird, was abermals eine distanzierte Rezeption der sich anschließenden finalen Bühnenaktion ermöglicht: Ein für das Theaterpublikum wenig furchteinflößender Löwe hetzt einen panischen römischen Imperator durch die (Theater-) Kulisse. Der ›Zauberer‹ Androcles wird schließlich aus Furcht vor dem ›wilden‹ Tier in die Freiheit entlassen.

Reinhardts *Miracle* wie Shaws *Androcles and the Lion* lassen sich als zeitgenössische dramatische und theatrale Auseinandersetzungen mit dem Wunderdiskurs der literarischen Moderne betrachten. Beide verhandeln diskursiv wie performativ die affektiven Wirkkräfte des Wunders, die sowohl Rudolf Otto als auch Max Weber in ihren Überlegungen zum Phänomen des Heiligen als zentral erachten. Trotz unterschiedlicher Positionen und fachdisziplinärer Prämissen verweisen Otto und Weber darauf, dass Religion und Glaube nicht von Gefühlszuständen zu trennen sind, dass das Wunder als numinoses oder charis-

matisches Ereignis mit bestimmten Affektzuständen verbunden ist und sich für den ›Gläubigen‹ im Erleben des Wunders eine neue Wirklichkeit manifestiert.

Max Reinhardts spektakuläre Inszenierung von *The Miracle* konnte die Londoner Zuschauer 1911 ebenso in ein ehrfürchtiges Staunen versetzen wie die Figuren der Spielebene. So wurden die zahlreichen Transzendenz- und Marienwunder für das Publikum mittels des technischen Theaterapparats effektiv in Szene gesetzt, was ein perfektes Illusionstheater kreierte, das von Rezipienten als quasireligiöses Erlebnis, als ›miracle‹ und ›wonder‹ bezeichnet wurde. Im Gegensatz zu Reinhardt setzt Shaw in *Androcles and the Lion* auf die komische Brechung des Wunders, wenn am eigentlichen Höhepunkt des Dramas ausgerechnet die clowneske Pantomime des Löwen den römischen Herrscher in einen Zustand (vermeintlich) numinoser Verwunderung versetzt. Anders als bei Reinhardt werden die (Bekehrungs-)Wunder und die mit ihnen einhergehenden Affektzustände stets für das Theaterpublikum ironisiert und daher gerade die Kontingenz charismatischer *events* vorgeführt. Gleichzeitig wird den Ereignissen auf der Spielebene wie auf der Rezeptionsebene aber eine echte performative Wirkkraft zugestanden, indem sie als jene Gesinnungsrevolutionen präsentiert werden, die Wolfgang Schluchter als zentrales Merkmal charismatischer Situationen betrachtet.⁴⁶

Die anfängliche Profanisierung des christlichen *miraculum* korreliert bei Shaw am Ende mit dem Einsatz der modernen Bühnentechnik im Stile von Max Reinhardt; die *revolving stage* beeindruckt den Theaterzuschauer in *Androcles* nicht nur durch den raschen Szenenwechsel, sondern lässt das nachfolgende Wunder der Spielebene überhaupt erst *sichtbar* werden. Bei aller (komischen) Distanz zum Bühnengeschehen und zu den aufgeführten Konversionswundern sollte also auch das Publikum des Shaw'schen Bühnenstücks 1912/13 in Staunen geraten, wie Shaws Brief an Trebitsch sowie die zeitgenössische Rezension der Aufführung verdeutlichen: Nicht durch eine illusionistische Aufführung von Transzendenzwundern wie in *The Miracle*, aber ebenfalls mittels der damaligen technischen Bühnenwunder. Die Renaissance des *miraculum* im englischen Drama beziehungsweise seine Inszenierung auf der englischen Bühne schienen zwischen 1910 und 1920 gerade durch die Begleiterscheinungen

44 Vgl. Aristoteles: *Metaphysik* (Anm. 3), 982 b, 10–20; 983 a, 12–17.

45 Martin Meisel: *Shaw and the Nineteenth Century Theatre*, New Jersey 1963, S. 331.

46 Wolfgang Schluchter: *Religion und Lebensführung. Studien zu Max Webers Religions- und Herrschaftssoziologie*, Bd. 2, Frankfurt a. M. 1988, S. 539.

der Säkularisierung, die ›technischen Mittel‹ einer vermeintlich entzauberten Moderne, erst befeuert zu werden.

Die Wunder der Spielebene erfolgen bei Shaw wie auch bei Reinhardt aber wiederum unter dem Rückgriff auf die historische Vergangenheit: den Beginn des frühen Christentums oder das Mittelalter – eine Zeit, in der das *miraculum* noch nicht durch Naturwissenschaften oder Aufklärung ›entzaubert‹ war. Es scheint, dass erst die historische Distanz eine ›moderne Dramaturgie des Wunders‹ ermöglicht: ein Theater, das beide konträren Deutungen des Wunders, als Kontingenz- und Transzendenzerscheinung, verhandeln kann; ein Theater, das den Synergieeffekt aus theatraler ›Ent- und Verzauberung‹ einsetzt und das religiöse wie das Theaterwunder auch in seinen metadramatischen und komischen Elementen reflektiert.

Die idiosynkratische Dramaturgie des Wunders bei Shaw, die in *Androcles and the Lion* zwischen komischer Entzauberung des *miraculum* und performativer (Publikums-)Verzauberung durch die Drehbühne oszillierte, machte das vermeintliche Diskursdrama Shaws schließlich auch für den Meister des (Massen-)Spektakels und Effekttheataters interessant: Die deutsche Uraufführung von *Androklus und der Löwe* erfolgte am 25. November 1913 an den Berliner Kammerspielen in einer Inszenierung von Max Reinhardt.

LEBENSBLDER EINES MENSCHEN RELIGIÖSE ERZÄHLSTRATEGIEN ZWISCHEN DEN WELTKRIEGEN

Gabriele Guerra

»Christus ist in einem eminenten Sinn jüdisch gestorben. Im Tode Christi berühren sich die Lehre und der Mythos. Dies ist Zauber«. So Gershom Scholem in seinen *95 Thesen über Judentum und Zionismus*, die er »am 15. Juli 1918« angeschlagen hatte, »mit 15jähriger Diskussionsfrist«, wie er in dem ironischen Titel anmerkte.¹ Wenn Scholem den Tod Jesu am Kreuz als »eminent jüdisch« wahrnimmt, so beleuchtet er ihn in zweierlei Hinsicht: einerseits auf seiner theologischen Grundlage – »Lehre« ist bei Scholem immer ein Verweis auf die Tora –, andererseits vor seinem mythologischen Hintergrund, in Form des Zauberhaften. Und das bedeutet: Das Leben Jesu und der Tod Christi, also das Leben eines jüdischen Predigers und dessen Tod als Messias, erweisen sich als eine Verflechtung von Mythos und Theologie, geschichtlichem Hintergrund und existentieller Befindlichkeit, theologischen Projektionsflächen und persönlichem, religiös gefärbtem Erfahrungsraum. Diese Verflechtung zu beleuchten und in all ihren Komponenten zu rekonstruieren, ist das Ziel der modernen theologischen Jesus-Forschung, die sich im 19. Jahrhundert durch positivistischen Elan und historische Absicht auszeichnete. Dieselbe Verflechtung zu restituieren war auch die Aufgabe der modernen Jesus-Belletristik – d. h. man stellte das außerordentliche Leben Jesu literarisch dar und machte daraus ein programmatisches Exempel. Wenn aber der Autor einer solchen Jesus-Biographie einen anderen Weg wählen und diese Exemplarität eben nicht im unmittelbaren Rekurs auf Jesu Göttlichkeit erklären, sondern sie als solche aufzeigen will, wird das Wunderbare daran zur narratologischen Marke. Unter dem Wunderbaren verstehe ich hier eine literarische Kategorie, die auf das Wunder bezogen ist. Damit ist das Wunderbare nicht unbedingt religiös. Und der literarische Bezug auf Jesus in dieser Zeit ist dann dadurch gekennzeichnet, dass sein Leben nicht aus-

schließlich im Rekurs auf seine Heiligkeit beleuchtet wird. Gleichwohl bleibt ein solcher Versuch theologisch, auch deswegen, weil Jesus im theologischen Diskurs der Zeit an weiterer Bedeutung gewinnt, nicht nur für die Theologie. Dahinter steht wiederum eine Wechselwirkung zwischen Religion und Moderne, die besonders im katholischen Kontext ausgeprägt war (gemeint ist hier der religiöse Modernismus).

Die deutschsprachige Jesus-Belletristik der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts ist also durchaus vielfältig, sie lässt sich aber unter dem Schlagwort der »Erlebnistheologie« zusammenfassen. Denn sie versucht im Rahmen der Literatur, die theologische Besonderheit Jesu mit seiner auf sein Leben bezogenen Exemplarität zusammenzubringen. Und dies geschieht nach einer »positivistischen« und historischen Lektüre des Lebens Jesu, und zwar auf historisch und quellenkritisch solidem Fundament. Der Begriff der Erlebnistheologie wird hier in Hinblick auf den katholischen Theologen Erich Przywara benutzt, denn er spricht in einem Artikel in *Stimmen der Zeit* (dem wichtigen Jesuitenorgan) von 1923 von einem »Erlebnischristentum«, das aus dem »naturnotwendige[n] Abfall des Protestantismus« erstehe. So lässt sich nach Przywara »die wahre Lutherkonsequenz« ziehen, nämlich »Gott als Farbe eines Erlebnisses« zu identifizieren, wozu er in diesem Artikel nahezu *alle* Protagonisten der kulturtheologischen Debatte der Zeit erwähnt, von Adolf von Harnack bis Rudolf Otto, von Georg Simmel bis Karl Barth sowie Max Scheler und Friedrich Heiler.² In dem Begriff Erlebnistheologie klingt ein Ton romantischer Prägung an, der auf seinem unmittelbaren, lebensimmanenten Charakter beruht. Dabei geht es um eine Theologie, die auf dem Erlebnis aufbaut, und umgekehrt um ein existenzielles Erlebnis, das das religiöse Gefühl des Menschen

1 Vgl. Peter Schäfer/Gary Smith (Hg.): *Gershom Scholem zwischen den Disziplinen*, Frankfurt a. M. 1995, S. 290.

2 Vgl. Erich Przywara: »Gott in uns und Gott über uns«, in: ders.: *Ringeln der Gegenwart. Gesammelte Aufsätze 1922–1927*, Augsburg 1929, S. 543–578.

thematisiert und zu einem ›mystischen‹ Lebenspathos macht: Ich würde dies hier als eine Art dialektische Theologie auf katholischem Terrain bezeichnen – daher die Kritiken Przywaras.

Von diesem theologischen und kirchengeschichtlichen Hintergrund ausgehend, möchte ich drei Jesus-Biographien aus den 1920er Jahren analysieren, die zeigen, wie stark sich darin gleichermaßen der theologische und der literarische Diskurs der Zeit widerspiegelt. Es handelt sich dabei um Giovanni Papinis *Lebensgeschichte Christi*, auf Deutsch erschienen 1924, um Josef Wittigs *Leben Jesu in Palästina, Schlesien und anderswo* von 1925, und um Emil Ludwigs *Der Menschensohn* von 1928.

1.

1921 veröffentlichte der italienische Vielschreiber, ehemalige Futurist und rabiante Kulturkritiker Giovanni Papini eine *Storia di Cristo*, eine auf den Evangelien aufbauende, romanhafte Lebensgeschichte Jesu, mit der der Autor großen Erfolg hatte. Die *Storia di Cristo* sollte für Papini jenseits veralteter Frömmigkeitsgeschichte und abstrakter Wissenschaft

»ein lebendiges Buch sein, das heißt, es müßte mit seinem eigenen warmen Leben den ewig lebendigen Christus vor den Augen derer, die leben, wieder als einen Lebendigen erscheinen lassen; es müßte den ewig Gegenwärtigen den Menschen der Gegenwart als einen Gegenwärtigen zu Gefühl bringen. Es müßte ein Buch sein, das Christus in seiner lebendig gegenwärtigen Größe – in seiner ewigen Größe, die eben deshalb auch für jeden Augenblick Größe ist – den Menschen von heute hinstellt, die ihn bisher zu wenig beachtet und stehengelassen haben; [...] Dieses Buch müßte von einem Laien geschrieben sein für Laien; für solche, die entweder überhaupt nicht oder nur äußerlich Christen sind; nicht dürfte darin sein die Gemachtheit und Rührseligkeit der Sakristeifrömmigkeit; nicht dürfte auch darin sein die spröde Kälte jener Literatur, die wissenschaftlich tut, indem sie jedes Jasagen ängstlich vermeidet; es müßte ein modernes Buch sein, geschrieben von einem Modernen, der halbwegs weiß, was Kunst ist und was sie wert ist, und sich Beachtung verschaffen kann auch von seiten der Gegner«.³

Papinis Gestus reiht sich hier in die Tradition der kritischen ›christologischen‹ Geschichtsschreibung zur Figur Jesu ein. Ähnlich wie bekannte Vorgänger, etwa David Friedrich Strauss' *Das Leben Jesu, kritisch bearbeitet* von 1835 oder Ernst Renans *Vie de Jésus* (1863), bei denen es um die Schreibung eines außerordentlichen Lebens anhand kritisch betrachteter historischer Quellen geht, die in ›demythisierender‹ Form analysiert werden, sieht Papini in Jesus eine geschichtliche Figur, die als Muster für die ganze Menschheit gilt und daher eine neue historische Rolle für sich reklamiert. Zugleich ist sie aber eine Figur, die als Siegel einer wiedergewonnenen christlichen Existenz gilt und die Papini als polemischen Gegenpol zum nietzscheanischen Antichrist betrachtet. Der biographische Zugang Papinis zu Jesus verläuft also über viele Wege und Umwege: In seiner Einleitung zum Buch polemisiert er gegen die historisch-kritische Jesus-Forschung, gegen jenen »Trupp Laternenanzünder, solche, die den Geist vier-eckig machen und Religionen für den Gebrauch der Religionslosen herstellen wollen« (S. 8). Gleichwohl teilt er denselben ›kritischen‹ Gestus der historischen Wiederentdeckung einer bisher mythisierten Figur. Außerdem ist ihm ganz klar, dass er die Lebensgeschichte Jesu nur auf Grundlage der Evangelien aufbauen will und dass das Buch am Ende nicht nur als erbauliches Musterbeispiel für die Gläubigen gelten soll. Papini will den Christus »wiederfinden« (im Original sagt er »rinvenimento«, zu verstehen als ›Wiederbelebung‹) (S. 17). Diese Wiederfindung soll zugleich eine Schilderung »eines der größten Dichter aller Zeiten« sein, wie er weiter sagt (S. 188).

Diese Idee Papinis, Glaube und Dichtung in der Figur Christi zu vereinen und somit neue Perspektiven auf die Gegenwart zu bieten, ist wohl das Hauptmerkmal des Buches und der Grund für seinen damaligen Erfolg. Eine Vereinigung von Glaube und Dichtung, die für Papini außerdem die Züge einer Rückkehr zum Kind-Sein trägt, denn sie verkörpert »die sieghafte Kindlichkeit seines [d. h. Jesus'] Wesens« (S. 189). Aber nicht nur das: Das Buch ist auch kulturpolitisch motiviert. Das wird deutlich in der Schlussbemerkung der Einleitung, in der Papini schreibt, er habe sein Buch über Jesus Christus als Florentiner verfasst, als jemand nämlich, der aus *dem* Volk stammt, »das als einziges von allen, Christus zu seinem König gewählt hat«. Papini stellt hier einen Bezug zu Girolamo Savonarola her und zu dessen theokratischer Republik zur Zeit der Medici. Papini bekennt sich damit

3 Giovanni Papini: *Lebensgeschichte Christi*, München 1924, S. 16 f. Das Zitat stammt aus der Einleitung.

als »Untertan und Soldat des Königs Christus«.⁴ Er konzipiert also sein Buch nicht etwa als eine – allerdings zeitlich überholte – Erbauungs- und Frömmigkeitsliteratur, sondern als eine echte theologisch-politische Kampfschrift. Papini bezieht somit Stellung zur Moderne durch Literatur, Dichtung, Frömmigkeit sowie Gelehrsamkeit und weist der Schrift dank einer neuen Aktualität Christi dabei zugleich einen »heiligen« Charakter zu, der auch prophetisch-apokalyptische Züge trägt: »Du lebst unter uns, neben uns [...]. Aber jetzt ist die Zeit gekommen, wo du dich uns allen wieder zeigen müßtest; dieser Generation solltest du ein durchschlagendes, unabweisbares Zeichen geben« (S. 505) – so seine Schlussfolgerungen aus einem Kapitel mit dem bedeutungsvollen Titel »Gebet zu Christus«.

2.

Ein Jahr nach der deutschen Erstausgabe von Papinis Buch erschien ein zweibändiges Werk, das ebenso großen Erfolg hatte und eine derart große Polemik auslöste, dass schon ein Jahr später eine zweite, revidierte Ausgabe fällig wurde. Sein Autor war der »Diener und Schreiber Gottes« Joseph Wittig: So nannte er sich selbst später in seinen Tagebüchern. Wittig war 1903 zum katholischen Priester geweiht, aber 1926 infolge einiger Publikationen der 1920er Jahre exkommuniziert worden. Zu diesen Publikationen gehört auch das Buch, von dem hier die Rede ist: *Leben Jesu in Palästina, Schlesien und anderswo*. Es handelt sich – ähnlich wie bei Papini – um eine Schrift, in der sich die Wege der Erbauung und der »wissenschaftlichen«, ja »wissenslustigen« Wiederentdeckung Jesu durchkreuzen und in eine fingierte Naivität münden: Obwohl Wittig über eine solide theologische Ausbildung verfügte und Hochschulprofessor für Kirchengeschichte war, stilisierte er sich hier als »armer Geschichtschreiber«,⁵ der dem höheren Auftrag folgen muss, ein »neues« Evangelium zu schreiben. Dieses solle das Leben Jesu schildern, und zwar so, wie es auf uns alle wirkt: Man müsse, sagt Wittig programmatisch auf den ersten Seiten seines Buches, mit Jesus zusammenwachsen, aus ihm hervordringen »wie die Rebe aus dem Weinstock«, »indem man also mit ihm eins wird, sein heiliges Fleisch und Blut genießt und seinen Geist empfängt, indem man durch den Glauben an ihn zu einem anderen Christus neugeschaffen wird, so daß

man wie Paulus sagen kann: »nicht ich lebe, sondern Christus lebt in mir«.⁶ Der Grundton Wittigs ist dabei der der *imitatio Christi*, der Nachahmung Christi in der Nachfolge des Evangeliums, die zur Neugestaltung des Gläubigen im Zeichen Jesu führen muss. Diese *imitatio Christi* hat eine lange Tradition in der christlichen Frömmigkeitsgeschichte des späten Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Wittigs Buch zeugt also von einer latent pietistischen Haltung, die offenbar auch Grund für die Exkommunizierung des Autors war. Zudem trägt es Züge einer »Krippenfrömmigkeit«, wie Karl-Josef Kuschel in einer sehr kritischen Schilderung des Buches in seinem Standardwerk über *Jesus in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* sagt.⁷ Durch schlesisches Lokalkolorit kommt es tatsächlich zu einer kitschig anmutenden Darstellung der Aktualität Jesu im Alltagsleben.

Das zugrundeliegende theologische Hauptproblem Wittigs mit der katholischen Ordnung lässt sich an seinem Rekurs auf Paulus genau festmachen: Er bezieht sich auf Galater 2,20, wo der Apostel sagt: »Ich lebe, doch nun nicht ich, sondern Christus lebt in mir [ζῆν δὲ ἐν ἐμοὶ Χριστός]«. Paulus redet hier nicht davon, dass Christus und der Christ unmittelbar eins werden. Dies besagt auch die kirchengeschichtliche und -politische Lesart dieser Stelle, und das hat auch bereits Przywara in der Kritik an Wittig betont.⁸ Die Kirche hält demnach an der Trennung zwischen Christus und dem Christen fest und fixiert damit die zwei Seiten der römisch-katholischen Kirche: Kirche als Haupt und Leib Christi einerseits und Kirche als eigenständige sichtbare Rechtsinstitution andererseits, wie Przywara sagt. Das Ziel Wittigs aber ist hier genau das Gegenteil: Indem er eine Lebensgeschichte erzählen will, die durch sein Schreiben einfach »mitzuleben« ist, verbindet er das Leben Jesu und das Leben des Gläubigen und löst sich somit von jeglicher vermittelnden Kircheninstanz. In diesem Sinn lässt sich auch das Buch Wittigs als verkappte oder zumindest indirekte theologisch-politische Kampfschrift interpretieren: Es liest sich dann nämlich

6 Ebd., S. 6.

7 »Das in beinahe kindlicher Frömmigkeit geschriebene, von starker Krippenfrömmigkeit beseelte, zum Teil im schlesischen Dialekt verfaßte, stark autobiographisch gefärbte Jesusbuch des katholischen schlesischen Theologen Josef Wittig«. Karl-Josef Kuschel: *Jesus in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Zürich/Köln 1978, S. 53.

8 »So sehr Christus alles in allem ist, so unabgemindert das Pauluswort bleibt »Nicht mehr ich lebe, Christus lebt in mir, – es ist in alle Ewigkeit Christus nicht der Christ und der Christ nicht Christus.« Erich Przywara: »Katholizismus der Kirche und Katholizismus der Stunde«, in: ders.: *Ringende Gegenwart* (Anm. 2), S. 107.

4 Papini: *Lebensgeschichte Christi* (Anm. 3), S. 29.

5 Joseph Wittig: *Leben Jesu in Palästina, Schlesien und anderswo*, Gotha 1927, Bd. 1, S. 4.

als eine individuelle Antwort auf die Legitimationskrise der Kirche als religiöse Institution in der Moderne. Thomas Ruster beschreibt dies in seiner Studie über Katholizismus und Moderne so: »Wittig hat durch die Art seiner Theologie angedeutet, in welcher Weise christlich-katholische Identität neu zu gewinnen ist, nachdem die Strukturen und Vorstellungsinhalte, die bisher die katholische Identität gewährleisteten, zerbrochen sind.«⁹

3.

Wir haben also das Buch Papinis als Beitrag eines Laien zur Wiederfindung Jesu Christi in der modernen Gesellschaft und Geschichte und somit als kirchentreuere Werk kennengelernt, das Buch Wittigs hingegen als kircheninterne Kritik und doch fromme Intention eines Priesters, das Leben Jesu Christi überall und allwirkend wiederzuentdecken. Als letztes möchte ich die Jesus-Biographie Emil Ludwigs vorstellen, die 1928 erschien. Sie stellt eine Zwischenform innerhalb dieser Gattung dar, denn der Autor war ein erfahrener Biograph und Befürworter einer Historiographie im Sinne Plutarchs¹⁰ – und das heißt auch, dass er eine musterhafte Heldenbiographie kreieren möchte. Am Anfang seines Buches über Jesus sagt er: »Dies Buch handelt nur von Jesus dem Menschen, nicht von Christus dem Erlöser.«¹¹ Er betont dabei den historischen und »ethnischen« Zusammenhang, in dem Jesus gelebt hat. Ludwig spricht wörtlich von »jüdischem Stamm« und meint damit die jüdische Welt zur Zeit Jesu. Ludwig will die Geschichte eines außerordentlichen Mannes darstellen, aber eben die eines zum Sterben verurteilten, der sich als Prophet durchsetzt. Und dafür schildert er das Leben Jesu in seinem jüdischen Zusammenhang.

Ludwig war ein assimiliertes Jude: sein Name war eigentlich Emil Ludwig Cohn und der Vater hatte sich schon 1883, zwei Jahre nach seiner Geburt, umbenennen lassen; später wurde er protestantisch getauft, trat schließlich aber aus der evangelischen Kirche aus. Cohn folgt der Tradition einer »jüdischen«

Geschichtsschreibung über Jesus – wie übrigens auch Max Brod: 1952 veröffentlichte der Freund, Nachlassverwalter und Biograph Kafkas, der nun in Israel lebte, ein Buch über das Leben Jesu in Palästina, das er als Dichtung bezeichnet und das den Titel *Der Meister* trägt.¹² Brod hatte sich ein ähnliches Ziel wie Ludwig gesetzt: Auch er wollte das Leben eines jüdischen Propheten in seinem ursprünglichen Kontext darstellen und damit aus dessen späteren theologischen Interpretationen herauslösen.

Doch zurück zu Ludwig: Keine christologische, »katholische« Theologie im Sinne Papinis und Wittigs scheint in seiner Jesus-Biographie aufzutauchen, denn Ludwig will »das Innenleben des Propheten«, »die Geschichte dieses Herzens« sowie »die Entwicklung seines Selbstgefühls« erzählen und damit »die Quelle seines magischen Wirkens« erkennen (S. 12). Und auch wenn der Autor dies so sagt und dabei seinen Gegenstand gern historisiert und psychologisiert, so ist sein narrativer Gestus doch letztlich auch ein christlich-theologischer. Denn wir finden in seinem Buch antijüdische Klischees wie etwa die übertriebene Gesetzestreue der Pharisäer oder das »Irrlicht« der jüdischen Auserwählungs-idee, die nun dank Jesus durch den Glauben an die ganze Menschheit ersetzt werden kann.¹³ »Die Formen, in denen der moderne Biograph erzählen soll, sind schwer zu entwickeln, weil er im Grunde Künstler ist.«¹⁴ So hatte Ludwig schon 1913 seine Aufgabe als Biograph stilisiert. Und das weist darauf hin, dass er sich als Biograph zwischen Geschichtsschreibung und Erzählung positioniert, ohne dabei zwischen den Polen des Wahrhaftigen und des Fiktiven unterscheiden zu wollen.

Hier liegt tatsächlich die konstitutive Schwachstelle der Biographik als Gattung, bei der es doch darum gehen sollte, ein Leben in seinen Hauptmerkmalen darzustellen und dabei historiographische Ziele zu verfolgen. 1930 hat Siegfried Kracauer von der Biographik als einer neubürgerlichen Kunstform gesprochen:

»Inmitten der erweichten unfaßlichen Welt wird der Zug der *Geschichte* zum Element. Die *Geschichte*,

9 Thomas Ruster: *Die verlorene Nützlichkeit der Religion. Katholizismus und Moderne in der Weimarer Republik*, Paderborn u. a. 1994, S. 223–224.

10 Plutarch gilt Ludwig als »Vorbild und Meister«, denn »er hat [...], was heute der Biograph vom neuen erstrebt: den Sinn für das Menschliche und den Sinn für das Übermenschliche«. Emil Ludwig: »Charaktere und Biographien«, in: ders.: *Der Künstler. Essays*, Berlin 1914, S. 213.

11 Emil Ludwig: *Der Menschensohn. Geschichte eines Propheten*, Berlin 1928, S. 10.

12 Vgl. Max Brod: *Der Meister. Roman*, Göttingen 2015.

13 Vgl. Joachim Jacob: »Jesus für alle. Emil Ludwigs Popularisierung der Geschichte«, in: Yotam Hotam/Joachim Jacob (Hg.): *Populäre Konstruktionen von Erinnerung im deutschen Judentum und nach der Emigration*, Göttingen 2004, S. 103–122, bes. S. 116.

14 Ludwig: »Charaktere und Biographien« (Anm. 10), S. 208.

die sich uns eingebrockt hat, taucht als Festland aus dem Meer des Gestaltlosen, Nichtzugestaltenden auf. Sie verdichtet sich dem heutigen Schriftsteller, der sie nicht wie der Historiker unmittelbar anpacken kann und mag, im Leben ihrer weithin sichtbaren Helden.«¹⁵

Die Biographik findet demnach ihren Platz inmitten der ›Krise des Romans‹ und der ›Krise‹ der historistischen Sinnggebung. Die Biographik historischer Persönlichkeiten wurde damals von den Fachhistorikern kritisch »Historische Belletristik« genannt¹⁶ und avancierte schnell zu einer heroischen Erzählform im Sinne Carlyles. In dieser Hinsicht erweist sich die Figur Jesu bei Ludwig als paradigmatisches Musterbeispiel für die Überlappungen und die Widersprüche der Darstellungsweisen der Biographik, die die Sprache der Theologie spricht, auch wenn sie eigentlich ›nur‹ episch-romanhaft, also ›wunderbar‹ sein will.

FAZIT

Es hat sich gezeigt, wie schwer, wenn nicht gar unmöglich es ist, die Exemplarität des Lebens Jesu von seiner religiösen und theologischen Dimension zu trennen. Jesus' beispielhafte Heiligkeit besitzt immer auch einen kanonischen Charakter. Wenn Jesus als literarische, ja belletristische Figur zugleich die Anforderungen an menschliche Vollkommenheit und göttliche Erfüllung erfüllen muss, bedeutet dies für die Erzählung über ihn, dass sie zum einen von der theologischen Idee seiner Messianität redet, literarisch seine schicksalhafte Mission darstellt und dies theologisch auf der Grundlage der Evangelien ausführt. Zum anderen ist die Erzählform aufklärerisch und weltlich, wenn eben ›nur‹ vom außerordentlichen Leben eines außerordentlichen Mannes die Rede ist. Der Zaubercharakter des Lebens Jesu – wie der seines Todes, von dem Scholem in dem eingangs erwähnten Zitat spricht – besteht in den hier analysierten Romanen in deren Fähigkeit, das Heilig-Kanonische dieses neu erzählten Lebens, das sich auf die Autorität der Evangelien bezieht, mit dessen Episch-Romanhaften bzw. mit dem rein narrativen Charakter dieser Erzählungen zusammenzubringen: Das ist genau das, was Papini, Wittig und

Ludwig ›Dichtung‹ nennen (eine Dichtung, die hier als ›Mythos‹ im Sinne Scholems zu verstehen ist: Eine Dichtung also, die ein ›Wunder‹ in den Augen des Lesers produziert und ihn zurück zur ›rechten‹, d. h. kanonischen Kenntnis Jesu führt). In dieser Form scheint es zur Versöhnung zwischen Literatur und Theologie zu kommen, auch wenn es keine wirkliche Versöhnung ist: Es geht eher um einen Umformungsprozess, um eine Wechselwirkung zwischen Theologie und Literatur, durch die eine neue produktive Beziehung zwischen Religion und Moderne gestiftet wird.

Ob die vorgestellten Erzählformen diese Beziehung tatsächlich produktiver gestalten, ist jedoch eine andere Frage, denn es geht bei der Jesus-Biographik der 1920er Jahre wie bei der ›Säkularisierung der Bibel um 1800‹ um eine übergeordnete Diskursebene. Diese beschreibt Daniel Weidner wie folgt:

»Der biblische Text wird zum Gegenstand beständiger Relektüren und Kommentare, die gerade an dessen literarischem Charakter, an seinen sprachlichen, rhetorischen und poetischen Eigenschaften ansetzen. Die ›Säkularisierung der Bibel um 1800‹ markiert damit eher ein diskursives Feld, in dem sich ganz verschiedene Fragen verbinden, und es ist insbesondere die Uneindeutigkeit und Unbestimmtheit dieses Feldes, die immer neue Diskurs und Praktiken einströmen lassen.«¹⁷

Eine ähnliche ›Säkularisierung der Evangelien um 1900‹ zeigt uns nicht nur den diskursiven Charakter ihres Feldes, sondern auch, dass die Unbestimmtheit dieses Feldes letztlich einerseits immer theologisch kodiert ist – in der Form des Kanonischen –, andererseits literarisch dargestellt ist – in der Form des Zauberhaften.

15 Siegfried Kracauer: »Die Biographie als neubürgerliche Kunstform« [1930], in: ders.: *Essays, Feuilletons, Rezensionen* (Werke 5.3), hg. von Inka Mülder-Bach, Frankfurt a. M. 2011, S. 264–269, hier S. 265.

16 Vgl. dazu Christoph Gradmann: *Historische Belletristik. Populäre historische Biographien in der Weimarer Republik*, Frankfurt a. M./New York 1993.

17 Daniel Weidner: *Bibel und Literatur um 1800*, München 2011, S. 412–413.

›UND SIE ZOGEN HINAUS IN DIE WÜSTE‹ ERZÄHLEN VOM HEIL IN JOSEPH ROTHS ›HIOB‹ UND DER ›LEGENDE VOM HEILIGEN TRINKER‹

Johannes Traulsen

Die im religiösen Kontext entstandenen Formen des Umgangs mit Heil und Erlösung bleiben bis in die Gegenwart prägend für den literarischen Diskurs. Die Bibel stellt dabei einen zentralen Prätext dar, wobei in der Moderne nicht selten gerade ihre ambivalenten Erzählungen und Figuren in den Blick genommen werden. Auch mehrere Texte von Joseph Roth befassen sich mit der Frage nach dem Heil und beziehen sich dabei in unterschiedlicher Weise auf religiöse Literatur. Mit dem Roman *Hiob. Roman eines einfachen Mannes*¹ und der Novelle *Die Legende vom heiligen Trinker*² stehen zwei dieser Texte im Mittelpunkt der folgenden Überlegungen. Beide Texte greifen neben ihren expliziten Bezügen zur religiösen Literatur auf das Motiv der Wüstenwanderung und das damit verbundene Schema von Exil und Wiederkehr zurück, beziehen sich dabei aber auf je unterschiedliche religiöse Konzepte und Erzähltraditionen. Nicht zuletzt steht *Hiob* in engem Bezug zur jüdischen Kultur Osteuropas, während die *Legende* stärker an der christlichen Kultur orientiert ist.

1. ›HIOB‹

Es existieren unzählige literarische Rezeptionen der Hiob-Mythe, was auch an der Offenheit des biblischen Prätextes liegen mag. Das Buch Hiob integriert eine große Zahl unterschiedlicher Vorlagen und Formen, und seine Interpretation hängt nicht zuletzt davon ab, welchem Teil oder Aspekt des Bibeltextes der Vorzug gegeben wird. Als theologische Schwerpunkte bei der Hiob-Auslegung, die zugleich auch zentrale Aspekte der Rezeption bilden, sind mehrere, sich teilweise widersprechende Deutungen erkennbar: Die Figur des Hiob wird als Prototyp des Menschen oder

als Exempel der Ergebung verstanden. Als zentrale Themen des Textes erscheinen das Leid des Gerechten, die Theodizee und die Erlösung,³ wobei Clemens Heydenreich darauf hingewiesen hat, dass sich hier literarische Topoi und theologische Problemstellungen überschneiden.⁴ In der jüdischen religiösen Tradition ist Hiob im Vergleich zu anderen biblischen Figuren vor dem 19. Jahrhundert eher marginalisiert. Anders als im Christentum wird Hiob im jüdischen Zusammenhang erst mit dem ausgehenden 19. Jahrhundert wieder wichtig, und zwar insbesondere als Deutungsfigur in nicht-religiösen Zusammenhängen.⁵

In Joseph Roths *Hiob* werden vor allem das Leiden und die Möglichkeit der Erlösung thematisiert. Der 1930 erschienene Roman erzählt vom jüdischen Thora-Lehrer Mendel Singer, der seine Heimat in dem fiktiven galizischen Shtetl Zuchnow verlässt, um seine Familie vor den Gefahren der drohenden Entfremdung von der Tradition zu bewahren. Singer geht nach Amerika, wo sich jedoch die Schwierigkeiten potenzieren und der vormals Gottesfürchtige schließlich, im Angesicht der vollständigen Zerstörung seiner Familie, mit Gott zu hadern beginnt. Aus diesem Zustand dauerhaften Leids und Zweifels erlöst ihn schließlich das wunderbare Auftauchen seines verloren geglaubten Sohnes.

Roths Roman bildet in mehrfacher Hinsicht den biblischen Text nach. So stellt schon sein erster Satz eine Variation des Beginns des Buchs Hiob dar. Die bekannte Exposition »Es war ein Mann im Lande Uz,

1 Joseph Roth: *Hiob. Roman eines einfachen Mannes*, München [1930] 2002.

2 Joseph Roth: *Die Legende vom heiligen Trinker*, München [1939] 2004.

3 Vgl. Claus Westermann: *Der Aufbau des Buches Hiob. Mit einer Einführung in die neuere Hiobforschung* von Jürgen Kegler, Stuttgart 1977, S. 17–25.

4 Vgl. Clemens Heydenreich: *Revisionen eines Mythos. Hiob als Denkfigur der Kontingenzbewältigung in der deutschen Literatur*, Berlin/Boston 2015, S. 13.

5 Vgl. Gabrielle Oberhäsli-Widmer: *Hiob in jüdischer Antike und Moderne. Die Wirkungsgeschichte Hiobs in der jüdischen Literatur*, Neukirchen 2003, S. 9–13 u. S. 221–226.

sein Name war Hiob. Und dieser Mann war rechtschaffen und redlich und gottesfürchtig und mied das Böse« (Hiob 1,1) lautet bei Roth: »Vor vielen Jahren lebte in Zuchnow ein Mann namens Mendel Singer. Er war fromm, gottesfürchtig und gewöhnlich, ein ganz alltäglicher Jude« (S. 7). Doch ebenso deutlich wie der intertextuelle Bezug ist die Variation, denn während der Bibeltext das Besondere seiner Figur hervorhebt, charakterisiert der Romantext seinen Protagonisten als vollkommen ›gewöhnlichen Juden‹ und bezieht sich damit auf die Angehörigen der jüdischen Kultur in Osteuropa. Wie Gershon Shaked betont hat, prägt sich dieses kulturspezifische Moment im Roman durch eine weitreichende Integration hebräischer und jiddischer Sprachfragmente sowie zentraler Motive (Namen, Rituale, Objekte) aus. So wird etwa die soziale Stellung des Protagonisten erst verständlich, wenn der im Deutschen verwendete Terminus ›Lehrer‹ als Übertragung des hebräisch-jiddischen Begriffs *Melamed* begriffen wird, der den Lehrer der unteren Schulklassen und damit einen gesellschaftlich wenig angesehenen Beruf bezeichnet.⁶ Daneben rekurriert Roths Roman auch auf Motive des Buchs Hiob, wie etwa die Einrede der vier Freunde, und auf das Syntagma von Verlust, Verzweiflung, Herausforderung und Wiederherstellung.⁷ Er greift dabei auch inhaltliche Spannungsmomente auf, die den biblischen Text kennzeichnen und deren markanteste die Darstellung des Protagonisten als Dulder *und* Empörer ist.⁸

Das Motiv der Prüfung durch Leiden wird aus dem biblischen Text übernommen, aber eng auf die Identität des osteuropäischen Judentums bezogen, womit eine prinzipielle Umdeutung Hiobs erfolgt: Mendel Singer verkörpert nicht den geprüften Menschen im Allgemeinen, sondern für die Situation der Angehörigen einer permanent von äußeren Umständen und inneren Zentrifugalkräften bedrohten Kultur. Zudem integriert der Roman ein weiteres biblisches Motiv, das im Prätext nur eine untergeordnete Rolle spielt, nämlich das des Wüstenexils.

6 Vgl. Gershon Shaked: »Wie jüdisch ist ein jüdisch-deutscher Roman? Über Joseph Roths ›Hiob. Roman eines einfachen Mannes‹«, in: Stéphane Mosès und Albrecht Schöne (Hg.): *Juden in der deutschen Literatur: Ein deutsch-israelisches Symposium*, Frankfurt a. M. 1986, S. 281–292, hier S. 283 f.

7 Vgl. zum Bezug zwischen biblischem Text und Roman Hans-Otto Horch: »Zeitroman, Legende, Palimpsest. Zu Joseph Roths ›Hiob‹-Roman im Kontext deutsch-jüdischer Literaturgeschichte«, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 39 (1989), S. 210–226.

8 Vgl. Heydenreich: *Revisionen eines Mythos* (Anm. 4), S. 26 f. und Oberhäsl-Widmer: *Hiob in jüdischer Antike und Moderne* (Anm. 5), S. 30–40.

Die Depravierung des Protagonisten verläuft nicht wie im biblischen Text gradlinig, sondern wird von der Übersiedlung nach Amerika unterbrochen. Den ersten Schicksalsschlag stellt die Geburt des letzten Kindes der Singers dar, das mit einer Behinderung auf die Welt kommt und zunächst weder laufen noch sprechen lernt. Es folgt die Einberufung der Söhne zum Militär, schließlich lässt sich die Tochter mit Kosaken aus der nahegelegenen Kaserne ein. Als Reaktion darauf beschließt Mendel Singer, nach Amerika zu übersiedeln. Dort jedoch setzt sich die Entfernung der Kinder von der Familie und den Traditionen des Vaters fort und schließlich sterben in kurzer Folge ein Sohn und die Ehefrau Singers, während die Tochter ›verrückt‹ wird.

Während Amerika in den Augen der Nebenfiguren als *god's own country* und New York als *the wonder city* erscheint, womit auf Jerusalem als eschatologische Verheißung angespielt wird,⁹ hat der Protagonist einen anderen Eindruck von der neuen Heimat. Schon Mendel Singers Gebet kurz vor der Abreise ist »wie ein heißer Gesang in der gelben Wüste« (S. 66), und als er nach seiner Ankunft durch die Stadt fährt, nimmt er sie als infernalisches wahr: »Vor den Augen Mendels wehte ein dichtgewebter Schleier aus Ruß, Staub und Hitze. Er dachte an die Wüste, durch die seine Ahnen vierzig Jahre gewandert waren. Aber sie waren wenigstens zu Fuß gegangen, sagte er sich. Die wahnsinnige Eile, in der sie jetzt dahinrasten, weckte zwar einen Wind, aber es war ein heißer Wind, der feurige Atem der Hölle« (S. 102). Mendel erkennt eine Ähnlichkeit zwischen der Wüstenwanderung im Pentateuch und Amerika, doch haben sich die Vorzeichen geändert: Die Bewegung führt Mendel Singer nicht wie die Israeliten dem gelobten Land entgegen, sondern bedroht ihn mit dem Verderben in der Hölle.

Die doppelte Perspektive, die sich aus den verschiedenen Eindrücken des neuen Landes ergibt, verdeutlicht, dass sich das Wüstenmotiv allein auf den religiösen Mendel Singer bezieht und nicht etwa auf seine ganze Familie. Nur für den fest in den Traditionen seiner Herkunft verwurzelten Vater erscheint die Stadt als Wüste. Dabei wird Mendel selbst nach seiner Ankunft in Amerika vollständig depotenziert, denn die Wiederaufnahme des von den jüdischen Riten geprägten Lebens führt nicht zur Unterbrechung der Schicksalskette, und auch der Versuch, nach Zuchnow zurückzukehren, scheitert. Roths Hiob ist, trotz des biblischen Wüstenmotivs, weniger ein

9 Vgl. Shaked: »Wie jüdisch ist ein jüdisch-deutscher Roman?« (Anm. 6), S. 287.

Wanderer als ein Dulder, der ausharren muss, bis ihm die Erlösung schließlich zuteilwird.¹⁰

Die Bezüge zu den biblischen Prätexten, dem Buch Hiob und dem Pentateuch,¹¹ einerseits und der jüdischen Kultur Osteuropas andererseits werden in Roths Roman, das hat bereits August Obermayer betont,¹² über das Motiv des Klangs miteinander vermittelt. Mendel ist entsprechend seines Nachnamens ein Singer. Sein Leben wird vom *gesungenen* Gebet bestimmt, sein Beruf ist es, die Fähigkeit zur performativen Wiedergabe der Heiligen Schrift an seine Schüler weiterzugeben. Deshalb ist das Leben in Galizien von den Stimmen der Kinder begleitet, die in Mendels Unterricht die zu lernende Stelle wiederholen: »Es war als würde die Bibel von vielen Glocken geläutet« (S. 19). Dabei kommt es im Ritual nicht auf den Inhalt des Gesprochenen, sondern auf den Akt des Sprechens an. So heißt es über Mendel: »Er betete auswendig und mechanisch, er dachte nicht an die Bedeutung der Worte, ihr Klang allein genügte, Gott verstand, was sie bedeuteten« (S. 95), womit die mediale Differenz zwischen Erzählung und Gebet deutlich markiert wird.

Die Kontinuität des Klingens der Heiligen Schrift spiegelt den Zustand des Ungebrochenen vor dem Beginn der Leiden Mendels und der Reise nach Amerika. Dem stehen schon in Zuchnow Gerüche gegenüber, die besonders mit Mendels Ehefrau Deborah und der Tochter Miriam assoziiert sind, die beide dem Weltlichen mehr zuneigen als dem Geistlichen. Es sind immer die Gerüche der die Frauen begehrenden Männer: Alkohol, Leder und Schweiß. Man könnte dieses kontrastierende Verfahren des Textes als ›Das Weltliche stinkt, das Heilige klingt‹ zusammenfassen. Nach der Ankunft in Amerika wird die Aufgehobenheit

des Protagonisten im Klang der Schülerstimmen durch die Kakophonie der Großstadt ersetzt (vgl. S. 122).

Neben Mendel wird auch sein jüngster Sohn Menuchim mit Klang assoziiert, jedoch in bemerkenswert anderer Weise. Im Roman spricht der Vater das behinderte Kind mit seinem Namen an, doch dieses zeigt keine Reaktion. Erst als Singer beginnt, mit einem Löffel gegen ein Teeglas zu schlagen und so einen klingenden Laut zu erzeugen, regt sich ein »kleines Lichtlein« in seinen Augen, als Mendel zum Geklingel zu singen beginnt, zeigt das Kind eine »deutliche Unruhe« und ruft mehrfach das einzige Wort, das es beherrscht: »Mama« (S. 42). Mendel Singer holt daraufhin die Bibel und spricht Menuchim den ersten Satz vor, doch bleibt dies ohne Wirkung, das Licht in den Augen des Jungen verlischt. Als jedoch später draußen eine Turmuhr schlägt, zeigt der Junge erneut eine Regung. Die innere und äußere Bewegung des Kindes wird an den Klang gebunden, wobei dieser sowohl vom Gesang seines jüdischen Vaters als auch von den christlichen Kirchenglocken ausgehen kann. Auch hier wird Semantik depotenziert und damit eine mediale Differenz ausgestellt, doch wird zugleich der Bezug zur Heiligen Schrift abgeschnitten. Nur Klänge als solche, und besonders die von ›Instrumenten‹ wie Teeglas und Glocke, bewegen das Kind.

Nachdem Ehefrau und Sohn in Amerika gestorben sind, stellt Mendel Singer seine Teilnahme an religiösen Riten vollständig ein und versucht sogar, seine Gebetsutensilien zu verbrennen. Damit ist die Kontinuität des Klangs der Heiligen Schrift, die durch die rituelle Wiederholung des Protagonisten erhalten wurde, endgültig abgebrochen. Die Heilsverheißung des Ritus besteht für Mendel nicht mehr. Doch inszeniert der Text am Ende ein Moment von Erlösung und Wiederherstellung, das in der wunderbaren Wiedervereinigung von Mendel und Menuchim besteht, den die Familie in Galizien zurückgelassen hatte. Unerwartet taucht der Sohn in New York auf und es stellt sich heraus, dass er inzwischen geheilt und berühmt ist. Der Schluss steht damit ganz in der Tradition des biblischen Hiob und der modernen Hiob-Rezeptionen in der Literatur vor 1945.¹³

In Roths Roman ist am Ende wiederum der Klang von Bedeutung, doch nun in gänzlich säkularisierter Weise, denn Menuchim, der ›Tröster‹, ist ein begnadeter

10 Damit, dass die Geduld Hiobs aufgewertet wird, steht der Text in einer langen Reihe von Hiob-Rezeptionen seit dem Jakobusbrief. Vgl. Erich Kleinschmidt: »Poetik der Auflösung. Zur Funktion der Hiob-Mythe in den Texten Oskar Kokoschkas, Joseph Roths und Karl Wolfkehls«, in: Franz Link (Hg.): *Paradeigmata. Literarische Typologie des Alten Testaments*, Berlin 1989, S. 513–526, hier S. 513.

11 In der Forschung sind zudem weitere Bezüge, und zwar zur Josephsgeschichte und zum Buch der Richter, beschrieben worden. Vgl. Henriette Herweg: »Intertextualität als Mittel der Assimilations- und Orthodoxiekritik in Joseph Roths ›Hiob. Roman eines einfachen Mannes‹«, in: *Zeitschrift für Semiotik* 24 (2002) 2, S. 261–276.

12 Vgl. August Obermayer: »Vom ›visuellen‹ zum ›akustischen‹ Stil. Joseph Roths *Hiob* und der neue Ton«, in: Karlheinz F. Auckenthaler (Hg.): *Ein Leben für Dichtung und Freiheit*, Tübingen 1997, S. 287–200.

13 Erst in der Hiob-Literatur nach 1945 verliert die Wendung zum Guten unter dem Eindruck der Schoah ihre Bedeutung und Aussagekraft. Vgl. Oberhäsl-Widmer: *Hiob in jüdischer Antike und Moderne* (Anm. 5), S. 223.

Musiker, und nur seine Musik macht die Wiedervereinigung zwischen Vater und Sohn möglich. Sie bringt Menuchim nach New York und macht Mendel Singer auf ihn aufmerksam. Mit der Musik hat der Klang jedoch zugleich eine neue Dimension angenommen. Die Heilsverheißung ist am Ende vom heiligen Text zum Ästhetischen übergegangen.¹⁴

2. »DIE LEGENDE VOM HEILIGEN TRINKER«

Während der Bezug des Romans *Hiob* zur Heiligen Schrift unmittelbar ist, tritt in Roths letztem Werk, der 1939 posthum erschienenen *Legende vom heiligen Trinker*, die christliche Gattung der Legende als Vermittlungsinstanz zwischen biblischen und literarischen Text. Eine Verbindung von heiligem Text und heiligem Erzählen anzunehmen, liegt aus historischer Perspektive dennoch nahe, denn kanonische Texte und ihr Erzählen waren immer auch Gegenstand der literarischen Imitation.¹⁵ Die heiligen Figuren etwa der Bibel (nicht zuletzt auch Hiob) leben in der christlichen parabilischen und legendarischen Literatur fort, ihre Narrative werden ergänzt und variiert.

Roths Legende erzählt von dem Trinker Andreas, der unter den Brücken von Paris lebt und der eines Tages von einem Passanten zweihundert Francs erhält. Er möge, so der Geber, das Geld erstatten, indem er es in der Kapelle Sainte-Marie des Batignolles hinter die Statue der Heiligen Therese von Lisieux legt. Der Gönner verschwindet, und Andreas betrachtet seine Schuld nun als Verpflichtung gegenüber der Heiligen. Die folgende Handlung besteht aus einer Reihung von Andreas' Vorsätzen, seine Schuld zu begleichen, seinem Vertrinken des Geldes und dem Finden weiteren Geldes, womit der Zirkel von Neuem beginnt. Schließlich bricht Andreas an einer Theke zusammen, doch im Augenblick des Todes hält er ein zufällig anwesendes Mädchen für Therese von Lisieux und stirbt so mit der Vorstellung, seine Schulden bezahlt zu haben.

Wie in *Hiob* wird in der *Legende vom heiligen Trinker* das Leben des Protagonisten als Wüstenexil dargestellt. So zieht etwa ein Kinoplatat Andreas an, auf dem ein Mann »durch eine erbarmungslose, sonnverbrannte Wüste« (S. 42) schleicht. Er besucht die Vorführung und der Film hält zunächst, was das Plakat versprochen hat. Der Hauptdarsteller erscheint als Leidender in der Wüste, und

»schon war Andreas im Begriffe, den Helden des Films sympathisch und ihn sich selbst verwandt zu fühlen, als plötzlich das Kinostück eine unerwartet glückliche Wendung nahm und der Mann in der Wüste von einer vorbeiziehenden wissenschaftlichen Karawane gerettet und in den Schoß der europäischen Zivilisation zurückgeführt wurde. Hierauf verlor Andreas jede Sympathie für den Helden des Films.« (S. 43)

Der Trinker identifiziert sich mit dem Kinohelden in der Wüste, verliert jedoch diese Beziehung, sobald dessen Wüstenleben endet, es eine Rettung und ein Leben danach gibt. Damit aber gewinnt die Wüste in Roths Text eine spezifische Bedeutung, denn in der christlichen Tradition, der die Prätexte der »Legende« entstammen, ist die Wüste der prototypische Ort und das imaginäre Zentrum von Buße und Pilgerschaft.¹⁶ Der »heilige« Trinker versteht sich selbst als *peregrinus*, als Menschen, der stets fremd in seiner Umgebung ist und der keine Erlösung im Diesseits erwartet oder verlangt.

Zum Wüstenbild tritt in der *Legende vom heiligen Trinker* ein weiteres prägendes Moment. Mit dem Auftauchen des mysteriösen Geldgebers und Andreas' Wunsch, das Geld zurückzuzahlen, wird eine Serie von Handlungsabläufen initiiert. Es folgen mehrfache Wechsel von Vorsatz, Versuchung und Verirrung: Immer wieder möchte Andreas das Geld zurückgeben, wird zum Trinken verleitet und vergisst sein selbstgestecktes Ziel. Indem sie ihren Protagonisten stets wieder neu beginnen lässt, greift die Novelle einen Aspekt asketischer Lebensentwürfe auf, der sich in der legendarischen Literatur häufig finden lässt: Der Gang in die Wüste ist kein singulärer Akt, sondern der Beginn eines Lebens, das in ständig erneuerter Selbstausssetzung besteht. In den Legenden erscheint diese Praxis der wiederkehrenden Prüfung etwa als mehrfach wiederholter Aufbruch, wobei der Asket im-

14 Dass das Buch Hiob selbst vielfach Gegenstand musikalischer Bearbeitungen war, zeigt Michael Heymel: »Versa est cantatio mea in plorationem«. Hiob und die Musik«, in: Werner Schübler/Marc Röbel (Hg.): *Hiob – transdisziplinär. Seine Bedeutung in Theologie und Philosophie, Kunst und Literatur, Lebenspraxis und Spiritualität*, Berlin 2013 (= Herausforderung Theodizee 3), S. 151–171.

15 Vgl. Reinhard G. Kratz/Günter Stemmerger: »[Art.] Schrift, Heilige«, in: *Theologische Realenzyklopädie*, hg. von Gerhard Müller/Horst Balz/Gerhard Krause, 36 Bde., Berlin 1976–2004, Bd. 30, S. 402–409, hier S. 403.

16 Zur Bedeutung literarischer Wüstenbilder vgl. Uwe Lindemann: *Die Wüste. Terra incognita – Erlebnis – Symbol. Eine Genealogie der abendländischen Wüstenvorstellungen in der Literatur von der Antike bis zu Gegenwart*, Heidelberg 2000 (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 175).

mer weiter in die Wüste vordringt. Die *Legende* muss deshalb nicht unbedingt als ein Text verstanden werden, der, wie Frank Joachim Eggers behauptet, »dem orthodoxen Religionsverständnis und der klassischen Legendenpoetik in mehrfacher Hinsicht widerstrebt.«¹⁷ Natürlich ist Roths Protagonist kein Glaubensheld, denn anders als die Wüstenasketen erliegt er den Versuchungen immer wieder. Damit aber gewinnt der Akt der Selbstausssetzung größere Bedeutung. Indem Andreas sich immer wieder vornimmt, das Geld zur Kirche zu bringen, setzt er sich immer wieder der Bedrohung aus, zu scheitern und mit diesem Scheitern leben zu müssen. Das Thema der Selbstausssetzung und dessen narrative Gestaltung passt dazu, dass in der Novelle systematisch Aspekte des Legendarischen als Marginalien aufgegriffen werden. Die *conversio*, die in legendarischen Texten ein zentrales Moment ausmacht, taucht als Motiv des Geldgebers auf, wird aber nur an dieser einen Stelle erwähnt und spielt im Weiteren keine Rolle mehr. Mit Therese von Lisieux ist eine kanonisierte Heilige (und zwar eine streng asketisch lebende) im Text präsent.

Die motivischen Hinweise deuten auf die Heilsverheißung des religiösen Lebens und der religiösen Gattung hin, die variiert wird, indem der Protagonist immer wieder scheitert. Am Ende aber stirbt Andreas an dem heilsverheißenden Ort, den er immer erreichen wollte: Man bringt ihn in die Kapelle der Heiligen Therese. Endlich ist er bei ›seiner‹ Heiligen und meint, seine Schulden bezahlt zu haben. Die Heilige ist nicht nur als Statue in der Kirche, sondern aus der Perspektive des Trinkers körperlich anwesend, und Andreas stirbt in einer *communio sanctorum*. Anders als Achim Küpper meine ich deshalb nicht, dass die *Legende vom heiligen Trinker* eine »Inszenierung des Scheiterns«¹⁸ ist. Nicht zuletzt lässt sich diese Behauptung kaum mit dem letzten Satz der Erzählung in Einklang bringen, der lautet: »Gebe Gott uns allen, uns Trinkern, einen so leichten und schönen Tod!« (S. 73) Andreas' Kampf ist, mindestens aus seiner eigenen Perspektive, am Ende nicht verloren, sondern gewonnen, denn bis zum letzten Augenblick hat der heilige Trinker nie von seinem Versuch abgesehen,

das ihm gesetzte Ziel zu erreichen, hat seine eigene Wüste nie verlassen. In dieser Hinsicht ist er den großen christlich-asketischen Heiligen der Spätantike wie Antonius oder Paulus sehr nahe, wenn auch der Heilszustand auf den Moment des Todes und die Perspektive des Sterbenden beschränkt bleibt. Es passt zu diesem Befund, dass die eben zitierte Passage, wie bereits Frank Joachim Eggers festgestellt hat,¹⁹ den Charakter einer Fürbitte gewinnt.

ZUSAMMENFASSUNG

Während *Hiob* eine unmittelbare Auseinandersetzung mit dem biblischen Text darstellt, ist dieser in der *Legende vom heiligen Trinker* nur noch mittelbar erkennbar. Beide Erzählungen von Joseph Roth greifen jedoch auf das Motiv der Wüstenwanderung zurück, wobei sich die Semantiken der Wüste unterscheiden. Während sie bei *Hiob* den Zustand der Heilsferne markiert, ist sie in der *Legende* die Bedingung der Heilsnähe. Hier Ort des Exils, dort Ort der Askese. In *Hiob* wird an den heiligen Text zudem nicht nur unmittelbar angeschlossen, sondern dieser wird gleichzeitig selbst zum Gegenstand der Erzählung. Die Bibel erscheint als ein Text, dessen Heilswirkung nicht aus seiner Bedeutung, sondern aus seinem Klang entspringt. Das Heil der galizischen Heimat und die Traditionsgebundenheit Mendel Singers begleitet der fortwährende Klang der Stimmen der Schüler, die den Bibeltext wiederholen. In der amerikanischen ›Wüstenzeit‹ manifestiert sich der Verlust des Heils durch den Verlust dieses Klangs. Am Ende des Textes wird die Logik ins Ästhetische gewendet: Weder Bibel noch rituelles Gebet oder Kirchenglocken, sondern die Musik des Sohnes stellen für Mendel Singer die Erlösung und das Ende des Wüstenexils dar.

Die *Legende vom heiligen Trinker* verfährt anders. Hier wird die Wüstenzeit nicht als Weg, sondern als Ziel behandelt, denn der Protagonist lehnt eine Rettung explizit ab. Damit aber ist das Wüstennarrativ anders gefüllt als in *Hiob*: Nicht im Dulden, sondern in der Selbstausssetzung besteht die Heilsverheißung. Gleichzeitig erscheint nicht die Heilige Schrift als Medium des Heils, sondern zwischen das geoffenbarte Wort und den Gläubigen sind die Figur des Heiligen und die Legende als Vermittler getreten. Doch auch deren Verheißung ist brüchig, denn ein dauerhafter Zustand des Heils ist weder vor noch

17 Frank Joachim Eggers: »Ich bin ein Katholik mit jüdischem Gehirn« – Modernitätskritik und Religion bei Joseph Roth und Franz Werfel. *Untersuchungen zu den erzählerischen Werken*, Frankfurt a. M. u. a. 1996 (Beiträge zur Literatur und Literaturwissenschaft des 20. Jahrhunderts 13), S. 263.

18 Achim Küpper: »›Mein Wort ist noch lange kein Bekenntnis: Zur Gesinnungslosigkeit bei Joseph Roth. Eine Interpretation der Legende vom heiligen Trinker«, in: *Colloquia Germanica: Internationale Zeitschrift für Germanistik* 39 (2006) 3–4, S. 339–365, hier S. 260.

19 Vgl. Eggers: »Ich bin ein Katholik mit jüdischem Gehirn« (Anm. 17), S. 265.

nach dem Tod zu haben, sondern nur im deliranten Augenblick des Sterbens.

Für beide Texte lässt sich festhalten, dass die religiösen Schriften als Heilsmedium depotenziert sind, doch werden die Strukturen, Wirkweisen und Figuren der Heiligen Schrift und ihrer legendarischen Fortschreibungen aufgegriffen. Und sowohl *Hiob* als auch die *Legende vom heiligen Trinker* ringen diesen Resten der heiligen Texte eine kleine Erlösung ihrer Protagonisten ab.

C. G. JUNGS »ANTWORT AUF HIOB«

Véronique Liard

Als Carl Gustav Jungs *Antwort auf Hiob* 1952 erschien, löste das Buch eine heftige Polemik aus, die Jung allerdings bereits vorausgesehen hatte: Am Anfang des Buches gibt er an, man verdächtige ihn des Psychologismus, am Ende schreibt er, er sei nicht ohne Grund 76 Jahre alt geworden, bis er sich daran gewagt habe, sich »wirkliche Rechenschaft über die Natur jener ›Obervorstellungen‹ abzulegen, welche unser für das praktische Leben so unendlich wichtiges, ethisches Verhalten entscheiden«.¹ Bevor er mit seiner Argumentation beginnt, hält er es zudem für notwendig, an den »lectori benevolo« zu appellieren. Wer nämlich »von ehrwürdigen Gegenständen des religiösen Glaubens« rede, laufe Gefahr, »in Stücke gerissen zu werden«.² In der Tat sprach zum Beispiel Nahum Glatzer von Jungs »weird analysis of Job«.³ Obwohl Jung in dieser Schrift behauptet, er spreche nicht von Gott, sondern von einem in der Psyche des Menschen befindlichen Bild Gottes, stellte sein Buch für Gläubige die Existenz Gottes infrage. Die Möglichkeit, dass Gott nur ein Produkt der menschlichen Psyche sein könnte, musste heftige Reaktionen nach sich ziehen. Jung bot eine neue Interpretation heiliger Texte an, die zwischen einer Tradition, die an einer bestimmten Deutung festhält, und der Wissenschaft, die sie als reine Fantasieprodukte betrachtet, anzusiedeln ist. Es ging ihm darum, die bis jetzt »nicht verstandene Wirklichkeit des Geistes«⁴ zu ergründen und vielleicht eine Brücke zwischen Glaube und Wissenschaft zu schaffen. Nachdem die Existenz eines Unbewussten von Medizinern anerkannt worden war, die die Psychoanalyse bzw. die analytische Psychologie offenbar er-

folgreich einsetzen, ging es nun darum zu verstehen, welche Mechanismen in der Psyche am Werk sind und welche Ziele das menschliche Unbewusste verfolgt.

Beim religiösen Glauben, so Jung, rühre der Streit um die »Wahrheit« daher, dass man nur den »physischen« Aspekt der Tatsachen betrachte. Es gebe aber auch *seelische Wahrheiten*, die sich physisch weder erklären noch beweisen ließen. Für Jung ist die Seele »*ein autonomer Faktor* und religiöse Aussagen sind seelische Bekenntnisse, die in letzter Linie auf unbewussten, also transzendentalen Vorgängen fußen«⁵ und sich auf numinose Archetypen beziehen, d. h. auf ein emotionales Fundament. Auch die Aussagen der Heiligen Schrift seien Äußerungen der Seele, spontane Phänomene, die eine doppelte Betrachtungsweise erfordern, da sie gleichzeitig Objekt und Subjekt seien: Objekte, die Gegenstand einer möglichst wissenschaftlichen Untersuchung sein können, aber auch Subjekte, die autonom agieren. Jung war daran gelegen, die Totalität des »lebenden Menschen« zu beschreiben und zu erklären, indem er das Sichtbare und das Unsichtbare erkundete und verband. »Demnach muss man sich fragen: Was tut dieses Subjekt mit mir und was tue ich mit diesem Objekt?«⁶ Das Gotteserlebnis im Buch Hiob solle nicht rational gedeutet werden.

Im ersten Teil der vorliegenden Analyse werden zwei Themen in Jungs Schrift untersucht: die Amoralität und Unbewusstheit Gottes sowie dessen Menschwerdung. Dann soll erörtert werden, wie Jung zu seiner Interpretation kommt, und schließlich wird gezeigt, welche Bedeutung Jung der Hiobschrift für das 20. Jahrhundert und danach beimisst. Jung erklärt, dass Gott ein Bild oder ein Wortbegriff ist, der sich im Laufe der Zeit verwandelt habe. Wir seien jedoch nicht imstande zu sagen, ob sich das Bild Gottes oder Gott selbst sich

1 C. G. Jung: »Antwort auf Hiob«, in: ders.: *Zur Psychologie westlicher und östlicher Religion*, Gesammelte Werke Bd. 11, hg. von Marianne Niehus-Jung, Solothurn/Düsseldorf 1995, S. 455.

2 Ebd., S. 365.

3 Nahum Glatzer: *The Dimensions of Job. A Study and Selected Readings*, New York 1969, S. 45.

4 C. G. Jung: »Antwort auf Hiob« (Anm. 1), S. 366.

5 Ebd.

6 Ebd., S. 368.

verändert habe. Gott, so Jung, könne man sich sowohl als ewig Strömendes als auch als ewig Unbewegtes vorstellen.⁷ Es geht Jung darum, herauszufinden, ob der Mensch das Bild des ewig gleichbleibenden Gottes seinen Vorstellungen und Bedürfnissen entsprechend verändert hat oder ob die Entwicklung des Menschen mit einer parallelen Entwicklung Gottes einhergeht.

1.

Jung betont zunächst die bedeutende Rolle, die die persönlich-moralische Bindung zwischen Gott und dem einzelnen Individuum sehr früh spielte. Der alte Zeus habe die Welt noch »auf altgeheiligten Bahnen abrollen« lassen.⁸ Er moralisierte nicht, sondern waltete instinkthaft. Gegen die Menschheit an sich hatte er nichts einzuwenden; sie interessierte ihn nicht besonders, von ihr wollte er nur Opfer. Die Menschen ihrerseits waren an die Tugenden und Laster der Götter – ihre Inkonsequenz – gewöhnt. Jahwe dagegen lag es an den Menschen als Individuen. Er ärgerte sich über die Menschen, ohne sich Rechenschaft darüber zu geben, dass es in seiner Allmacht gelegen hätte, etwas Besseres zu erschaffen. Jung verwendet von dieser Textstelle an regelmäßig die Wörter »Amoralität«, »unmoralisch«, »amoralisch« sowie »Widerspruch« und »Gegensätzlichkeit«, wenn es um Jahwe geht. Bereits in Psalm 89,34–46 habe Jahwe geschworen, David nicht zu belügen. Er habe aber seinen Schwur gebrochen, so Jung, und dieser Vertragsbruch sei unmoralisch. Jung formuliert Davids Reaktion wie folgt:

»So nimm dich doch endlich zusammen, und höre auf mit deiner sinnlosen Wütere. Es ist doch wirklich zu grotesk, wenn jemand wie du über die Pflänzchen, die nicht ohne deine Schuld nicht recht gedeihen wollen, sich in solchem Maße aufregt. Du konntest doch früher auch vernünftig sein und das Gärtlein, das du gepflanzt, richtig besorgen, statt es zu zertrampeln.«⁹

Man kann sich fragen, ob an dieser Stelle nur David oder auch Jung spricht. Als das Buch Hiob entstand, behauptet Jung weiter, gab es schon viele Zeugnisse, die ein widerspruchsvolles Bild Jahwes entworfen hatten, das Bild eines Gottes, der gleichzeitig gut und grausam, zornig und eifersüchtig war, der schöpfen und zerstören konnte und unter diesem Widerspruch

litt.¹⁰ Jahwe ist »eine Antinomie«, eine totale innere Gegensätzlichkeit, die aber die unerlässliche Voraussetzung für seine ungeheure Dynamik, seine Allmacht und seine Allwissenheit ist. An diesem übermenschlichen empfindlichen Wesen kann und darf Hiob, der um seine Kleinheit und Schwäche weiß, keine Kritik äußern. Man kann mit Gott nicht vor Gericht ziehen.¹¹ Trotzdem behauptet Hiob, er wisse, dass er im Recht sei, und Jahwe solle seine Klage anhören. Obwohl er weiß, dass die göttliche Willkür das Recht beugt, glaubt Hiob dennoch an die göttliche Gerechtigkeit: »Das ist wohl das Größte in Hiob, dass er angesichts dieser Schwierigkeit nicht an der Einheit Gottes irre wird, sondern klar sieht, dass Gott sich in Widerspruch mit sich selber befindet, und zwar dermaßen, dass er, Hiob, gewiss ist, in Gott einen Helfer und Anwalt gegen Gott zu finden.«¹²

Trotz seiner Ohnmacht wird der Mensch somit zum Richter über die Gottheit erhoben. Er weiß um Jahwes Brutalität, um seine Ungerechtigkeit.¹³ Jahwe seinerseits hat »eine dunkle Ahnung von etwas, was seine Allmacht in Frage stellt«.¹⁴ Bis dahin verfügt Er über keine Reflexion. Seine Bewusstheit ist eine primitive *awareness*, ein »bloß wahrnehmendes Bewusstsein«.¹⁵ *Awareness* kennt keine Reflexion und keine Moralität. Hiob besitzt also etwas, was Jahwe nicht hat: ein etwas schärferes Bewusstsein auf Grund der Selbstreflexion. Jahwe ist möglicherweise eifersüchtig auf dieses kleine, selbstreflektierende Wesen, was auch sein Verhalten erklären könnte. Denn Er lässt sich, stellt Jung fest, erstaunlich leicht und grundlos von Satan beeinflussen und in Bezug auf Hiobs Treue verunsichern. Hiob steht moralisch über Jahwe; indirekt erkennt Jahwe Hiobs Überlegenheit und damit die Notwendigkeit, das Menschsein noch nachzuholen: »Weil sein Geschöpf ihn überholt hat, muss er sich erneuern.«¹⁶ Für Jung ist der eigentliche Grund für die Menschwerdung Gottes (in Jesus Christus) in der Auseinandersetzung mit Hiob zu suchen.¹⁷ Gott ist gleichzeitig gut und böse, Er vereint in sich alle Gegensätze. Um aus dieser undifferenzierten Dualität herauszukommen, um die Gegensätze zu trennen, muss Gott das wahrnehmende in ein reflektieren-

7 Ebd., S. 366

8 Ebd., S. 374.

9 Ebd., S. 375.

10 Vgl. ebd., S. 370.

11 Vgl. ebd.

12 Ebd., S. 372.

13 Vgl. ebd., S. 389.

14 Ebd., S. 382.

15 Ebd., S. 407.

16 Ebd., S. 408.

17 Ebd., S. 400.

des Bewusstsein verwandeln. Sein Wesen ist eine Totalität, die wie im Menschen gespalten werden muss, damit die verschiedenen Eigenschaften erkannt und gezielt eingesetzt werden können. Gott würde so seine bis dahin unbeherrschbare Wut bändigen und demzufolge Gutes und Böses bewusst einsetzen können.

Die Menschheit soll diesmal aber nicht vernichtet, sondern gerettet werden. Es sollen keine neuen *Menschen*, sondern nur einer – der *Gottmensch* – geschaffen werden. »Zu diesem Zweck muss ein umgekehrtes Verfahren angewendet werden. Der männliche Adam secundus soll nicht als Erster unmittelbar aus der Hand des Schöpfers hervorgehen, sondern er soll aus dem menschlichen Weibe geboren werden.«¹⁸ Der neue Sohn Christus soll wie Adam einerseits ein chthonischer Mensch, also leidenschaftlich und sterblich, andererseits aber nicht wie Adam ein bloßes Abbild, sondern Gott selber sein.¹⁹ Um die Gottesgeburt vorzubereiten, trennt sich Jahwe endgültig von seinem dunklen Sohn Satan – Jung zitiert Luk 10,18: »Er sah, wie Satan wie ein Blitz aus dem Himmel fiel / Er sprach aber zu ihnen: Ich sah den Satan vom Himmel fallen wie einen Blitz.« –, der keine Gelegenheit mehr hat, seinen Vater zu zweifelhaften Unternehmungen zu überreden. Durch die Identifikation mit seinem lichten Wesen wird Jahwe somit für den Menschen zu einem guten Gott und liebenden Vater. Er kann strafen, aber mit Gerechtigkeit.²⁰ Christus ist der Mittler, der dem Menschen Gott gegenüber hilft und die Angst beschwichtigt, die der Mensch vor diesem Wesen empfindet. Er nimmt eine wichtige Mittelstellung zwischen den schwer vereinbaren Extremen Gott und Mensch ein.²¹ Nun gibt es für Jung jedoch ein Problem: Christus ist aufgrund der Parthenogenese und der Sündlosigkeit kein empirischer Mensch. Daher die Notwendigkeit, den Parakleten zu senden. Da der Paraklet »die dritte Person der Gottheit darstellt, so heißt das soviel, als dass *Gott im kreatürlichen Menschen gezeugt* werde.«²² Indem der wirkliche Mensch den göttlichen Konflikt an sich erfährt und reflektiert, verwirklicht sich im Christen die Menschwerdung Gottes.²³ Aber dadurch macht Jung aus Gott einen Menschen, der zwar seine eigenen, dem Menschen weiterhin unbekanntes Ziele verfolgt,

aber über seine Entscheidungen nachdenkt, bevor er sie trifft. Einerseits wird Gott von Jung säkularisiert, andererseits bleibt Gott der heilige Vater, der über das Schicksal der Menschen entscheidet. Auch hier werden Gegensätze vereint.

All dies, führt Jung aus, kann Auswirkungen auf einige Menschen haben, denn die Christen, die nur das Gute leben wollen und das Böse verdrängen oder auf andere projizieren, bringen Unruhe in ihr Unbewusstes, das dann kompensatorisch reagiert und Botschaften wie die Offenbarung des Johannes an das Bewusstsein schickt:

»Die Offenbarung wurde von einem frühen Christen erlebt, der vermutlich als Autorität ein vorbildliches Leben führen und einer Gemeinde die christlichen Tugenden des richtigen Glaubens, der Demut, Geduld, Hingebung, der selbstlosen Liebe und der Entsagung aller Weltlüste demonstrieren musste. Das kann auf die Dauer auch dem Besten zuviel werden. Reizbarkeit, üble Launen und Affektausbrüche stellen die klassischen Symptome der chronischen Tugendhaftigkeit dar.«²⁴

Schon in der Eingangsvision des Johannes tritt Christus als furchterregende Gestalt auf, erklärt Jung. Er droht der Gemeinde in Ephesus, sie des Lichtes zu berauben, er hasst die Nikolaiten, er will die Kinder der Prophetin sterben lassen, obwohl er lehrte, man solle seine Feinde lieben. Das Problem, mit dem Johannes konfrontiert wird, ist an sich kein persönliches, so Jung, sondern betrifft das kollektive Unbewusste. Wie Hiob ist Johannes die »Gnosis«, die Gotteserkenntnis, zugestoßen; er hat die »wilde Furchtbarkeit Jahwes geschaut, darum sein Evangelium der Liebe als einseitig erlebt und durch das der Furcht ergänzt: *Gott kann geliebt und muss gefürchtet werden*«.²⁵

2.

Jungs Verhältnis zu Christus und Gott war schon in der Kindheit von Misstrauen, Angst und Zweifeln geprägt. Jesus erschien ihm als »eine Art Totengott«, der zwar hilfreich ist, weil er nächtlichen Spuk vertreibt, aber dennoch unheimlich, weil »gekreuzigt und ein blutiger Leichnam«.²⁶ Doch dies fasziniert Jung. Im Bewusstsein, schreibt er, sei er »christlich religiös – wenn auch immer mit dem Abstrich: ›Aber es ist

18 Ebd., S. 401.

19 Ebd., S. 403.

20 Ebd., S. 413.

21 Ebd., S. 432.

22 Ebd., S. 433 f.

23 Ebd., S. 420.

24 Ebd., S. 451.

25 Ebd., S. 452.

26 C. G. Jung: *Erinnerungen, Träume, Gedanken*, aufgezeichnet und hg. von Aniela Jaffé, Solothurn/Düsseldorf 1993, S. 20.

nicht so sicher!« Bereits hier beschäftigt ihn, noch unreflektiert, die Frage des Bösen: »Und wenn mir religiöse Lehren eingeprägt wurden und mir gesagt wurde: ›das ist schön und das ist gut‹, dann dachte ich bei mir: ›Ja, aber es gibt noch etwas sehr geheimes Anderes, und das wissen die Leute nicht.‹«²⁷

Als er älter wird, begleitet ihn der Zweifel weiter. Da Gott allwissend sei, habe er doch »alles so angeordnet, dass die ersten Eltern die Sünde begehen mussten. *Es war also die Absicht Gottes, dass sie sündigen mussten*«. ²⁸ Jung macht kurz darauf eine entscheidende persönliche Erfahrung. Eines Tages, als er aus der Schule kommt und über den Münsterplatz geht, erlebt er Folgendes:

»Der Himmel war herrlich blau, und es war strahlender Sonnenschein. Das Dach des Münsters glitzerte im Licht, und die Sonne spiegelte sich in den neuen, buntglasierten Ziegeln. Ich war überwältigt von der Schönheit des Anblicks und dachte: Die Welt ist schön und die Kirche ist schön und Gott hat das alles geschaffen und sitzt darüber, weit oben im blauen Himmel, auf einem goldenen Thron und – Hier kam ein Loch und ein erstickendes Gefühl. Ich war wie gelähmt und wusste nur: Jetzt nicht weiterdenken! Es kommt etwas Furchtbares, das ich nicht denken will, in dessen Nähe ich überhaupt nicht kommen darf. [...] Ich dachte nicht mehr ans Beten um Erleuchtung, denn Gott hatte mich ohne meinen Willen in diese Situation gebracht und mich ohne Beistand darin gelassen.«²⁹

Jung ist überzeugt, dass Gott ihm eine Prüfung auferlegt und er verstehen muss, was von ihm verlangt wird. Dazu muss er gehorchen und zu Ende denken. Dann sieht er folgendes Bild: »Gott sitzt auf goldenem Thron, hoch über der Welt, und unter dem Thron fällt ein ungeheures Exkrement auf das neue bunte Kirchendach, zerschmettert es und bricht die Kirchenwände auseinander.«³⁰ Er empfindet große Erleichterung und eine unbeschreibliche Befreiung, denn »Gott hatte auch Adam und Eva so geschaffen, dass sie denken mussten, was sie nicht denken wollten. Er tat das, um zu wissen, dass sie gehorsam sind. So kann Er auch von mir etwas verlangen, was ich aus religiöser Tradition heraus ablehnen möchte.«³¹

In einem Brief an Pfarrer Walter Bernet aus dem Jahre 1955 schreibt er, der einzige Weg, der ihm offen stand, war die Erfahrung religiöser Wirklichkeiten, die er ohne Rücksicht auf deren Wahrheitsgehalt akzeptieren musste.³² Nach seiner Kommunion, die er als »fatales Erlebnis« beschreibt, weil diese Zeremonie »keine Religion und eine Abwesenheit Gottes« gewesen sei, bricht er mit der Kirche; was sie lehrt, entspricht nicht seinen persönlichen Erfahrungen. Er weigert sich, zu denen zu gehören, die glauben, ohne zu verstehen, die sich Gesetzen unterwerfen, ohne zu wissen, ob sie wirklich von Gott gewollt sind. Jung fühlt sich von nun an gezwungen, die traditionelle Vorstellung von Gott und seiner Beziehung zum Menschen infrage zu stellen, um ihn besser zu kennen. Er kann das Bild eines Gottes nicht akzeptieren, der nur gut ist: »Gott ist nicht menschlich, dachte ich. [...] Er ist gütig und furchtbar, beides, und darum eine große Gefahr, vor der man sich natürlicherweise zu retten versucht. Man klammert sich einseitig an Seine Liebe und Güte, damit man nicht dem Versucher und dem Vernichter verfallt.«³³ Jung steht also vor einem Rätsel, das ihm niemand erklären kann, weder die Autoren der theologischen Bücher, die in der Bibliothek seines Vaters stehen, noch sein Vater selbst als Pfarrer. Diesem Vater gegenüber kann er am wenigsten seine Zweifel und Gedanken äußern. In sich selbst spürt er, dass antagonistische Kräfte am Werk sind. Er nimmt die Schönheit der hellen Tageswelt wahr, ahnt aber »eine unabweisbare Schattenwelt mit beängstigenden unbeantworteten Fragen«, ³⁴ denen er sich ausgeliefert fühlt. So sieht er sehr früh keinen anderen Ausweg, als das traditionelle Bild Gottes infrage zu stellen und eine neue Interpretation der heiligen Texte zu suchen, um eine Antwort auf seine Fragen und die Fragen vieler Menschen zu finden.

Die Frage nach der möglichen Doppelgesichtigkeit Gottes, die sich Jung als junger Mensch stellte, hat ihn bis ins hohe Alter beschäftigt, denn in seiner *Antwort auf Hiob* wird sie neu formuliert. Aber während seine früheren Schriften zu dem Thema den Charakter einer wissenschaftlichen Studie behalten, sitzt Gott nun auf der Jung'schen Anklagebank.³⁵ So ist der letzte Paragraph der Einleitung in der Ich-Form geschrieben:

27 Ebd., S. 29.

28 Ebd., S. 44.

29 Ebd., S. 42.

30 Ebd., S. 45.

31 Ebd., S. 46.

32 Vgl. C. G. Jung: *Briefe I. 1906–1945*, Olten 1995, S. 495.

33 C. G. Jung: *Erinnerungen, Träume, Gedanken* (Anm. 26), S. 61.

34 Ebd., S. 25.

35 Edgar Michaëlis: »Le livre de Job interprété par C. G. Jung«, in: *Revue de théologie et de philosophie*, Bd. 3, Heft 3 (1953), S. 183–195.

»Da ich es mit numinosen Faktoren zu tun habe, so sind nicht nur mein Intellekt, sondern auch mein Gefühl in die Schranken gefordert. Ich kann mich daher nicht kühler Objektivität bedienen, sondern muss meine emotionale Subjektivität zum Worte kommen lassen, um jenes darzustellen, das ich empfinde, wenn ich gewisse Bücher der Heiligen Schrift lese oder wenn ich mich an die Eindrücke erinnere, die ich von unserer Glaubenslehre empfangen habe.«³⁶

Im zweiten Abschnitt seiner *Antwort auf Hiob* schreibt Jung, man wisse durch die Zeugnisse der Heiligen Schrift, wie die Menschen des Alten Testaments ihren Gott empfanden. Doch nicht dies sei für ihn entscheidend, sondern vielmehr die Art und Weise, »wie ein christlich erzogener und gebildeter Mensch unserer Tage sich mit den göttlichen Finsternissen, die sich im Hiobbuch enthüllen, auseinandersetzt, beziehungsweise wie diese auf ihn wirken«; es soll eine Stimme laut werden, »die für viele, welche Ähnliches empfinden, spricht, und es soll eine Erschütterung zum Worte kommen, welche von dem durch nichts verschleierte Anblick göttlicher Wildheit und Ruchlosigkeit ausgelöst wird.«³⁷

Jungs *Antwort auf Hiob* ist meiner Ansicht nach eine sehr persönliche Schrift. Sie fasst Jungs Auseinandersetzung mit seinen Zweifeln in Hinblick auf die christliche Lehre zusammen, insbesondere auf das Bild eines ausschließlich guten Gottes. Diese Erfahrung hat er übrigens nicht nur in der Kindheit gemacht, sondern auch während der Konfrontation mit seinem Unbewussten im Dezember 1913 nach dem Zerwürfnis mit Freud. Er schrieb seine »Phantasien« auf, die ihm, wie er notiert, den »Urstoff für ein Lebenswerk«³⁸ lieferten. Tagsüber empfing er seine Patienten, abends sprach er mit dem »Geist der Tiefe« und den Figuren, die er auf den Reisen durch sein Unbewusstes traf. Diese Gespräche, die er zunächst in schwarze Hefte eintrug und später in das nun seit 2009 zur Verfügung stehende *Rote Buch*, enthalten in der Tat die Ideen, die er später in seinem Werk theoretisiert hat. So findet sich auch hier die Erfahrung, dass ein nur »guter« Gott unmöglich ist. »Ist der Gott das absolut Schöne und Gute, wie soll er die Fülle des Lebens umfassen, welches schön und hässlich, gut und böse, lächerlich und ernst, menschlich und unmenschlich ist?«³⁹ Am Rande wäre bereits hier anzumerken, dass das *Rote*

Buch wie ein neues Evangelium aussieht und an das »ewige Evangelium« erinnert, von dem in *Antwort auf Hiob* die Rede ist. Jung sieht sich scheinbar in der Nachfolge einer Hildegard von Bingen, eines Nikolaus von der Flüe, den er an einer Stelle seinen Bruder nannte,⁴⁰ oder eines Jakob Böhme. Als Wissenschaftler wurden ihm von seiner unwissenschaftlichen Seele Kenntnisse vermittelt, die er in der Form einer heiligen Schrift zunächst für sich aufschrieb, um später ein Modell zu erarbeiten, das dem infolge der durch die Wissenschaft desakralisierten Welt orientierungslosen Menschen helfen sollte, die Kräfte, die ihn lenken, besser zu erkennen und zu bändigen. Das Unbewusste wurde somit zur Quelle einer neuen Offenbarung für den modernen Menschen.

3.

Welche Bedeutung hat laut Jung die Hiobschrift für das 20. Jahrhundert und die folgende Zeit? Jung ist der Ansicht, dass die christliche Lehre die Fragen der Gläubigen nicht beantwortet. Mehr noch, ihre widersprüchlichen Behauptungen seien nicht nachvollziehbar. Ihm gilt auch die *privatio boni* als »Unsinn«, der aus der naiven Annahme herrührt, der *creator mundi* sei ein bewusstes Wesen. »Die göttliche Unbewusstheit und Unreflektiertheit dagegen ermöglicht eine Auffassung, welche das Handeln Gottes dem moralischen Urteil enthebt und zwischen der Güte und der Furchtbarkeit keinen Konflikt aufkommen lässt.«⁴¹ Der Glaube an Gott als *summum bonum* sei einem reflektierenden Bewusstsein schlicht und einfach unmöglich.⁴² Wie könnte man verstehen, dass ein Gott der Güte, der die Liebe selber ist, den Menschen durch ein Menschenopfer erlöst, »und zwar durch die Tötung seines eigenen Sohnes«? Jung meint, dies sei ein »unerwarteter Schock«: »Das ist eine Unerträglichkeit, die man heutzutage nicht mehr ohne weiteres schlucken kann, denn man muss schon blind sein, wenn man das grelle Licht, das von hier auf den göttlichen Charakter fällt und das Gerede von Liebe und Summum Bonum Lügen straft, nicht sieht.«⁴³ Und wozu denn »die große Veranstaltung der Inkarnation«, fragt Jung. »Alle Welt ist Gottes, und Gott ist in aller Welt von allem Anfang an. [...] Gott ist ja de facto in allem, und doch muss

36 C. G. Jung: »Antwort auf Hiob« (Anm. 1), S. 369.

37 Ebd., S. 370.

38 C. G. Jung: *Erinnerungen, Träume, Gedanken* (Anm. 26), S. 203.

39 C. G. Jung: *Das Rote Buch*, Düsseldorf 2009, S. 243.

40 C. G. Jung: »Bruder Klaus«, in: ders.: *Zur Psychologie westlicher und östlicher Religion*, Gesammelte Werke Bd. 11, hg. von Marianne Niehus-Jung, Solothurn/Düsseldorf 1995, S. 328.

41 C.G. Jung: »Antwort auf Hiob« (Anm. 1), S. 387.

42 Vgl. ebd., S. 421.

43 Ebd., S. 432.

irgend etwas gefehlt haben, dass nunmehr ein sozusagen zweiter Eintritt in die Schöpfung mit soviel Umsicht und Sorgfalt inszeniert werden soll.«⁴⁴

Jung sucht nach einer Antwort und will zeigen, dass Jahwes Absicht, Mensch zu werden, sich aus dem Zusammenstoß mit Hiob ergeben und sich im Leben und Leiden Christi erfüllt hat.⁴⁵ Durch Identifikation mit seinem lichten Aspekt ist Jahwe erst zu einem guten Gott und liebenden Vater geworden. Doch sogar Christus, meint Jung, habe kein absolutes Vertrauen in seinen Vater gehabt. Warum hätte er sonst dem Vater unser den Satz »Führe uns nicht in Versuchung, sondern erlöse uns von dem Bösen« hinzugefügt? Christus erachtet es scheinbar als zweckmäßig, »im Gebete den Vater an seine für den Menschen verderblichen Neigungen zu erinnern und ihn zu bitten, davon abzulassen.«⁴⁶ Aber nicht nur der Inhalt der christlichen Lehre wirft Fragen auf. Auch die Gräueltaten des 20. Jahrhunderts machen es dem Menschen schwer, an die Güte Gottes zu glauben:

»Wir haben Dinge erlebt, so unerhört und erschütternd, dass die Frage, ob sich solches mit der Idee eines gütigen Gottes noch irgendwie vereinen lasse, brennend wurde. Es handelt sich dabei nicht mehr um ein theologisch-fachwissenschaftliches Problem, sondern um einen allgemein-menschlichen, religiösen Alptraum, zu dessen Behandlung auch ein theologischer Laie, der ich bin, ein Wort beitragen kann oder vielleicht auch muss.«⁴⁷

Jung äußert im Grunde genommen die Fragen, die sich viele Christen stellen und die einige dazu verleiten, nicht mehr zu glauben. Jung findet seinen eigenen Weg, um aus dem Dilemma herauszukommen. Er versucht, Gott als die unbewusste Instanz zu interpretieren, die sich im Menschen inkarniert hat, um mit ihm und durch ihn zur Bewusstheit zu kommen. »Der Gott wirkt aus dem Unbewussten des Menschen und zwingt diesen dazu, die beständigen gegensätzlichen Einflüsse, denen sein Bewusstsein von Seiten des Unbewussten ausgesetzt wird, zu harmonisieren und zu vereinen.«⁴⁸ Zu bemerken wäre hier, dass Jung nicht mehr »Gott«, sondern »der Gott« sagt. Die Auseinandersetzung mit dem Gott, der sich scheinbar bis jetzt auch außerhalb des Menschen hätte befinden

können, wird deutlich zu einer Auseinandersetzung mit der ›inneren Gottheit‹, die gut und böse ist.

»Die Apokalypse, die mit Recht am Ende des Neuen Testaments steht, greift über dieses hinaus in eine Zukunft, die mit allen apokalyptischen Schrecken in greifbarer Nähe steht. Der Entschluss eines unbesonnenen Momentes in einem herostratischen Kopfe kann genügen, um die Weltkatastrophe auszulösen. Der Faden, an dem unser Schicksal hängt, ist dünn geworden. Nicht die Natur, sondern der ›Genius der Menschheit‹ hat sich den fatalen Strick geknüpft, mit dem er sich jederzeit exekutieren kann. Es ist dies nur eine andere ›façon de parler‹, als wenn Johannes vom ›Zorn Gottes‹ spricht.«⁴⁹

Es komme nun auf den Menschen an, ob die Welt weiter bestehen solle, denn eine »ungeheure Macht der Zerstörung ist in seine Hand gegeben.«⁵⁰ Der Mensch müsse sich seinem Unbewussten stellen und den Individuationsprozess durchmachen, der ihm ermöglicht, sich besser zu kennen, unter anderem seinen ›Schatten‹ wahrzunehmen, zu akzeptieren und zu integrieren. Ob der Mensch Gott oder sich selbst helfen soll, sich kennenzulernen, ist hier eigentlich irrelevant, denn dieser Mensch ist allein auf sich gestellt. Alles hängt davon ab, ob der Mensch »eine höhere moralische Stufe, das heißt ein höheres Niveau des Bewusstseins zu erklimmen vermag, um der übermenschlichen Macht, die ihm die gefallenen Engel zugespielt haben, gewachsen zu sein. Er kann aber mit sich selber nicht weiterkommen, wenn er über seine eigene Natur nicht besser Bescheid weiß.«⁵¹

Jung hatte bereits in anderen Schriften für eine Erneuerung des Christentums plädiert. Seiner Ansicht nach ist die Welt desakralisiert, was einer Blasphemie gleichkommt; deshalb steckt sie in einer Krise.⁵² »Alles ist banal, alles ist ›nichts als‹.«⁵³ Die psychische Energie, die in die obsoleten Formen der Religion nicht mehr investiert werden kann, fließt in Spiritismus, Astrologie, Theosophie, Parapsychologie und dergleichen. Der Mensch »versucht Religionen und Überzeugungen auszuwählen, wie ein Sonntagsgewand anzuziehen, um sie als abgetragene Kleider

44 Ebd., S. 405.

45 Ebd., S. 412.

46 Ebd., S. 414.

47 Ebd., S. 454.

48 Ebd., S. 458.

49 Ebd., S. 453.

50 Ebd., S. 460.

51 Ebd., S. 461.

52 C. G. Jung: *C. G. Jung parle*. Rencontres et interviews, »Interview d'Eliade pour ›Combat‹«, Paris 1995, S. 182.

53 C. G. Jung: »Das symbolische Leben, Seminar«, in: ders.: *Das Symbolische Leben*, Gesammelte Werke Bd. 18/1, Solothurn/Düsseldorf 1995, S. 296.

schließlich wieder abzulegen«. ⁵⁴ Die Kirche zu verlassen ist einfach, aber wenn man sich »*extra ecclesiam nulla salus*« ⁵⁵ wiederfindet, dann gerät die Seele aus dem Gleichgewicht. »Seit die Sterne vom Himmel gefallen und unsere höchsten Symbole verblasst sind, herrscht geheimes Leben im Unbewussten« ⁵⁶. Dies wäre nicht der Fall, wenn wir noch Symbole, Bilder oder Formulierungen hätten, die das Bewusstsein versteht. Dann würde die zusammengestürzte Brücke zwischen Unbewusstem und Bewusstsein wiederhergestellt werden. Dazu muss es dem Menschen gelingen, sein Bewusstsein vom Objekt zu trennen, um nicht mehr außen den Schatz zu suchen, der sich in ihm selbst verbirgt. »In den verschiedenen Religionen wird der Schatz in die heiligen Figuren projiziert, aber für den modernen, aufgeklärten Menschen ist diese Hypostasierung nicht mehr möglich. Sehr viele Menschen sind nicht mehr in der Lage, ihre unpersonlichen Werte in historischen Symbolen auszudrücken.« ⁵⁷ Der heutige Mensch braucht eine individuelle Methode, die sich von der der Kirche unterscheidet. »Wir haben heute«, so Jung in seiner Rede zum Gedächtnis Richard Wilhelms, »eine gnostische Bewegung in der anonymen Masse« ⁵⁸. Was sich die Menschen wünschen, ist die Kenntnis, und nicht ein Glaube, der nur formell ist. »Der legitime Glaube geht immer auf das Erlebnis zurück«, ⁵⁹ schreibt Jung in *Symbole der Wandlung*. Das moderne Bewusstsein will wissen, das heißt eine Urerfahrung machen.

FAZIT

Zum Schluss stellt sich die Frage, ob die Gleichung, die Jung mit der Menschwerdung Gottes auf der einen Seite und dem Individuationsprozess auf der anderen Seite aufstellt, bedeutet, dass Gott und das Unbewusste ein- und dasselbe oder zwei getrennte Entitäten sind.

54 Ebd., S. 100.

55 Ebd., S. 299.

56 C. G. Jung: »Über die Archetypen des kollektiven Unbewussten«, in: ders.: *Die Archetypen und das kollektive Unbewusste*, Gesammelte Werke Bd. 9/I, Solothurn/Düsseldorf 1995, S. 33.

57 C. G. Jung: »Über die Grundlagen der Analytischen Psychologie«, in: ders.: *Das Symbolische Leben*, Gesammelte Werke Bd. 18, Solothurn/Düsseldorf 1995, S. 182 f.

58 C. G. Jung: »Zum Gedächtnis Richard Wilhelms«, in: ders.: *Über das Phänomen des Geistes in Kunst und Wissenschaft*, Gesammelte Werke Bd. 15, Solothurn/Düsseldorf 1995, S. 71.

59 C. G. Jung: *Symbole der Wandlung*, Gesammelte Werke Bd. 5, Solothurn/Düsseldorf 1995, S. 296.

Wenn Jung am Anfang seiner *Antwort auf Hiob* schreibt, er wolle untersuchen, welche Folge die Bestrafung Hiobs für Jahwe und für den Menschen hatte, kann man davon ausgehen, dass Gott und Mensch getrennt sind. Auch diese Ausführung geht in dieselbe Richtung:

»Zur Zeit Johannes war die Furcht vor Jahwe noch zu groß, als dass man es gewagt hätte, die Antinomie in die Gottheit selber zu verlegen. So wird absurderweise die Kreatur in Gegensatz zu ihrem Schöpfer gestellt und dem Menschen eine geradezu kosmische oder dämonische Größe im Bösen imputiert. Man belastet ihn mit der dunklen Gotteseite, die bei Hiob noch an der richtigen Stelle ist.« ⁶⁰

Am Ende indes schreibt er:

»Dass die Gottheit auf uns wirkt, können wir nur mittels der Psyche feststellen, wobei wir aber nicht zu unterscheiden vermögen, ob diese Wirkungen von Gott oder vom Unbewussten kommen, das heißt es kann nicht ausgemacht werden, ob die Gottheit und das Unbewusste zwei verschiedene Größen seien. [...] Es lässt sich aber empirisch mit hinreichender Wahrscheinlichkeit feststellen, dass im Unbewussten ein Archetypus der Ganzheit vorkommt, welcher sich spontan in Träumen usw. manifestiert.« ⁶¹

Hier ist sich der Leser dann, genauso wie Jung selbst, nicht mehr sicher, ob es einen »äußeren«, allmächtigen Gott überhaupt noch gibt oder ob sich alles in der Psyche abspielt. Jung schreibt aber weiter, das Gottesbild koinzidiere nicht mit dem Unbewussten schlechthin, sondern mit dem Archetypus des Selbst, mit der Ganzheit der Psyche. »Man kann arbiträr eine Verschiedenheit der beiden Größen postulieren, aber es nützt nichts, sondern hilft nur, Gott und Mensch zu trennen, wodurch die Menschwerdung Gottes verhindert wird« ⁶². Damit wären wir wieder am Anfang, denn wir sind wieder bei zwei Entitäten angelangt.

Jung wurde des Öfteren sein »Psychologismus« vorgeworfen: Er reduziere Gott auf ein einfaches Bild in der Psyche und verneine somit die Existenz Gottes. Jung antwortete stets, er spreche nur vom »Bild Gottes« und nicht von Gott, weil er ganz einfach nicht in der Lage sei, über ihn etwas zu sagen. Jung macht den Unterschied zwischen der *imago dei*, einer auto-

60 C. G. Jung: »Antwort auf Hiob« (Anm. 1), S. 456.

61 Ebd., S. 469.

62 Ebd.

nomen psychischen Realität, und Gott, der sich außerhalb des Menschen befindet und dessen Existenz nicht psychologischer Natur ist. Jung versuchte als Wissenschaftler zu sprechen, der von einem nominalistischen und agnostischen Standpunkt ausgeht und dessen Ziel es deshalb nicht ist, zu sagen, was Gott ist oder nicht ist. Er wollte klar zwischen Wissenschaft und Metaphysik unterscheiden.

»Jede Aussage über das Transzendente soll vermieden werden, denn sie ist stets nur eine lächerliche Anmaßung des menschlichen Geistes, der seiner Beschränktheit unbewusst ist. Wenn daher Gott oder das Tao eine Regung oder ein Zustand der Seele genannt wird, so ist damit nur über das Erkennbare etwas ausgesagt, nicht aber über das Unerkennbare, über welches schlechthin nichts ausgemacht werden kann.«⁶³

Auf den Vorwurf, er wolle eine neue Religion aufbauen, deren Guru er sei, hat er einmal geantwortet, all dies klinge zwar wie eine Religion, sei es aber nicht. Er spreche nur als Philosoph. Obwohl die Leute ihn manchmal einen religiösen Führer nennen, sei er keiner. Er habe keine Botschaft, keine Mission. Er versuche lediglich, zu verstehen.⁶⁴ Die Idee, dass er »Menschen sozusagen zu einer neuen Konfession ›Jungianismus‹ oder besser ›Jung-Kirche‹ bekehre«, sei »reinste Verleumdung«, schrieb er in einem Brief 1956. Er kenne eine »beträchtliche Anzahl Menschen, die sich zur katholischen Kirche bekehrten«, nachdem sie von ihm analysiert worden seien. »Eine kleine Anzahl Katholiken, die schon vorher der Kirche indifferent gegenüberstanden und sich ganz und gar als Außenseiter fühlten, gewannen eine Einstellung«, die der seinen mehr oder weniger gleiche und die er »als eine Art linken Protestantismus« bezeichnen würde. Er stehe eindeutig »innerhalb des Christentums« und befinde sich »ganz auf der Linie seiner historischen Entwicklung«.⁶⁵

Jung verstand durchaus, dass ein gläubiger Mensch in religiösen Texten und Bildern etwas anderes sieht als das, was er als Psychologe zu sehen berechtigt ist. Der Gläubige interessiert sich nicht für die Art und

Weise, wie seine Gedanken im religiösen Bereich entstehen; er ist lediglich bemüht, Gottes Gesetzen zu gehorchen. Als Psychologe untersucht Jung dagegen die heiligen Texte als wissenschaftliches Material, das ermöglichen soll, die psychischen Prozesse zu verstehen. Ihm ist in einer Welt der Gewalt, wo der Mensch ganze Völker und sogar die Erde vernichten kann, der blinde Glaube nicht mehr möglich. Die Moderne muss Gott und den Glauben neu hinterfragen. Der Mensch muss sich seiner Verantwortung bewusst werden, die womöglich mit dem Willen und den Vorschriften eines äußeren Gottes nichts zu tun hat. Der Mensch steckt nicht nur in einer Glaubenskrise, sondern in einer allgemeinen seelischen Notlage, die ihn und die anderen bedroht sowie krank macht. Der Glaube allein, so Jung, kann manche Menschen leider nicht mehr heilen.⁶⁶ Seine Überzeugung war, dass es dem in der modernen Welt orientierungslosen Menschen durch eine Urerfahrung mit der Gottheit, sei sie außen und innen oder nur innen, besser gehen könnte. Seine Visionen haben zu diesem Standpunkt beigetragen. Als er in *Antwort auf Hiob* schreibt, die Visionen Ezechiels seien von archetypischer Natur und in keinerlei Weise krankhaft, Ezechiel habe vielmehr »den wesentlichen Inhalt des Unbewussten geschaut, nämlich die *Idee des höheren Menschen*«,⁶⁷ dann klingt das wie eine Rechtfertigung für die Interpretation seiner Visionen. Zudem scheint er von sich selbst auszugehen, wenn er in einer Fußnote preisgibt: »Es ist überhaupt ein Irrtum, anzunehmen, eine Vision sei eo ipso krankhaft. Sie kommt als Phänomen bei Normalen zwar nicht häufig, aber auch nicht zu selten vor.«⁶⁸

C. G. Jung wurde oft als Visionär, als schizophrener Psychopath, als Guru und vieles mehr bezeichnet. Man darf jedoch nicht vergessen, dass er ein Arzt war, der sich bemühte, dem *mal-être* seiner Zeitgenossen entgegenzuwirken. Er war auch ein Mann, der verstehen wollte, wie die menschliche Psyche funktioniert. In einer Zeit, wo nur die physisch feststellbaren und erklärlichen Phänomene als »wahr« anerkannt wurden, sah er sich mit psychischen Mechanismen konfrontiert, die zwar unsichtbar, aber offensichtlich äußerst wirksam waren. Diese wollte er untersuchen, und die heiligen Texte, als Ausdruck der Seele, stellten für ihn ein wertvolles Material dar, um der Wahrheit transzendenter Prozesse näher zu kommen.

63 C. G. Jung: »Kommentar zu ›Das Geheimnis der Goldenen Blüte‹«, in: ders.: *Studien über alchemistische Vorstellungen*, Gesammelte Werke Bd. 13, Solothurn/Düsseldorf 1995, S. 62.

64 C. G. Jung: »Does the World Stand on the Verge of Spiritual Rebirth?«, in: William McGuire/R. C. F. Hull (Hg.): *C. G. Jung Speaking. Interviews and Encounters*, Princeton 1987, S. 69 f.

65 C. G. Jung: *Briefe III. 1956–1961*, Olten/Freiburg i. Br. 1990, S. 63.

66 Vgl. C. G. Jung: *Symbole der Wandlung* (Anm. 59), S. 182.

67 C. G. Jung: »Antwort auf Hiob« (Anm. 1), S. 422.

68 Ebd.

TEXTUELLE HEILIGKEIT POSTMODERNE DEUTUNGEN BEI FATOU DIOME UND RAFIK SCHAMI

Nadjib Sadikou

1. HINFÜHRUNG: TEXTUELLE HEILIGKEIT AUS KULTURWISSENSCHAFTLICHER PERSPEKTIVE

In einer Vorlesung über Georg Trakl kurz nach dem Krieg fasste der Literaturwissenschaftler Eduard Lachmann den Umgang der Kunst mit der Religion bzw. mit dem Heiligen wie folgt zusammen: »Religion und Kunst leben in Nachbarschaft. Sie leben nebeneinander. Aber die Kunst bleibt im Vorraum – und so oft sie auch an der Tür scharrt, die ins Heiligtum führt, sie will im Grunde im Vorraum bleiben.«¹ Auch wenn das von Lachmann beschriebene Verhältnis zwischen Kunst und Religion damals richtig gewesen sein mag, scheint dieser Abstand der Kunst zur Religion heutzutage doch nicht mehr zwingend zu sein. Denn wir beobachten in unserer »postsäkularen Gesellschaft« (Jürgen Habermas) vielmehr eine Revitalisierung des Religiösen bzw. eine »Wiederkehr der Religion«. Dies führt dazu, dass Kunst oder konkreter: Literatur sich nicht mehr damit begnügt, im Vorraum der Religion zu bleiben, sondern sich intensiv mit ihr beschäftigt, ja bis zu ihrem Fundament vordringt. Dabei parodiert sie religiöse Figuren und Themen, diagnostiziert religiöse Dunkelzonen und adaptiert religiöse Sprüche bis zur Unkenntlichkeit. Als ein Beispiel sei Ilija Trojanows Roman *Der Weltensammler* genannt: Der erste Satz »Er starb früh am Morgen, noch bevor man einen schwarzen von einem weißen Faden hätte unterscheiden können«² ist eine Adaptation des koranischen Vergleichs zum Fastenmonat Ramadan in der Sure 2 Vers 187: »Esst und trinkt, bis ihr das Licht der Morgendämmerung wahrnehmt, das sich von der dunklen Nacht abhebt wie der weiße vom schwarzen Faden!«

1 Eduard Lachmann, zit. nach Gertrud Fussenegger: »Die Dichter und ihr Gott. Ein Werkstattbericht«, in: Wolfgang Böhme (Hg.): *Von Dostojewskij bis Grass. Schriftsteller vor der Gottesfrage*, Karlsruhe 1986, S. 92–106, hier S. 100.

2 Ilija Trojanow: *Der Weltensammler*, München 2007, S. 13.

Wenn ich im vorliegenden Beitrag den Versuch unternehme, über *textuelle Heiligkeit* zu sprechen, so geht es mir darum, diese intensive Beschäftigung der Literatur mit den »heiligen Texten« zu analysieren. Ich möchte ausloten, inwiefern literarische Texte eine »dichte Beschreibung« (Clifford Geertz) des Heiligen gestalten. Das Adjektiv »dicht« ist hier deswegen gewichtig, weil es einen Unterschied zwischen Literatur und Theologie markieren soll. Ich meine einen Unterschied zwischen dem Heiligen im theologisch-dogmatischen Sinne einerseits und der ästhetisch-poetischen Konturierung des Heiligen mit all den dazugehörigen kulturellen Transformationen sowie Adaptationen andererseits. Gerade hier ließe sich das Heilige im Sinne Geertz' als eine kulturelle Ausdrucksform und somit als ein selbstgesponnenes Bedeutungsnetz betrachten, innerhalb dessen sich soziales Handeln vollzieht.³ Geertz' Ansatz ist für mein Vorhaben anschlussfähig, weil die textuelle Deutung von »Heiligkeit« kulturabhängig ist und weil Kultur wiederum kein festes System von Dogmen, Gesetzen und Normen, sondern ein »Gewebe«⁴ ist, das auf den jeweiligen religiösen und regionalen Deutungen basiert. Die Deutung des Heiligen als »dichte Beschreibung« hängt sehr eng mit dieser Metapher vom »selbstgesponnenen Gewebe« zusammen, also damit, dass die Apperzeption von (De-)Sakralisierung immer von der Autorposition abhängt bzw. von den Autoren in ihren jeweiligen Texten kontextabhängig konstruiert wird. Zu Recht definiert Doris Bachmann-Medick den Begriff der Textualität

3 Vgl. Clifford Geertz: *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*, Frankfurt a. M. 1983, S. 9.

4 Ebd.: »Der Kulturbegriff, den ich vertrete [...], ist wesentlich ein semiotischer. Ich meine mit Max Weber, dass der Mensch ein Wesen ist, das in selbstgesponnene Bedeutungsgewebe verstrickt ist, wobei ich Kultur als dieses Gewebe ansehe. Ihre Untersuchung ist daher keine experimentelle Wissenschaft, die nach Gesetzen sucht, sondern eine interpretierende, die nach Bedeutungen sucht. Mir geht es um Erläuterungen, um das Deuten gesellschaftlicher Ausdrucksformen, die zunächst rätselhaft scheinen.«

in den Kultur- und Literaturwissenschaften als eine detailbewusste Kontextualisierung der religiösen und kulturellen Vorstellungen und Verhaltensmuster.⁵

Nun kann oder muss man sich die Frage stellen, weswegen die literarische Textualität von ›heiligen Texten‹ dicht sein soll. Hierzu will ich zwei Antwortmöglichkeiten skizzieren: Meines Erachtens muss sie dicht sein, weil sie erstens eine heilige Einfalt bzw. eine *sainte ignorance*, wie der französische Religionswissenschaftler Olivier Roy formulierte, überwinden will, um somit die Vielfalt der Deutungen des Heiligkeitskonzeptes zutage zu fördern. Als ein Beispiel dieser *sainte ignorance* nennt Roy die »Dekulturation der heiligen Texte«.⁶ Damit meint er die paradoxe Absicht, die Bibel oder den Koran ›wortwörtlich‹ zu lesen, obwohl man weiß, wie sehr diese Texte kulturell geprägt sind. Zweitens: Literarische Textualität des Heiligen operiert mit einer Überschreitung (*dépassement*), einer Strategie, die darauf abzielt, die menschliche Koexistenz zu organisieren, insbesondere die Anwesenheit verschiedener Religionen und religiöser Deutungen möglich zu machen.⁷ Patrick Roth, in dessen Schreiben das biblische Heilsgeschehen ein wiederkehrendes Motiv ist, hat einmal in einem Interview bei der Frage nach dem Stellenwert des Religiösen in der Literatur das Moment der Grenzüberschreitung als überzeitliches Konstitutivum von Kunst hervorgehoben: »Die Funktion der Literatur [...] ist, so sehe ich es, die *coniunctio oppositorum*, das heißt die Vereinigung oder Zusammenkunft der Gegensätze.«⁸ Hierzu merkt Daniel Weidner an, poetische Texte zeichneten sich durch eine besondere Verdichtung von Bedeutung aus, die sich niemals vollständig in ihre einzelnen Komponenten zerlegen lasse, sondern nur in einem *close reading* nachvollzogen werden könne.⁹

Bezüglich dieser Dichte literarischer Darbietung des Heiligen möchte ich von einer textuellen *Überheiligkeit* sprechen. Ich meine damit eine durch den Text konstruierte Metaebene, auf der verschiedene, zum Teil kontrapunktische Deutungen des Heiligkeitsbegriffes vorkommen. Demzufolge wäre der poetische Text, so möchte ich in Anlehnung an Michail Bachtin formulieren, ein »Mikrokosmos der Redevielfalt«¹⁰ über das Heilige.

Im Lichte dieser »Redeвиelfalt« basiert textuelle (Über-)Heiligkeit auf drei Punkten: erstens auf einer Polyphonie, d. h. einer Vielzahl von divergenten Heiligkeitsdeutungen und -perspektiven sowie Weltanschauungen, die sich in der Orchestrierung des Autors brechen und ergänzen.¹¹ Dies impliziert keineswegs das Verschwinden von Heiligkeit, sondern ermöglicht neue Deutungen des Begriffs – insbesondere in der gegenwärtigen plurikulturellen und plurireligiösen Weltgesellschaft. Zweitens: Ein Mehrwert dieser textuellen (Über-)Heiligkeit liegt darin, dass postmoderne und postkoloniale Literatur sich gegen religiöse und kulturelle Vorstellungen von dogmatischer Homogenität wendet und sich in dieser literarischen Opposition gegen dogmatische Denkvorstellungen von Heiligkeit richtet.¹² Insofern entsteht eine »Ästhetik des Überschreitens« (Michael Hofmann), also eine neue Weltliteratur, die den Herausforderungen der Globalisierung entgegentritt und sich jeder engen nationalen, kulturellen sowie religiösen Zuschreibung definitiv entzieht.¹³ Meine Behauptung der Überheiligkeit bzw. der textuellen Redeвиelfalt über das Heilige ließe sich drittens und schließlich mit einer Beobachtung begründen: Viele Arbeiten über die Darstellung von ›heiligen Texten‹ in der Literatur untersuchen das Heiligkeitskonzept mit einem Fokus auf die Buchreligionen. Dabei wird oft übersehen, dass es auch Praktiken des Heiligen gibt, die nicht in einer Buchreligion entstehen bzw. die jenseits von Buchreligionen ihren Bestand haben. Es ist diese Überschreitung von gewohnten Apperzeptionen des Heiligen, nämlich die Vorstellung des Heiligen mit und ohne Buchreligion, die ich im Folgenden näher betrachten werde.

5 Vgl. Doris Bachmann-Medick: »Textualität in den Kultur- und Literaturwissenschaften: Grenzen und Herausforderungen«, in: dies. (Hg.): *Kultur als Text*, 2. Aufl., Tübingen/Basel 2004, S. 298–330, hier S. 304. Bachmann-Medick zufolge sei vor allem die Praxis der »Kontextualisierung« zur methodischen Grundeinstellung einer kulturwissenschaftlichen Literaturwissenschaft geworden (S. 304).

6 Olivier Roy: *Heilige Einfalt. Über die politischen Gefahren entwurzelter Religionen*, aus dem Französischen von Ursel Schäfer, München 2010, S. 31.

7 Vgl. Antoine Garapont: »Rächer des Propheten. Die Attentate von Paris, die Raumrevolution und der souveräne Staat«, in: *Lettre International* (Frühjahr 2015), S. 21.

8 Rita Anna Tüpper/Patrick Roth: »Das Ästhetische muss zunächst einmal dienen«. Fragen an einen Solitär der deutschen Literatur«, in: *Die politische Meinung* 58 (2013) 519, S. 116–123, hier S. 118.

9 Vgl. Daniel Weidner: »Zugänge zum Buch der Bücher«, in: ders./Hans-Peter Schmidt (Hg.): *Bibel als Literatur*, München 2008, S. 7–28, hier S. 24.

10 Michail M. Bachtin: *Die Ästhetik des Wortes*, hg. u. eingeleitet von Rainer Gröbel, aus dem Russischen übers. von Rainer Gröbel/Sabine Reese, Frankfurt a. M. 1979, S. 290.

11 Vgl. Laurenz Volkmann: »Dialogizität«, in: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, 4. Aufl., Stuttgart/Weimar 2008, S. 127–128, hier S. 128.

12 Vgl. Michael Hofmann: »Sympathy for the Devil. Literarische Religionskritik in Günter Grass' *Blechtrommel* und Salman Rushdies *Satanischen Versen*«, in: Klaus von Stosch u. a. (Hg.): *Kultur und Religion*, Bielefeld 2016, S. 13–35, hier S. 14.

13 Vgl. ebd., S. 27.

2. FATOU DIOMES »KETALA« ODER HEILIGKEIT OHNE BUCHRELIGION

Ein solches Format der Überschreitung lässt sich als roter Faden bei der senegalesischen Autorin Fatou Diome feststellen. Ihr zweiter Roman trägt den Titel *Ketala*,¹⁴ eine Bezeichnung, die im Senegal die traditionelle Erbteilung acht Tage nach dem Tod einer Person bedeutet. An diesem Tag werden die Habseligkeiten des Verstorbenen unter den Verwandten aufgeteilt. Das Kunstvolle an dem Buch liegt in seiner magischen Ding-Belebung, die in der ungewöhnlichen Erzählperspektive materialisiert wird: Das Puzzle um das Leben der Protagonistin Memoria wird aus der Perspektive der Gegenstände erzählt, die sie zu Lebzeiten besaß. In dieser »Erinnerungskonferenz« sprechen die Habseligkeiten wie etwa Maske, Matratze, Sofa, Tür und Tisch, Bluse, Armbanduhr und Perlenkette. Sie beharren darauf, Memoria Leben nicht erfinden zu wollen, sondern es zu »erzählen« (S. 195), eine »Archäologie« (S. 195) ihrer Biographie ans Licht zu bringen. Diese Dinge sind, mit Hartmut Böhme gesprochen, »letzte Dinge«¹⁵, d. h. Dinge, die die Verstorbene charakterisieren und den Fortbestand ihrer Identität garantieren wollen. Aufgrund dessen berichten sie von den persönlichen Erinnerungen an ihre ehemalige Herrin – und zwar in den verbleibenden fünf Tagen und sechs Nächten bis zur geplanten Erbteilung, also bis zum *Ketala*.

Diomes Roman ist eingerahmt von einer Frage, die man sowohl im ersten als auch im letzten Satz findet: »Wen kümmert die Trauer der Dinge, wenn jemand stirbt?« (S. 7/S. 253) Fatou Diome spiegelt mit dieser Frage »die Fragwürdigkeit des menschlichen Ding-Umgangs«¹⁶ und erinnert somit an eine afrikanische Tradition, der zufolge Dinge eine Seele und somit eine real sakrale Funktion haben. Bereits auf den ersten Seiten deutet die Auswahl der Wörter wie Glaube, Jenseits, Engel, Reue, Barmherzigkeit, Seele, Begräbnis darauf hin, dass der Text religiös grundiert ist. Bei der Erinnerungskonferenz flammt zwischen den Gegenständen ein Streit darüber auf, welcher von ihnen den Vorsitz übernehmen soll. Der weiße Gebetsmantel reklamiert diese Funktion mit folgendem Argument für sich: »Memoria hat mich stets sorgfältig verwahrt und zum

Gebet getragen. Bei allen Zwiegesprächen mit ihrem Herrn war ich ihr treuer Begleiter. Ich bin der Heiligste von allen, müßt ihr zugeben, und daher der rechtmäßige Imam dieser Gemeinde. Also gebührt mir der Vorsitz.« (S. 21) Hier wird die Konferenz als eine religiöse Gemeinde verstanden. Der Ausdruck »rechtmäßige[r] Imam« erinnert an einen theologischen Grundsatz der islamischen Religion im 7. Jahrhundert, nämlich die Frage nach dem rechtmäßigen Nachfolger des Propheten Mohammed, einen Streit, der zur Spaltung der Gläubigen in Schiiten und Sunniten führte.

Für meine These der textuellen (Über-)Heiligkeit ist der Roman deswegen aufschlussreich, weil der Leser eine Heiligkeitsdeutung aus afrikanischer Sicht vermittelt bekommt: die Lehre, dass das Heilige nicht nur auf die monotheistischen Religionen und ihre »heiligen Texte« beschränkt ist, sondern ihren festen Bestand auch ohne Buchreligion hat. Im Text wird diese Sachlage wie folgt beschrieben: Die Uhr berichtet, dass Memoria zur Sicherheit sämtliche Heiligen beschworen habe und fügt hinzu: »Ich habe eine geschlagene Stunde ihres Lebens oder zwei in der Kathedrale von Amiens verbracht.« (S. 157) Daraufhin fragt der Tisch mit ungläubigem Staunen: »Wie, eine Moslemin in der Kathedrale von Amiens? [...] Auf mir lag immer nur der Koran.« (S. 157) Und die Uhr pariert: »Den las sie auch. Wenn Makhou [Memorias Ehemann, N. S.] bei der Arbeit war, hat sie manchmal zu Gott gebetet, dass er ihr Eheleben verbessert und ihnen ein, zwei Kinder schenkt. Wer es mit der Trennung zwischen den Religionen nicht so genau nimmt, kann an alle göttlichen Pforten gleichzeitig klopfen. Sie sagte dazu: Doppelt hält besser.« (S. 158) Daraufhin sagt der Tisch: »Nun ja, einer Moslemin, die in eine Kirche beten geht, ist auch zuzutrauen, dass sie die Muttergottes von Fatima anruft, sich in Jerusalem an die Klagemauer wirft oder im buddhistischen Tempel von Bangkok ein Dutzend Räucherstäbchen abbrennt.« (S. 158) Fragt man sich, woher diese synkretistische Heiligkeitsdeutung durch die Protagonistin Memoria kommen mag, so klärt die Holzmaske darüber wie folgt auf: »Erst einmal solltest du wissen, daß Memorias Vorfahren weder Moslems noch Christen waren, sondern Heiden, die alles für göttlich hielten und frei ihren Glauben ausübten, wo immer es ihnen gefiel.« (S. 158) Mit dieser Textstelle dürfte klar sein, dass es eine Heiligkeitsdeutung gibt, die jenseits von Kirchen und Moscheen und somit ohne die Präsenz einer Buchreligion existiert. Im Text liest man weiter: »Lange vor den anmaßenden Kultstätten aus Beton wußten sie in vollkommener Schlichtheit die Gemeinschaft zu pflegen und der schützenden Stimme der Natur im dichten Blattwerk

14 Fatou Diome: *Ketala*, aus dem Französischen von Brigitte Große, Zürich 2007. Alle Zitate entstammen dieser Ausgabe und werden im Folgenden mit Seitenzahlen in Klammern im Fließtext nachgewiesen.

15 Vgl. Hartmut Böhme: *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*, Hamburg 2006, S. 121.

16 Ebd., S. 47.

des heiligen Haines zu lauschen.« (S. 158) Hier liegt ein entscheidender Punkt, nämlich die Erkenntnis einer religiösen Gemeinschaftspflege, die darauf abzielt, verschiedene Deutungen von Heiligkeit zuzulassen. Dieses Streben nach Gemeinschaftspflege korrespondiert mit dem Begriff des *dépassement*, den ich oben skizziert habe, d. h. einer Politik, die die Anwesenheit verschiedener Religionen in einem Raum möglich machen möchte. Somit wird eine heilige Einfalt konterkariert, um die Vielfalt religiöser Zugehörigkeit bzw. der Deutungspositionen über das Heilige zu fördern.

3. RAFIK SCHAMIS »DAS GEHEIMNIS DES KALLIGRAPHEN«

Um eine ähnliche Vielfalt der Heiligkeitsdeutung geht es in Rafik Schamis Roman *Das Geheimnis des Kalligraphen*.¹⁷ Er erzählt die Geschichte einer Reform der heiligen Schrift, die vom Kalligraphen und Protagonisten Hamid Farsi unternommen wird. Dieser hat den großen Traum, die Schrift des Korans, also die arabische Schrift, zu reformieren. Er erläutert die drei Gründe, weswegen die Sprache des Korans reformiert und erneuert werden müsse, wie folgt: Erstens: »Die arabischen Buchstaben werden auf vier verschiedene Weisen geschrieben, abhängig davon, ob sie am Anfang eines Wortes, in der Mitte, am Ende oder frei stehen.« (S. 437) Die Konsequenz daraus ist, dass ein Schüler hundert verschiedene Formen von Buchstaben lernen müsse. Der zweite Grund: »Viele arabische Buchstaben sehen einander ähnlich und unterscheiden sich nur durch einen, zwei oder drei Punkte. Man müsste eine neue Schrift erfinden, in der jeder Buchstabe nur einmal geschrieben wird und mit keinem verwechselbar ist.« (S. 437) Der dritte und letzte Grund, warum er seinen von ihm »das effektive Alphabet« genannten Vorschlag glühend vertritt, liegt in einer schlichten Feststellung: »Einige Buchstaben sind überflüssig, andere fehlen.« (S. 437) Um dieses Problem anzugehen, beabsichtigen er und seine Mitstreiter die Gründung von Kalligraphenschulen, deren Funktion wie folgt erläutert wird: »Diese Schulen werden der Keim für eine neue Zukunft der Kalligraphie sein. Wir werden hier die Tradition bewahren und auf der Suche nach Neuem experimentieren und weiterentwickeln, bis wir ein dynamisches Alphabet entwickelt haben [...]« (S. 272) Die erste dieser Schulen soll »Ibn-Muqla-Schule für Kalligraphie« (S. 271) heißen.

Der Name *Ibn Muqla* ist deswegen Programm, weil damit eine Parallele zum Begründer der arabischen Proportionslehre gezogen wird. Der Plan Ibn Muqlas war es, »die Buchstaben des alten Alphabets beizubehalten und zusätzlich vier neue Buchstaben aufzunehmen, nämlich P, O, W und E, mit denen persische, japanische, chinesische, lateinische Wörter und viele Sprachen Afrikas und Asiens besser hätten wiedergegeben werden können.« (S. 294) Einen ähnlichen Plan hat auch der Protagonist Hamid Farsi. Er bekundet: »Mein Traum wäre eine arabische Sprache, die alle Töne und Laute der Erde vom Nord- bis zum Südpol ausdrücken kann.« (S. 272) Spätestens hier merkt man, dass diese kalligraphische Reform auf eine Überschreitung abzielt, weil sie nicht nur den Fokus auf die reine Wiedergabe der arabischen Schrift legt, sondern auch andere Sprachfamilien miteinbezieht.

Aufgrund dieses Unterfangens entstehen in der Stadt Damaskus zwei Lager: eine reformorientierte Allianz, der sogenannte »Bund der Wissenden« (S. 207), und die Gegner, die erbitterten Widerstand gegen den Wegbereiter des Vorhabens leisten. Diese Gegner werden im Roman in einem »obskuren Bund« (S. 207), genannt »die Reinen«, versammelt. Die Benennung der beiden Bünde macht eine Opposition zwischen der Kategorie des *Wissens*, der Zivilisation einerseits und der Kategorie der puristischen, exkludierenden *Reinheit* andererseits deutlich. Meiner Ansicht nach wird diese Reinheit hier deswegen zum Wissen in Opposition gesetzt, weil sie einer Ignoranz gleicht. Nicht zu Unrecht werden die Mitglieder dieses Kreises »bärtige Dummköpfe« (S. 272) genannt. Die oppositäre Konstruktion zwischen »Wissen« und »Reinheit«, die Gegensätzlichkeit zwischen »bärtigen Dummköpfe[n]« und »Soldaten der Zivilisation« (S. 272) kann als eine ästhetische Kritik gegenwärtiger religiöser Vorstellungen betrachtet werden. Diese Kritik an der religiösen Ignoranz findet ihr Pendant in dem oben skizzierten Ansatz der heiligen Einfalt bzw. der heiligen Ignoranz (Olivier Roy). In der Beschreibung der Figur Badris, eines der Hauptakteure der »Reinen«, wird diese heilige Einfalt deutlich: »Badri war ziemlich einfältig und fanatisch religiös, er verkörperte diese gefährliche Mischung aus Ignoranz und Gewissheit.« (S. 120) Die Gefahr einer solchen Reinheit bzw. Ignoranz liegt laut Schamis Text darin, dass der Bund der Reinheit auf einer Unantastbarkeit der Schrift des Korans beharrt. Dementsprechend erhebt der Bund den schwerwiegenden Vorwurf, eine solche Reform der arabischen Schrift gleiche einer blasphemischen Missachtung der Religion, wie Hamid Farsi sagt: »Der Angriff der bärtigen Dummköpfe, die sich »die Reinen« nennen, besteht darin, uns vorzuwer-

17 Rafik Schami: *Das Geheimnis des Kalligraphen*, München 2010. Alle Zitate entstammen dieser Ausgabe und werden im Folgenden mit Seitenzahlen in Klammern im Fließtext nachgewiesen.

fen, die Religion zu missachten, weil wir Schrift und Sprache reformieren wollen.« (S. 272)

4. HOMI BHABHA UND NASR HAMID ABU ZAID: PLÄDOYER FÜR EINE VIELFALT DER HEILIGKEITSDEUTUNG

Bei diesem Vorwurf der religiösen Missachtung scheinen mir Homi Bhabhas Überlegungen über Blasphemie anschlussfähig. Für Homi Bhabha ist Blasphemie nicht lediglich eine säkularisierte Fehldarstellung des Heiligen, sondern vielmehr ein Moment, in dem der Inhalt einer kulturellen Tradition im Akt der Übersetzung überwältigt oder verfremdet wird.¹⁸ Bezugnehmend auf Salman Rushdies *Die Satanischen Verse* stellt Bhabha fest, dass Rushdie einen Raum diskursiver Gegenüberstellung eröffne, der die Autorität des Korans in eine Perspektive des historischen und kulturellen Relativismus stelle.¹⁹ Zwei Erkenntnisse aus diesem Ansatz möchte ich für meine Betrachtungen hervorheben: erstens die Kategorie der *Übersetzung*, die darin besteht, andere artikulatorische Positionen und Möglichkeiten aufzuzeigen.²⁰ Hierin liegt meines Erachtens ein Mehrwert literarischer Ausformungen des Heiligen, dass nämlich ein ›Raum diskursiver Gegenüberstellung‹ eröffnet wird, also ein Raum, der verschiedene Umdeutungen des Heiligen fördert. Dieser Ansatz spricht dem Koran keineswegs seine Heiligkeit ab, sondern weist zu Recht darauf hin, dass die Deutung des Korans immer davon abhängt, wann und welche kulturellen Befindlichkeiten geltend gemacht werden können. Die zweite Erkenntnis betrifft die Frage des historischen und kulturellen *Relativismus*. Dieser Relativismus ist für die Heiligkeitsdeutung deswegen von entscheidender Bedeutung, weil er jegliche festgefahrenen und absoluten Deutungen des Heiligen zunichtemacht und somit die Polyphonie bzw. die Vielfalt der Heiligkeitsdeutungen zulässt, insbesondere in einem Lebenskontext, der zunehmend von religiöser und kultureller Pluralität gekennzeichnet ist. Ähnliches konstatiert Harold Fisch mit Blick auf die Bibel und die Torah. Fisch spricht nicht von Relativismus, sondern von *Relationalität*: Der biblische Text als Ganzes beruhe auf Relationalität, weil er nach einem Publikum verlange, das nicht bloß am Verstehen, sondern sogar am Konstituieren des Texts aktiv teilnehme. Dies entspreche der klassischen jüdischen Lehre, wonach die Torah durch die dialektische Beziehung zwischen

der geschriebenen und der ungeschriebenen Torah, zwischen Interpretationsgemeinschaft und beständig neu interpretiertem Text konstituiert werde.²¹

In Bezug auf diesen Relativismus bzw. dieser Relationalität prägte der ägyptische Literaturwissenschaftler Nasr Abu Zaid die These der *Historizität des Korans*. Diese These beruht im Grunde auf einer Theorie der Mu'taziliten, wonach der Koran zeitgebunden und erschaffen sei, da er nicht zu den Attributen des ewigen göttlichen Wesens gehöre.²² Nasr Hamid Abu Zaid zufolge müsse das, was Mohammed im 7. Jahrhundert in arabischer Sprache offenbart wurde, als ein historischer Text gelten, weil der Koran die Manifestation des Gotteswortes zu einer bestimmten Zeit und an einem bestimmten Ort sei. Aufgrund dessen plädiert er für eine humanistische Auslegung des heiligen Textes. Gemeint ist hier ein Verständnis des Korans zum einen als eine von Gott an den Menschen gerichtete, von ihm auf indirekte Weise mitgestaltete und insofern mit menschlichen Zügen ausgestaltete Rede und zum anderen als eine vom Menschen gehörte, gedeutete und in diesseitiges Handeln umgesetzte Rede göttlichen Ursprungs.²³ Für das Verständnis des Textes sei daher eine sozio-historische Analyse vonnöten.²⁴ Diese These der Historizität ist für die Vielfalt der Heiligkeitsdeutung aus zwei Gründen interessant. Erstens, weil sie die Deutung und Dekodierung des Korans als ›heiliger Text‹ aus dem Verstehenskontext des 7. Jahrhunderts herauslöst und seine Bedeutungen in für die heutige Zeit angemessene Aussagen überführt.²⁵ Zweitens (und mit dem ersten Grund einhergehend) verbietet eine solche Historizität eine zeitliche Fixierung der Interpretation von heiligen Texten. Denn sie ermöglicht eine zeitliche Überschreitung, ein Fortschreiten vom 7. zum 21. Jahrhundert.

21 Vgl. Harold Fisch: »Prophet und Publikum. Ein gescheiterter Vertrag«, in: *Bibel als Literatur* (wie Anm. 10), S. 175–186, hier S. 180.

22 Vgl. Nasr Hamid Abu Zaid: *Gottes Menschenwort. Für ein humanistisches Verständnis des Koran*, ausgewählt, übersetzt und kommentiert von Thomas Hildebrandt, Freiburg 2008, S. 92.

23 Vgl. ebd., S. 13–14.

24 Vgl. ebd., S. 86. Nasr Hamid Abu Zaid stellt seine Argumentation vereinfacht wie folgt dar: »Wenn der Koran nicht ewig ist, dann ist er in einem ganz bestimmten Kontext erschaffen worden, und die Botschaft, die er enthält, muss in diesem Kontext verstanden werden.« (S. 86)

25 Vgl. Thomas Hildebrandt: »Einleitung zu ›Gottes Menschenwort‹«, in: Zaid: *Gottes Menschenwort* (Anm. 22), S. 11–37, hier S. 24.

18 Vgl. Homi K. Bhabha: *Die Verortung der Kultur*, Tübingen 2007, S. 337.

19 Vgl. ebd., S. 337–338.

20 Vgl. ebd., S. 338.

Zwar gehen Homi Bhabha und Nasr Hamid Abu Zaid die Thematik der Heiligkeit unterschiedlich an. Den beiden Ansätzen ist es dennoch gemeinsam, dass sie für eine Vielfalt der Heiligkeitsdeutung plädieren und auf diese Weise eine Pluralitäts- und Differenzakzeptanz vermitteln. Somit wird, wie bereits oben erwähnt, eine gefährliche heilige Einfalt konterkariert und die Vielfalt der postmodernen Heiligkeitsdeutungen ermöglicht.

»VERSTEHST DU AUCH, WAS DU LIEST?«¹ BIBLISCHE TEXTE ALS HEILIGE SCHRIFT UND/ODER »BIBLE AS LITERATURE« SEIT DER MODERNE

Aline Seidel

Die Bibel ist Weltliteratur² und eine heilige Schrift – damit spreche ich sowohl bereits den Kern des Beitrages als auch die Schwierigkeit dieser Konstellation an.³ In welchem Verhältnis steht die Bibel als Literatur zu dem Begriff der Heiligkeit, der ihr kanonisch, normativ und auch inhaltlich zuerkannt wurde und teils wird? Beide Aspekte, sowohl ihre Literarizität (1. *Bible as Literature*) als auch ihre Einordnung als eine heilige Schrift (2. Die Bibel als heilige Schrift), werden im Folgenden in einem Wechselspiel aus literaturwissenschaftlicher und theologischer Hermeneutik untersucht, da diese beiden Disziplinen die Bibel als literarisches und/oder religiöses Medium wahrnehmen und aufgreifen. Die Verstehensbedingungen biblischer Texte konstituieren sich seit der Aufklärung in zweifach unterschiedlicher Weise, wobei innertheologisch für das 20. Jahrhundert besonders durch Bultmann das Verstehen dieser religiösen Texte als Glaubenszeugnisse und damit als heilige Texte problematisiert und in diesem Beitrag diskutiert wird (3. Der Begriff der Heiligkeit seit der Moderne). Die jüngst (2015) auch im Feuilleton und an Universitäten

ausgiebig diskutierte Debatte⁴ um die Thesen des evangelischen Theologen Notger Slenczka illustriert die Schwierigkeit einer Bestimmung des Kanonbestandes der Bibel als Literatur und/oder als heilige Schrift. Slenczka fordert eine neue Verhältnisbestimmung des Alten Testaments zum Neuen Testament, wonach das Alte Testament zwar weiterhin als für den christlichen Glauben bedeutsam geachtet, aber aus dem Status als heiliger Schrift herausgerufen,⁵ d. h. aus dem christlichen Kanon herausgelöst werden solle. Meines Erachtens zeichnet sich hier die in der literaturwissenschaftlichen und theologischen Hermeneutik angewandte Rezeptionsästhetik als gelingende Möglichkeit ab, die Schwierigkeit einer Einordnung der Bibel als kanonische Literatur und/oder als heilige Schrift wenn nicht aufzulösen, so doch klar zu konturieren (4. Die biblischen Texte als Weltliteratur und/oder heilige Schrift – Rezeptionsästhetik).

1. »BIBLE AS LITERATURE«

Die biblischen Schriften bilden einen eigenständigen Kanon und sind kollektives kulturelles Erbe. Diese Kanonisierung ist v. a. durch den vormalig ausschließlich sakralen Status der biblischen Texte bedingt. In ihrer literarischen Qualität wurde die Bibel erst – von einigen Ausnahmen abgesehen, wie etwa durch Johann Gottfried Herder, Novalis, Friedrich Schlegel und Matthew Arnold, der den Begriff *Bible as Litera-*

1 Apg 8,30 (Luther 1984). In dieser Erzählung werden der Begriff des Verstehens eines biblischen Textes als heiliger Text oder als poetisches Werk, wie durchgängig in diesem Aufsatz, und das hermeneutisch zu differenzierende Verhältnis von Altem zu Neuem Testament (siehe dazu Kap. 4) bereits problematisiert.

2 Mit einem sehr hohen Bekanntheitsgrad versehen, wurde und wird die Bibel weltweit und kulturübergreifend in den jeweiligen Übersetzungen der örtlichen Sprachen rezipiert, sodass von ihr als einem Werk des internationalisierten literarischen Kanons gesprochen werden kann. Ich möchte sie in diesem Sinne als Weltliteratur bezeichnen, auch wenn der Begriff Weltliteratur eine grundsätzliche Übertragbarkeit kultureller Objekte in andere Sprachen und Kulturen voraussetzt. Vgl. dies kritisierend: Emily Apter: *Against World Literature. On the Politics of Untranslatability*, London/New York 2013.

3 Vgl. Peter S. Hawkins: »The Bible as Literature and Sacred Text«, in: Andrew Hass/David Jasper/Elisabeth Jay (Hg.): *The Oxford Handbook of English Literature and Theology*, Oxford 2009, S. 197–213, hier S. 197.

4 Diese Debatte ist leider nicht immer sachdienlich und inhaltsorientiert verlaufen, ich möchte sie deswegen nicht direkt zitieren, sondern verweise an dieser Stelle auf die Webseite von Notger Slenczka, auf der er viele verschiedene Pressemeldungen, Stellungnahmen und Thesen zum Nachlesen zusammengetragen hat: <https://www.theologie.hu-berlin.de/de/st/AT/AT> (zuletzt aufgerufen: 05.06.2017).

5 So wörtlich: »provocare«, in seinem Eingangszitat zu dem die Debatte auslösenden Aufsatz. Notger Slenczka: »Die Kirche und das Alte Testament«, in: Elisabeth Gräb-Schmidt/Reiner Preul (Hg.): *Das Alte Testament in der Theologie*, Leipzig 2013 (= MJTh 25), S. 83–119, hier S. 83.

ture in den 1870er Jahren prägte⁶ – seit der in den 1980er Jahren entstandenen angloamerikanischen Debatte wahrgenommen und wird vor allem in der englischsprachigen und israelischen Literaturwissenschaft dahingehend erforscht.⁷ Zu betonen sind hier Untersuchungen zu John Miltons *Paradise Lost*, in welchem Milton die biblische, literarische Erzählung der Schöpfung und Vertreibung aus dem Paradies in ein episches Gedicht transformiert und in der literarischen Auseinandersetzung mit weiteren biblischen Referenzen und eigenen Imaginationen anreichert – v. a. wird dem Epos die Passion und Heilsbotschaft Christi vor dem Hintergrund der Evangelien und ihrer Auslegungsgeschichte eingeschrieben.⁸

Die Bibel wird aus literaturwissenschaftlicher Perspektive nicht mehr ›nur‹ als Quelle für Erzählstoffe und Motive sowie als eine sehr bedeutende Grundlage kulturgeschichtlicher Prägung begriffen, sondern sie wird inzwischen von der deutschsprachigen Literaturwissenschaft und auch von der Theologie in ihrer poetischen und narrativen Eigenständigkeit wahrgenommen und untersucht⁹ – so sind gattungsgeschichtlich beispielsweise das Hohelied als höfische Liebeslyrik oder die Gleichnisforschung seit der Moderne zu nennen.¹⁰ Die Herausarbeitung und die Analyse ihres literarischen Charakters eröffnet innerhalb literaturwissenschaftlicher Verfahren eine Zugangsweise ohne

religiöse und (wirkungs-)geschichtliche Verortung. Etwas provokant aus theologischer Perspektive formuliert, bleibt die Bibel damit Weltliteratur, ohne ein heiliger Text zu sein bzw. zu werden.

›Heiligkeit‹ ist hier eine poetische Denkfigur, die in den Texten des Alten und Neuen Testaments zur Geltung kommt. ›Heiligkeit‹ und der damit verbundene Gottesbegriff werden dabei wie bei anderen Wissenschaften zu Grenzbegriffen. Es ist hingegen die Aufgabe der Theologie, adäquat von Gott und Heiligkeit zu reden und damit innerhalb der systematisch-theologischen Hermeneutik Begriffe erkenntnistheoretisch zu definieren oder sie zumindest zu durchdringen, indem die theologischen Implikationen der Texte explizit benannt, umrissen und begründet werden.¹¹

Der Begriff der Heiligkeit birgt hierbei eine doppelte Problematik: Zum einen bleibt er, obwohl er ein fundamentaler Begriff für Religionen ist, eine Leerstelle, die nur umrisshaft gedeutet werden kann, und zum anderen ergibt sich Heiligkeit für heilige Schriften nicht definitorisch, sondern nur, indem diese sakralisiert und dabei kanonisiert werden. Zur ersteren Problematik kann an dieser Stelle nur ein Versuch der Rekonstruktion geleistet werden, welcher in der Moderne ansetzt und auf Rudolf Ottos Hauptwerk *Das Heilige* von 1917 aufbaut.¹² Ottos Argumentationen und Thesen prägten das Verständnis des Begriffs ›heilig‹ im 20. Jahrhundert maßgeblich und sind geradezu klassisch geworden. Die hebräischen (שקד *qadosch*), griechischen (ἅγιος *hagios*) und lateinischen (*sanctus*) Ausdrücke für ›heilig‹ beinhalten das Moment des Moralischen im Sinne des schlechthin Guten, gehen jedoch wie auch Ottos Definition darüber hinaus: Das Heilige beinhaltet zwar das »absolut sittliche Prädikat«¹³ und lässt sich rational begrifflich erfassen, enthält aber »einen deutlichen Überschuss«,¹⁴ der als Moment des Mysteriösen im Heiligen unfasslich und unergründbar bleibt, weil sich dieses Moment laut Otto in der Erfahrung des *Numinosen* mit der Gefühlsreaktion des *tremendum* und *fascinans* verbindet. Damit wird Heiligkeit einem Gott, einer Schrift oder bspw. Ritualen zugesprochen und

6 Vgl. Matthew Arnold: *God and the Bible*, hg. von Robert H. Super, Ann Arbor 1970.

7 Vgl. für einen Überblick über die angloamerikanische *Bible-as-literature*-Debatte: Hans-Peter Schmidt/Daniel Weidner (Hg.): *Bibel als Literatur*, München 2008.

8 Vgl. Jeffrey Shoulson: »Milton's Bible«, in: Louis Schwartz (Hg.): *The Cambridge Companion to Paradise Lost*, Cambridge 2014, S. 68–80, vgl. Achsah Guibbory: »The Bible, Religion, and Spirituality in *Paradise Lost*«, in: Angelica Duran (Hg.): *A Concise Companion to Milton*, Malden, Mass./Oxford 2007, S. 128–142, hier S. 132, und Clive S. Lewis: *A Preface to Paradise Lost*, London 1942.

9 Vgl. Daniel Weidner: »Einleitung: Zugänge zum Buch der Bücher«, in: Schmidt/Weidner: *Bibel als Literatur* (Anm. 5), S. 7–28, hier S. 20, und Hawkins: »Bible« (Anm. 3), S. 197.

10 Vgl. u. a. Stefan Fischer: *Das Hohelied Salomos zwischen Poesie und Erzählung. Erzähltextanalyse eines poetischen Textes*, Tübingen 2010 (= FAT 72), Meik Gerhards: *Das Hohelied. Studien zu seiner literarischen Gestalt und theologischen Bedeutung*, Leipzig 2010, und Othmar Keel: *Das Hohelied*, Zürich 1992 (= ZBK AT.18); Wolfgang Harnisch: *Die Gleichniserzählungen Jesu. Eine hermeneutische Einführung*, Göttingen 2001 (= UTB 1343), und Ruben Zimmermann: »Parabeln – sonst nichts! Gattungsbestimmung jenseits der Klassifikation in ›Bildwort‹, ›Gleichnis‹, ›Parabel‹ und ›Beispiel Erzählung««, in: ders. (Hg.) unter Mitarbeit von Gabi Kern: *Hermeneutik der Gleichnisse Jesu. Methodische Neuansätze zum Verstehen urchristlicher Parabeltexte*, Tübingen 2011, S. 383–419.

11 Vgl. Knut Berner: »Die Lesbarkeit Gottes: Lektüren von Indikativen und Imperativen«, in: Christine Lubkoll/Oda Wischmeyer (Hg.): »*Ethical Turn*«? *Geisteswissenschaften in neuer Verantwortung*, München 2009, S. 249–275, hier S. 249 ff.

12 Rudolf Otto: *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*, München 1963 (= bsr 328).

13 Ebd., S. 5.

14 Ebd.

diese dann als heilig anerkannt,¹⁵ was zur zweiten angesprochenen Problematik überleitet. Die Heiligkeit der Bibel wurde ihr zuerkannt; das Textverständnis, diese Schrift als heilig zu verstehen, führte zu ihrer Kanonisierung.

2. DIE BIBEL ALS HEILIGE SCHRIFT

Der kanonische Textbestand der Bibel (des AT und des NT) etablierte sich während des Kanonisierungsprozesses als Norm, besonders auf Basis der Kriterien der Zeugenschaftsnähe und der qualitativen Textmerkmale der einzelnen Schriften. Er wurde innerkirchlich in seiner faktischen Verwendung tradiert und als Kanon mit offenen Rändern rezipiert.¹⁶ Im Unterschied zu anderen kanonischen literarischen Texten ist er aber seit Beginn der frühen Christentumsge-
schichte außerdem als ›heiliger Text‹ verstanden worden.¹⁷ Dadurch wurde und wird ihm eine, wenn nicht *die* Autorität für das Verstehen der christlichen Religion zugesprochen. Anders als sonstigen Texten werden ihm so Textmerkmale zuerkannt, welche die Beziehung zur Transzendenz beschreiben oder anders formuliert ein Gott-Welt-Verhältnis darlegen – auf die Bibel bezogen handelt es sich hierbei aus christlicher Perspektive um die Selbstoffenbarung Gottes v. a. in Jesus Christus. Aus systematisch-theologischer Perspektive wird die Bibel neben ihrem Status als Weltliteratur damit zur *norma normans* für den christlichen Glauben. Sie stellt als Erzählung die Gestalt und das Ereignis von Gottesoffenbarung schriftlich dar, sodass diese unter der Bedingung des jeweiligen historischen Kontexts der Rezipierenden weiterhin und später nachgelesen werden kann. Als heiligem Text wird der Bibel eine Textwirkung im Sinne des Angesprochenenseins des Menschen in seiner Existenz im Wechselverhältnis zu Gott zugesprochen. Ihre Texte werden nicht ausschließlich um des Erinnerens oder Lesens willen kanonisch festgehalten, sondern um auf die menschliche Existenz in religiöser Weise zu wirken. Sie ist unter dieser theologisch-hermeneutischen Perspektive Literatur *und* Glaubensgrundlage

und erhebt in ihren Texten selbst diesen doppelten Anspruch.¹⁸

3. DER BEGRIFF DER HEILIGKEIT SEIT DER MODERNE

Hier stellt sich aus literaturwissenschaftlicher Sicht die Frage, ob die einem Text zugesprochene Sakralität nicht den Sinn von Texten und ihre Wirkmächtigkeit überhöht. Das Leitthema dieser *Interjekte*-Ausgabe setzt mit den Veränderungen der Verstehensbedingungen von Heiligkeit seit der Moderne an: ›Heiligkeit‹ wird zur Denkfigur im kulturwissenschaftlichen und philosophischen Diskurs sowie in der Literatur.¹⁹ Seit der Moderne stellt sich die Frage nach den Verstehensbedingungen biblischer Texte auch innertheologisch neu. Wurden seit der Aufklärung eher der Wortbestand des Textes als Kanon oder die zu rekonstruierenden Autorintentionen dieser Texte diskutiert, rückte nun die hermeneutische Frage in den Vordergrund, inwiefern biblische Texte angesichts ihrer teilweise mythischen Fiktionalität für ihre Leser noch als Glaubenszeugnisse und heilige Texte verstanden werden können, und nicht ausschließlich als poetisches weltliterarisches Werk.

Vor allem der berühmte Neutestamentler Rudolf Bultmann diskutierte das Verhältnis der Bibel als eines ›heiligen Textes‹ zu ihrer Narrativität in seinen gesammelten Aufsätzen *Glauben und Verstehen*.²⁰ Daraus folgend stellte er als hermeneutisches Programm die ›existenziale Interpretation‹ heraus, welche über ein literarisches Lesen biblischer Texte hinausgeht. Hier beinhaltet das Verstehen beim Lesen für den Menschen die Möglichkeit, sich von sich selbst zu befreien, indem er sich im Verhältnis zu einem existenten Gott auffassen kann, der sich u. a. im Medium der Texte auch den gegenwärtig Lesenden insbesondere in dem historischen Ereignis der Gestalt Jesu Christi offenbart.²¹ Verstehendes Lesen bedeutet für Bultmann, sich zu einem Text zu

15 Vgl. ebd. S. 5 und 170 f.

16 Alexander Deeg: »Faktische Kanones und der Kanon der Kirche. Überlegungen angesichts der Diskussion um die Rolle der Bibel in der evangelischen Kirche, um die Kanonizität des Alten Testaments und die Revision der Lese- und Predigtperikopen«, in: *Pastoraltheologie* 104 (2015) 7, S. 269–284, hier S. 283.

17 Vgl. Hawkins: »Bible« (Anm. 3), S. 198.

18 Vgl. ebd.

19 Vgl. auch Héctor Canal/Maik Neumann/Caroline Sauter u. a.: »Vorwort: Das Heilige (in) der Moderne«, in: dies. (Hg.): *Das Heilige (in) der Moderne. Denkfiguren des Sakralen in Philosophie und Literatur des 20. Jahrhunderts*, Bielefeld 2013, S. 7–12, hier S. 8.

20 Vgl. Rudolf Bultmann: *Glauben und Verstehen. Gesammelte Aufsätze von Rudolf Bultmann*, 4 Bde., Tübingen 1933/1952/1960/1965.

21 Vgl. Rudolf Bultmann: »Zum Problem der Entmythologisierung«, in: ders.: *Glauben und Verstehen*, Bd. 4, Tübingen 1984, S. 128–137, hier S. 136.

verhalten: entweder zustimmend oder ablehnend im Sinne des Glaubens oder Unglaubens an die Texte als Glaubenszeugnisse²² – hier würde ich allerdings von ›Nichtglauben‹ statt von ›Unglauben‹ sprechen, auch wenn sich mit dem Begriff des Unglaubens ein von Bultmann reflektiertes hamartiologisches Konzept verbindet.

Bultmann sah die Schwierigkeit für den modernen Menschen darin, die oft mythisch angereicherten narrativen Texte der Bibel zu verstehen. Er legte ihren Sinngehalt folgendermaßen dar: Die Lesenden können die Erzählungen auf sich selbst beziehen, wenn zwischen dem historischen Jesus und der nachösterlichen Verkündigung (Kerygma) auf der Grundlage der Entmythologisierung ihrer Inhalte historisch unterschieden wird. Die Ausdrucksformen etwa der erzählten Wundergeschichten können für den modernen Menschen nur dann als heiliger Text bedeutsam werden, wenn sie entmythologisiert werden.

Aus literaturwissenschaftlicher Perspektive ist einzuwenden – und es wird von Bultmann selbst auch so bemerkt –, dass religiöse Dichtung und Religion an sich mythische und fiktionale Rede sowie ihre damit verbundenen Bilder und Symbole benötigt, ohne dass diese entmythologisierend aufgelöst werden. Nur diese können den Grund und die Grenze menschlichen Lebens und menschlicher Begriffsbildung ausdrücken;²³ und nur diese erfassen den nicht definierbaren ›Überschuss‹ von Heiligkeit – dies möchte ich auf Otto aufbauend ergänzen.

Der Akzent, der dabei insgesamt bereits auf die Leserinstanz gelegt wird, ist m. E. nicht zu übersehen, wenn er auch nur implizit vorhanden ist, da die Lesenden vom Text und den dahinterstehenden Inhalten eines sich offenbarenden Gottes angeredet werden und sich demgegenüber ablehnend oder zustimmend verhalten sollen. Neben der Möglichkeit, dass in Auseinandersetzung mit Lektüren das eigene Verstehen im Bultmann'schen Sinne von Glauben oder Nichtglauben erzeugt wird, und dieses als lutherisches Erbe der Mündigkeit des eigenen Lesens und Verstehens auch als Prüfstein gegenüber kirchlichem Verständnis hochzuhalten ist,²⁴ kann sich

gleichzeitig davon ausgehend eine Sinnverschiebung entwickeln: ›Heiligkeit‹ wird dann nicht mehr durch Textmerkmale und Semantik definiert, sondern erschließt sich dem einzelnen Individuum während des Verstehensprozesses – eine moderne Entwicklung, die in der konstruktivistischen Sicht der Postmoderne womöglich eine Vollendung findet? Zumindest hebt diese Verschiebung die Schwierigkeit auf, dass Texten eine Sakralität eingeschrieben wird, zugleich ergibt sich daraus jedoch ein Anschlussproblem für die theologische Hermeneutik. Diese betont, besonders in der lutherischen Tradition, dass Heiligkeit nicht ausschließlich in der individuellen Textkonstruktion von Lesenden definiert werden kann, sondern sich der Kanon und die Bibel als Heilige Schrift auch vom Text der Schrift ausgehend legitimiert, da jener Text inhaltlich das Christusgeschehen mit einmaliger Offenbarungs- und Heilsqualität eines erfahrbaren Gottes darstellt. Die zweite, pneumatisch gewirkte Dimension der Heiligkeit biblischer Texte wird zudem in der theologischen Hermeneutik durch die Gebundenheit des Heiligen Geistes an die Texte vorausgesetzt, der gläubiges Verstehen im Menschen hervorrufen kann, sodass Texte nicht nur ›Angebot‹ an die Lesenden sind, welche deren Bedeutung für sich individuell konstruieren, sondern auch Anrede, zu der sie sich verhalten.²⁵ Die Schriften des Alten und Neuen Testaments werden damit zusammen mit einer pneumatisch gewirkten Glaubensentscheidung zur Heiligen Schrift des Christentums. Durch diese Dimension gilt der biblische Kanon in der Theologie als Heilige Schrift, wohingegen er in der literaturwissenschaftlichen Diskussion als literarisches Teilsystem – *Bible as Literature*²⁶ – betrachtet wird.

Ich möchte diese Problematik der beiden Hermeneutiken, die jeweils unterschiedlich Verstehensprozesse von Heiligkeit entwickelten, exemplarisch an den jüngst (2015) viel diskutierten Thesen zum Alten Testament von Notger Slenczka verdeutlichen. Der evangelische Theologe Slenczka fordert einen neuen hermeneutischen Umgang mit dem Alten Testament: Es solle vom zweifachen biblischen Kanon gelöst und als Apokryphe im lutherischen Sinne (›gut und nützlich zu lesen‹) gelesen werden.²⁷ Er möchte damit den kanonischen Bestand der Bibel in seiner jetzigen Form aufbrechen. Das Alte Testament könne von heutigen Rezipierenden nicht in seinem

22 Rudolf Bultmann: »Neues Testament und Mythologie. Das Problem der Entmythologisierung der neutestamentlichen Verkündigung«, in: Eberhard Jüngel (Hg.): *Offenbarung und Heilsgeschehen*, München 1988 (= BEvTh 96), S. 15–48, hier S. 15 f., 18, 22 und 37–40.

23 Vgl. Bultmann: »Entmythologisierung« (Anm. 21), S. 134.

24 Vgl. Berner: »Lesbarkeit Gottes« (Anm. 11), S. 254 ff.

25 Vgl. ebd., S. 261.

26 Vgl. Weidner: »Zugänge zum Buch der Bücher« (Anm. 9), S. 8.

27 Vgl. Notger Slenczka: »Kirche und das Alte Testament« (Anm. 5), S. 83.

ursprünglichen historischen Bedeutungsgehalt als an das jüdische Volk gerichtete Schrift gelesen werden. Gerade christologische Deutungen von theologischer Seite, in denen das Alte Testament als ein auf das Neue Testament verweisender Teil verstanden werde, verunglimpften den Bedeutungsgehalt, vereinnahmten das Alte Testament und damit das Judentum.²⁸ Die Rezeptionsästhetische Lektüre des Alten Testaments innerhalb des Christentums sei Lesern und Leserinnen für persönliche Sinnkonstruktionen zugestanden und auch in der kirchlichen Praxis zulässig, der normativ-literale Sinn sei damit aber nicht mehr gegeben. Auch die historisch-kritische Methode, welche theologisch den ursprünglichen Sinnzusammenhang und Kontext von biblischen Texten freilegen soll, sei so nicht zu befolgen. Ebenso sei Bultmanns existentielle Interpretation abzulehnen, da diese als hermeneutischen Schlüssel das Kerygma und damit Christus im Sinn habe und nicht den ursprünglichen Gehalt der alttestamentlichen Schriften.²⁹ So ist für Slenczka die theologische Hermeneutik mit ihrer historisch-kritischen Methode und die von Bultmann entwickelte und von seinen Schülern und Schülerinnen fortgeführte existentielle Interpretation in Bezug auf das Alte Testament nicht anwendbar. Und auch die eher literaturwissenschaftlich ausgerichtete – aber immer mehr in der theologischen Hermeneutik angewandte – Rezeptionsästhetik führe vom literalen Sinn weg und habe zur Folge, dass das Alte Testament nicht mehr als Teil der Heiligen Schrift zu verstehen sei.

4. DIE BIBLISCHEN TEXTE ALS WELTLITERATUR UND/ODER HEILIGE SCHRIFT – REZEPTIONSÄSTHETIK

Genau das ist aber die Frage auch aus literaturwissenschaftlicher Sicht. Weshalb sollten leserorientierte Ansätze wie die Rezeptionsästhetik kein adäquater

wissenschaftlicher Zugang zur Sinnkonstruktion eines Textes auch über seinen historischen Bedeutungsgehalt hinaus sein und diesem Heiligkeit zuerkennen können? Diese Ansätze eröffnen meiner Ansicht nach gerade die Möglichkeit, fremde erzählte Erfahrungen eines Textes, die einem anderen historischen Kontext entstammen, während des Leseprozesses als beschriebene Erfahrungen zu lesen, die sich für die Lesenden durch die individuelle Vorstellungswelt öffnen. Die Erfahrungen werden vergegenwärtigt und können, wie Bultmann es herausgearbeitet hat, existential interpretiert werden.

Die Rezeptionsästhetik bietet damit die Möglichkeit, biblische Texte als Literatur und/oder als heilige Schrift zu lesen.³⁰ Beim Lesen biblischer Texte als Literatur werden Textmerkmale und Textwirkungen beachtet, welche die literarische Qualität der Bibel aufnehmen; beim Lesen biblischer Texte als heilige Schrift wird derselbe Text als narrativ verdichtete religiöse Erfahrung mit Auswirkung auf das gegenwärtige Leben in einem Mensch-Gott-Verhältnis gelesen. Dafür ist es nicht unbedingt notwendig, biblische Texte zu entmythologisieren, da sich Lesende durchaus auf ›unrealistische‹ Narration einlassen können. Außerdem können Fremdheitserfahrungen von Texten, hier aus der Antike, für Rezipierende auch gerade ein produktiver Grund der Auseinandersetzung mit ihnen sein.³¹

Durch die Rezeptionsästhetik wird m. E. die Schwierigkeit der Konstellation der Bibel als Literatur und/oder als heilige Schrift wenn nicht aufgelöst, so doch klar konturiert. In dieser Herangehensweise wird, auch in Anbetracht der beiden unterschiedlichen Hermeneutiken, weder der literale Sinn einer heiligen Schrift vernachlässigt noch die postmoderne Einsicht der je individuellen Lese- und Weltkonstruktion während des Rezeptionsprozesses außer Acht gelassen, die das Verstehen eines Textes als heilig und/oder als literarisch entscheidend mitprägt.

28 Vgl. Notger Slenczka: »Was soll die These: ›Das AT hat in der Kirche keine kanonische Geltung mehr?‹«, <https://www.theologie.hu-berlin.de/de/st/was-soll-die-these.pdf> (zuletzt aufgerufen: 10.03.2017), S. 1–16, hier S. 6 f. Die Zusammengehörigkeit der beiden biblischen Kanontexte wird hier bestritten, für Slenczka erschließt sich das Neue Testament nicht vor dem Hintergrund der alttestamentlichen Sprach- und Vorstellungswelt als seiner Voraussetzung und seines bedeutenden Sinngehalts. Schwierig ist an seiner Grundthese zudem, dass eine undifferenzierte Gleichsetzung des Alten Testaments mit dem Judentum und des Neuen Testaments mit dem Christentum stattfindet.

29 Vgl. ebd., S. 9 f. und S. 13, sowie ders.: »Kirche und das Alte Testament« (Anm. 5), S. 84, S. 97, S. 101–105 und S. 107 ff.

30 Vgl. Jörg Lauster: *Religion als Lebensdeutung. Theologische Hermeneutik heute*, Darmstadt 2005, S. 74, in Rückgriff auf Wolfgang Iser's grundlegendes Werk: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München 1994 (= UTB 636).

31 Vgl. Friedhelm Hartenstein: »Zur Bedeutung des Alten Testaments für die evangelische Kirche. Eine Auseinandersetzung mit den Thesen von Notger Slenczka«, in: *Theologische Literaturzeitung* 140 (2015) 7–8, Sp. 738–751, hier Sp. 743.