

STUDIA GERMANICA GEDANENSIA 34

STUDIA GERMANICA GEDANENSIA 34

RELIGION UND PHILOSOPHIE
IN NEUERER DEUTSCHSPRACHIGER
LITERATUR UND KUNST

Erkundungen auf Haupt- und Nebenwegen

Hrsg./red.
Agnieszka K. Haas
Dariusz Pakalski

WYDAWNICTWO
UNIwersytetu GDAŃSKIEGO
GDAŃSK 2016

Redaktorzy tomu / Herausgeber
Agnieszka K. Haas, Dariusz Pakalski

Redaktor serii / Herausgeber der Reihe
Prof. UG, dr hab. Danuta Olszewska

Komitet Redakcyjny / Herausgeberbeirat
*Andrzej Kątny, Sławomir Leśniak, Grażyna Łopuszańska,
Danuta Olszewska (przewodnicząca),
Mirosław Ossowski, Anna Socka (sekretarz), Marian Szczodrowski*

Rada Naukowa / Wissenschaftlicher Beirat
*Anna Babka (Wien), Bernd Ulrich Biere (Koblenz), Ines Busch-Lauer (Zwickau), Marek Jaroszewski
(Warszawa), Hans Wolf Jäger (Bremen), Heinz-Helmut Lüger (Koblenz-Landau), Ole Letnes
(Agder), Stefan Michael Newerkla (Wien), Christoph Schatte (Poznań), Zenon Weigt (Łódź)*

Recenzenci / Gutachter
Prof. Dr. Rolf Fieguth, Dr hab. Tomasz Waszak, Prof. Dr hab. Lech Kolago

Projekt okładki i stron tytułowych / Umschlag- und Titelseitengestaltung
Filip Sendal

Adres redakcji czasopisma / Anschrift der Redaktion
Instytut Filologii Germańskiej
Uniwersytet Gdański
ul. Wita Stwosza 51
80-308 Gdańsk
email: sekger@univ.edu.pl
tel: +58 523 30 29

Skład i łamanie / DTP
Marek Smoliński

Wydanie publikacji sfinansowano ze środków Fundacji im. J. G. Herdera w Gdańsku oraz Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego / Der Band wurde aus Mitteln der J.G.-Herder-Stiftung in Gdańsk und der Philologischen Fakultät der Universität Gdańsk mitfinanziert

Wersją pierwotną *Studia Germanica Gedanensia* jest wersja drukowana

Copyright by Instytut Filologii Germańskiej
Uniwersytet Gdański 2016

ISSN 1230-6045
ISBN 978-83-7865-471-1

Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego
ul. Armii Krajowej 119/121, 81-824 Sopot
tel./fax 58 523 11 37, tel. 725 991 206
e-mail: wydawnictwo@ug.edu.pl

www.wyd.ug.edu.pl

Inhaltsverzeichnis

<i>Religion und Philosophie in neuerer deutschsprachiger Literatur und Kunst. Erkundungen auf Haupt- und Nebenwegen</i> (Agnieszka K. Haas, Dariusz Pakalski)	7
Karol Sauerland <i>Georg Forsters Eingriff in die Diskussion um Schillers Götter Griechenlands</i>	19
Björn Freter <i>Andauernde Feier des Heiligen. Über Goethes panhierarchische Religiosität</i>	28
Franziska Thiel <i>Religion in Kunst: Die ‚innere Apokalypse‘ als literarische Atheismuskritik. Jean Pauls Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, dass kein Gott sei (1796)</i>	37
Monika Tokarzewska <i>Coelum empyreum, die Unendlichkeit und die Metaphern Gottes</i>	48
Agnieszka K. Haas <i>Über das Paradoxon einer Beschränktheit, die sich »kühn ans Ewige« drängen will. Die Gottesvorstellung in Urania von Christoph A. Tiedge im Dialog mit Philosophie und Literatur</i>	58
Andrey Kotin <i>Die vertauschten Geschwister – Christenheit und Heidentum in Friedrich de la Motte Fouqués Undine</i>	71
Agnieszka Sowa <i>Schmerz und Leid in Das bittere Leiden unsers Herrn Jesu Christi nach den Betrachtungen der gottseligen A.K. Emmerich (1833) von Clemens Brentano</i>	83
Beate Sommerfeld <i>Ästhetische und religiöse Transgressionen bei expressionistischen Doppelbegabungen am Beispiel Ludwig Meidners</i>	94
Sławomir Leśniak <i>Dürer und das technische Bild.</i>	104

László V. Szabó	
<i>Religion, Philosophie und Dichtung bei Rudolf Pannwitz</i>	120
Thomas Keith	
<i>Heilige Gegenhelden – Hugo Balls Byzantinisches Christentum</i>	132
Michael Sobczak	
<i>Die österreichische Dichterin Paula von Preradović: Ein Leben im Spannungsfeld zwischen Religion und Kunst</i>	147
Monika Mańczyk-Krygiel	
<i>„Ist es ein Gott der Rache, ist es ein Gott der Liebe?“ Überlegungen zur Prosa von Maria Waser, Paula Grogger, Ruth Hoffmann und Paula von Preradović</i>	159
Tomasz Małysek	
<i>Nahtoderfahrung in der deutschen Gegenwartsliteratur</i>	169
Aleksandra Chylewska-Trölle	
<i>Zur Rolle deutschsprachiger Priester-Dichter im „Literaturstreit“ katholischer Journale um 1900</i>	183
Barbara Sapala	
<i>Volkskalender als Vehikel der Volksfrömmigkeit. Elemente des intendierten Frömmigkeitsmodells im „Ermländischen Hauskalender“ (1857–1938)</i>	195
Über die Autorinnen und Autoren	207

Religion und Philosophie in neuerer deutschsprachiger Literatur und Kunst. Erkundungen auf Haupt- und Nebenwegen

Einleitung

Es sei unmöglich, „dass ein Mensch ohne Religion seines Lebens froh werde“, glaubte Immanuel Kant. In der Aufklärung, einer Epoche, die sowohl Krisen als auch Chancen einer Erneuerung in der christlichen Religion mit sich brachte, sind kühne Fragen nach der Existenz und Nichtexistenz Gottes, seiner Transzendenz oder Immanenz in der Welt sowie nach der Unmöglichkeit seiner Erkenntnis in den Vordergrund gerückt. In der Epoche der Ratio führte die Kritik an der kirchlichen Dogmenlehre paradoxerweise nicht nur zur Glaubenskrise oder zum Atheismus, sondern auch zur Erneuerung des Glaubens, der Sittlichkeit und Frömmigkeit. Nicht ohne Einfluss auf die Glaubensauffassung und die Literatur blieben religiöse Strömungen, die sich im Rahmen der reformierten evangelischen Kirche entwickelt hatten. Die vom 17. Jahrhundert an bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts anhaltende Popularität des Pietismus scheint dies zu bestätigen. Im Schatten dieser religiösen Strömung entstand das Schaffen vieler Dichter und Denker jener Zeit, wie Immanuel Kant, Matthias Claudius, Friedrich G. Klopstock, Johann K. Lavater, Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Friedrich Hölderlin, Franz von Baader und Friedrich Schleiermacher. Im Zeitalter der Säkularisierung trug die Auseinandersetzung mit der Religion auch zum Aufkommen oder zur Verbreitung neuer religiöser Glaubensformen, wie Theismus, Deismus, Pantheismus oder Panentheismus, bei, die den philosophischen Prämissen der Religionsphilosophie der Aufklärung verpflichtet waren, aber nicht selten auch im Widerspruch mit den Glaubenssätzen der christlichen Dogmenlehre standen. Neben dem Christentum und der Antike, die als Grundpfeiler der westeuropäischen Kultur galten, wuchs zugleich das Interesse an anderen Religionen und orientalischen Kulturen, wie Judentum oder Islam, denen sich viele prominente Persönlichkeiten der Literatur jener Zeit, wie Lessing, Goethe oder Schiller – um nur die Wichtigsten zu nennen – in ihren Werken zuwandten.

Andererseits wurden die neuen Glaubensvorstellungen der Aufklärung oft von Denkern entwickelt, die sich im eigenen Schaffen – wie zum Beispiel Lessing oder Herder – regelmäßig der literarischen Tätigkeit widmeten. Es unterliegt keinerlei Zweifel, dass die von den Philosophen abgehandelten metaphysischen Fragen nicht ohne Einfluss auf Literatur und Kunst blieben. Was der Philosoph systematisch zu beweisen suchte, was der Theologe auf die Offenbarung der Bibel zurückführen wollte, wurde vom Dichter mehr intuitiv, und nicht selten unabhängig von den theologischen Lehrsätzen oder philosophischen Erwägungen diskutiert und geschildert.

Sowohl die Philosophie als auch die Literatur jenes Zeitalters waren durch das Herangehen an metaphysische Fragen gekennzeichnet, wenn auch jede dieses Vorhaben auf ihre eigene Art und Weise umzusetzen versuchte. Die im vorliegenden Bande präsentierten Beiträge, die sich auf verschiedene Phänomene und Themen der Literatur beziehen, wo Religion und Philosophie als Bezugspunkte gelten, behandeln nicht nur die Werke der Aufklärung und der darauf folgenden Epochen der Klassik und Romantik, sondern auch literarische Texte bis in die Gegenwart, wodurch ein Bild der Kontinuität oder variierenden Wiederholung von Motiven und Gedanken aufkommen kann.

Wenngleich auch die christliche Religion wegen ihrer Dogmatik im 18. Jahrhundert in eine Krise geriet, so war jenes Zeitalter in der Philosophie jedoch unumstritten eine Blütezeit, wobei die ersten Ansätze für dieses gebietsübergreifende Phänomen bereits durch den Rationalismus geschaffen worden waren. Die auf der Ratio gegründete Metaphysik – als Erbin des Descartschen Denkens – schloss einen Beweisgrund des Daseins Gottes noch keinesfalls aus. Einige Jahrzehnte später wird von Kant jede herkömmliche Möglichkeit, „auf das Dasein eines höchsten Wesens zu schließen“ in der Kritik des ontologischen, kosmologischen und physikotheologischen Gottesbeweises eindeutig verworfen.

Eine nicht weniger wichtige Rolle spielte die Metaphysik bei der Herausbildung einer neuen Denkweise über Ethik und Moral, die von Kant angesetzt und in der Literatur der Epoche zum Ausdruck gebracht wurde. Die Anfänge von Kants Morallehre, die das Schaffen von vielen Aufklärern, aber auch Romantikern sowie Gründern des Deutschen Idealismus geprägt hat, sind auf die christliche Moralthologie sowie auf andere moralphilosophische Schriften zurückzuführen. Die Schwierigkeit, die christliche Morallehre von den Prämissen der Vernunftreligion abzugrenzen, führte nicht selten zu Atheismus-Vorwürfen oder denen einer mangelnden „Tiefe der christlichen Anschauung“, wie das im Falle des Lehrgedichts „Urania“ (1801) von Christoph August Tiedge gewesen ist. Dass sich die Erkennung der moralischen Gesetze aus dem Verhältnis zu Gott ergebe, postulierte schon Christian August Crusius in der 1744 in Leipzig veröffentlichten Schrift „Anweisung vernünftig zu leben, darinnen nach Erklärung der Natur des menschlichen Willens die natürlichen Pflichten und allgemeinen Klugheitslehren im richtigen Zusammenhange vorgetragen werden“. Von dieser Schrift, in der Crusius sich mit der Auffassung der Freiheit in der Metaphysik Christian Wolffs auseinandersetzte, ließ sich Kant bei der Ausarbeitung seiner ersten Freiheitslehre inspirieren.¹ Crusius bestritt die Möglichkeit der Freiheit in der Welt als Folge determinierter Tatsachen, was Kant auf den Gedanken brachte, die mechanische Notwendigkeit der Erscheinungswelt und die psychologische innere Determination des Handelns voneinander zu trennen. Die Freiheit des Willens ist nach Crusius das Vermögen, sich völlig aus sich heraus für oder gegen etwas zu entscheiden, es ist eine Kraft, sich zu einer Handlung selbst zu determinieren und so den Menschen zur Zurechnung seiner Taten fähig zu machen. Kants spätere Unterteilung des gesamten Gebietes der Philosophie in einen Bereich der theoretischen Vernunft oder

¹ Vgl. Christel Fricke, Kants Theorie des guten Willens, in: Volker Gerhardt u.a. (Hrsg.), Kant und die Berliner Aufklärung. Akten des IX. internationalen Kant-Kongresses. Bd. 1: Hauptvorträge, Berlin/New York 2001, S. 203.

Naturnotwendigkeit und einen Bereich der praktischen Vernunft oder Freiheit gründet auf diese Untersuchung von Crusius. Kants Freiheitslehre und sein Moralbegriff wurden in den Werken der kritischen Periode – „Grundlegung zur Metaphysik der Sitten“ (1785) und „Kritik der praktischen Vernunft“ (1788) in sein in der „Kritik der reinen Vernunft“ (1781, zweite Auflage 1787) entworfenes System der transzendentalen Ideen eingebaut. Die transzendente Idee ist bei Kant ein reiner Vernunftbegriff, dessen Funktion sich nicht auf eine Erweiterung des Wissens über die Welt der Erfahrung konzentriert, sondern darin besteht, Bezugspunkte zu bilden, die unser Erfahrungswissen „regulieren“. Die Ideen verleihen unserem Wissen somit eine hypothetische Einheit und eine hypothetische Grenze. Der Gegenstand der Idee ist nur ein unbeweisbares, aber notwendiges Ziel, das unsere Vernunftkenntnis „vor Augen hat“. So werden Freiheit, Unsterblichkeit der Seele und Gott zu transzendentalen Stützpunkten des Weltgebäudes. Kant entwickelte später in der Schrift „Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft“ (1793, zweite Auflage 1794) einen der Schlüsselbegriffe der Aufklärung, den Begriff der Vernunftreligion. Im dritten Stück seines Werkes forderte er einen allmählichen Übergang „zur Alleinherrschaft des reinen Religionsglaubens“ und sah darin „die Annäherung des Reichs Gottes“.² Der heute beinahe vergessene Dichter Tiedge schöpfte seine Inspiration aus Kants Transzendentalphilosophie und seiner Morallehre und wählte ähnlich wie der Königsberger Philosoph die im Untertitel seiner „Urania“ genannten Ideen – Gott, Unsterblichkeit und Freiheit – als Hauptthemen seines poetischen Werkes.

Kants Morallehre fand natürlich nicht nur in Tiedges Schaffen Widerhall. Zu den Dichtern, die die metaphysisch fundierten Prämissen der Ethik mit ihrer ästhetischen Realisierung zu verbinden suchten, gehörten Johann Wolfgang von Goethe, Friedrich Schiller, Friedrich Hölderlin, Jean Paul, Novalis und Friedrich Schlegel.

Auch Goethe waren Kants Ideen nicht gleichgültig, obwohl er sie eher kritisch beurteilte. Zutreffend formulierte er die grundlegende Denktendenz seines Zeitalters in der naturwissenschaftlichen Schrift „Bedenken und Ergebung“: „Wir können bei Betrachtung des Weltgebäudes (...) uns der Vorstellung nicht erwehren, daß dem Ganzen eine Idee zum Grunde liege, wornach Gott in der Natur, die Natur in Gott, von Ewigkeit zu Ewigkeit, schaffen und wirken möge“.³ „Anschauung, Betrachtung, Nachdenken“ sowie die Bildung von Begriffen „die analog jenen Uranfängen sein möchten“ betrachtete Goethe als Wege der Erkenntnis, als Methode jenen Geheimnissen der Welterschöpfung näher zu kommen. Über Widersprüche und Fallen der zeitgenössischen Philosophie war sich der Dichter im Klaren.

„Hier treffen wir nun auf die eigene Schwierigkeit, die nicht immer klar ins Bewußtsein tritt“, stellte Goethe in derselben Schrift fest. Ihm scheint sich eine Kluft „zwischen Idee und Erfahrung“ zu öffnen, „die zu überschreiten unsere ganze Kraft sich vergeblich bemüht“.⁴ Jene Unmöglichkeit, Ergebnisse des rationalen Denkens und sinnlicher Erfahrung

² Immanuel Kant, Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft, Akademie-Ausgabe, Bd. 6, Berlin 1907, S. 115.

³ Johann Wolfgang von Goethe, Bedenken und Ergebung, in: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, hrsg. von Dorothea Kuhn u.a., Bd. 13: Naturwissenschaftliche Schriften I, 13. Aufl., München 2002, S. 31.

⁴ Ebd., S. 31.

miteinander zu versöhnen oder über ihre Grenzen hinaus sehen zu können, sah Goethe im Kontext der Naturforschung. Was er über das naturwissenschaftliche Forschen sagte, lässt sich wohl auf die Dichtung beziehen, denn auch hier scheint dem Menschen nichts anderes übrig zu bleiben, als ein „Bestreben diesen Hiatus mit Vernunft, Verstand, Einbildungskraft, Glauben, Gefühl, Wahn (...) mit Albernheit zu überwinden“.⁵

Mit jenem Vorschlag, die Kluft zwischen Idee und Erfahrung auf verschiedenere Weise zu überwinden, hat sich Goethe teilweise über den Stand der Philosophie geäußert, in der dem Königsberger Denker Immanuel Kant und seinen idealistischen Nachfolgern eine besondere Stelle zuteil wurde. In der Schrift „Einwirkung der neueren Philosophie“ hat der große Weimarer eingestanden, dass die „Kritik der reinen Vernunft“ „völlig außerhalb“ seines „Kreises“ liege.⁶ Mit Herder, dem Schüler und Gegner Kants, konnte er ebenfalls nicht übereinstimmen, trotzdem kehrte er „zu der kantischen Lehre zurück“ und manches konnte er zum eigenen „Hausgebrauch“ gewinnen, so dass er nach seiner eigenen „Weise über Gegenstände“ philosophiere, und zwar „mit unbewusster Naivetät [sic]“.⁷ Goethe war sich vollkommen im Klaren darüber, worum es Kant ging, denn das, was sowohl den berühmten Königsberger als auch seine Anhänger im nächsten Jahrhundert interessieren sollte und was Goethe zutreffend erfasste, war die Fragestellung „wie viel die Außenwelt zu unserm geistigen Dasein beitrage“.⁸

Wegen jenes unaufgelösten Widerstreits „zwischen Aufgefäßigem und Ideiertem“ sollte Goethe „zu einiger Befriedigung in die Sphäre der Dichtkunst flüchten“.⁹

Im vorliegenden Band versucht Björn Freter in seinem Beitrag „Andauernde Feier des Heiligen...“ einen Blick hinter die Kulissen dieser „Flucht“ zu tun. Die Dichtkunst soll sich zum Urphänomen hinwenden, die Ursprünglichkeit des Phänomenalen ist ein unbestrittener Rechtfertigungsgrund von Goethes Konzeption und dessen antiidealistisches Argument. Goethe will einen direkten Weg von der Anschauung zur Idee gefunden haben, nämlich dass die Erkenntnis der Idee auch eine Angelegenheit der Sinnlichkeit sei. Demnach rückt die metaphysische, resp. transzendente Idee in die erfahrbare Immanenz, die Dichtkunst wird zur symbolischen Darstellung des Göttlichen. Gott und Welt fallen in Eins, Immanenz und Transzendenz werden nicht mehr voneinander getrennt. Freter weist darauf hin, dass Goethes Postulat durch Aneignungen des Dichters aus der Sphäre der Religion (Neues Testament) und der Philosophie (Pantheismus Spinozas) formuliert werden konnte. So bietet die Dichtung als Verbindungsstück zwischen Philosophie und Religion eine Stätte, wo die andauernde Wahrnehmung des Heiligen gefeiert werden kann.

Die im 18. Jahrhundert philosophisch bewiesenen Erkenntnisbeschränkungen finden ihren unmittelbaren Widerklang in der Literatur: es entstehen neue Gattungen und Gattungsgemische, ältere Formen werden weiterentwickelt, so dass die Erkenntnisse der Philosophie auf literarischem Boden realisiert werden können. Jene für die Literatur des

⁵ Ebd.

⁶ Ders., *Einwirkung der neueren Philosophie*, in: *Goethes Werke*, Bd. 13, a.a.O., S. 27.

⁷ Ebd., S. 26.

⁸ Ebd., S. 25.

⁹ Ders., *Bedenken und Ergebung*, S. 32.

ausgehenden 18. Jahrhunderts typische Tendenz der Übertragung von philosophischen und religiösen Fragestellungen auf das Gebiet der Literatur und ihrer Verarbeitung, wird auch in den nächsten Epochen fortgesetzt, indem sich eine interne Relation zwischen Philosophie, Religion(en) und Literatur variierend entwickeln und auf verschiedene Weise weiter ästhetisch verarbeitet werden kann.

Die Unmöglichkeit der vollkommenen Welt- und Gotteserkenntnis, die Kants Denken kennzeichnete, geht schon seit Baumgarten mit der Suche nach neuen Möglichkeiten ihrer Wahrnehmung einher. Seit Baumgarten wird nämlich die *veritas aesthetica* in Form der sinnlichen Erkenntnis als Ergänzung der *veritas logica* in die Philosophie mit einbezogen. Bei Kant gewinnen ästhetische Urteile, wo das Subjekt seine Vorstellungen nicht logisch bestimmt, sondern über sie reflektiert und auf sein „Lebensgefühl“ bezieht, den Status einer alternativen Erkenntnisart. Die Entwicklung der Ästhetik und der Entwurf einer „ästhetischen Erziehung des Menschen“, die Schiller nach Kant vorschlug, sind unter anderem Folgen jener philosophischen Umwälzung.

Die Literatur und Kunst des 18. und 19. Jahrhunderts, die ihre Wirklichkeitsvisionen poetisch zu gestalten suchten, zielten in vielerlei Hinsicht auf Versöhnung der Widersprüche in der Menschen- und Weltauffassung ab. Und auch wenn sich die Grundideen der Aufklärung im Laufe der Zeit gewandelt haben und man die Problematik der metaphysisch geprägten Innerlichkeit und der Welt- sowie Selbsterkenntnis in den nächsten Epochen anders als in der Aufklärungszeit betrachtete, wurde jene Problematik immer wieder aufgegriffen. In der Romantik etwa, aber auch später, um die Jahrhundertwende, thematisierten die Schriftsteller in ihren Werken die Fragen der Metaphysik und der (beschränkten) menschlichen Erkenntnis.

Schriftsteller stellten ontologische Fragen nach dem Sinn der menschlichen Existenz und bildeten poetische, ästhetische Alternativen für den christlichen Glauben in verschiedener Form – durch die Mythos(um)gestaltung, durch Anspielungen auf die antike Mythologie, durch Auseinandersetzung mit den heidnischen Glaubensformen oder den attraktiveren Religionen des Orients.

Bereits in der Aufklärung wird ein literarischer Text zur Illustration der erneuerten Suche nach dem Platz des Christentums unter anderen Religionen, Mythen und Glaubensvorstellungen, was sich durch das Schaffen Goethes, Schillers oder Hölderlins ausreichend belegen lässt. Der Beitrag von Karol Sauerland: „Georg Forsters Eingriff in die Diskussion um Schillers »Götter Griechenlands«“ gibt diese Suche anhand des Gedichts von Schiller wieder, das als Angriff auf das Christentum empfunden wurde. Es war Schillers erstes Werk, welches aus der Begeisterung für die Antike hervorging und für die durch Vorherrschaft der Vernunft verloren gegangene Natürlichkeit des Menschen plädierte. Sauerland geht in diesem Kontext auf bedeutende theologische und ästhetische Fragen ein.

Um die Wende des 18. und des 19. Jahrhunderts stellt außer den oben genannten Dichtern auch Jean Paul in seinem berühmten Fragment des Romans „Siebenkäs“: „Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, dass kein Gott sei“ die Frage nach der (Un)Existenz Gottes. Im vorliegenden Band sind zwei verschiedene Interpretationen dieses Fragments vorhanden (von Monika Tokarzewska und Franziska Thiel) als Beispiel der Vieldeutigkeit der Auslegung literarischer Visionen.

Nicht viel später wurden die Zusammenhänge des Christentums und des Heidentums in der deutschen Literatur zum Gegenstand einer regen Auseinandersetzung. Das romantische Liebesmärchen „Undine“ von Friedrich de la Motte Fouqué repräsentiert nach Andrey Kotin (siehe hierzu: „Die vertauschten Geschwister...“) mit Hilfe der Prinzipien der Poesie – Genialität und Natürlichkeit – eine Synthese von Christenheit und Heidentum, als von den Banden der Vernunft befreite Religion des Goldenen Zeitalters. Es ist die Erfüllung der theoretischen Postulate von F.D.E. Schleiermacher (Gleichberechtigung der Vernunft und der Fantasie), F. Schlegel (Mythologisierung) und der Novalis'schen Romantisierung, durch die der Dichter das Mittelalter als idealen Zustand, als Ziel der Entwicklung und Goldenes Zeitalter der Fantasie zum anstrebenswerten Vorbild nimmt.

In Bezug auf das ausgehende 18. Jahrhundert kann die Feststellung von László V. Szabó („Religion, Philosophie und Dichtung bei Rudolf Pannwitz“) zutreffend sein, obwohl sich der Autor in seinem Beitrag mit der Jahrhundertwende 1900 und ihren Grenzphänomenen beschäftigt. Es wird nämlich festgestellt, die europäische sowie orientalische Kulturtradition böte „Stoff für die Liebhaber der Mystik, Theosophie, Gnosis und Mythos“. Lässt sich das wiederkehrende Interesse an solchen Grenzphänomenen der Religion, die oft mit den traditionellen, konfessionellen Glaubensformen im Widerspruch stehen, auf das Setzen auf die Individualität des inneren, religiösen Erlebens zurückführen? Oder auf die Krise des institutionalisierten Christentums? Auf jeden Fall waren eine kritische Einstellung zum Christentum, insbesondere zur katholischen Kirche, das Interesse an anderen Glaubensformen und das Stiften von neuen Ersatzreligionen, wie z.B. einer Vernunftreligion, sowie die literarische und künstliche Verarbeitung religiöser Stoffe offenkundig „Produkte“ der Aufklärung. Diese Zusammenhänge, jene „Brücken“ zwischen den Epochen, in denen das Interesse an ähnlichen Themen aufkommt, scheinen viele Beiträge des vorliegenden Bandes zu bestätigen. Im oben erwähnten Beitrag behandelt László V. Szabó die literarische und philosophische Mythenauffassung und -bildung in ausgewählten Werken von Rudolf Pannwitz (1881-1969). Die Kontexte und Zusammenhänge, die Szabó nennt, lassen auf die variierende Kontinuität und Ausdehnung von Themenbereichen aus dem uns interessierenden Verhältnis von Religion, Philosophie und Literatur schließen.

Die Mythosauffassung nach Pannwitz entwickelte sich, so Szabó, unter dem Einfluss von Nietzsche. Bevor der Mythos beim Autor von „Also sprach Zarathustra“ eine Aufwertung erfuhr, wurde er im ausgehenden 18. Jahrhundert nicht nur mehrfach neudefiniert, sondern auch zum Maßstab des ontologischen und ästhetischen Denkens gemacht. Der Mythos wurde zum Mittelpunkt des so genannten Ältesten Systemprogramms des Deutschen Idealismus, eines 1917 zum ersten Mal publizierten Manuskripts, das wahrscheinlich 1795/1796 von Hegel, Schelling und möglicherweise auch unter der Mitwirkung von Hölderlin verfasst worden war. Hier wurde die Stiftung einer neuen Mythologie postuliert, in der zwischen der Poesie und der Mythologie eine Wechselwirkung stattfindet, indem die Poesie mythologisiert und der Mythos poetisiert werden sollte. Durch dieses Postulat wurde das Verhältnis zwischen dem Ästhetischen und dem Mythos, aber auch zwischen Poesie und Philosophie besiegelt. Die Autoren oder der Autor des „Systemprogramms“ forderten die Mythologisierung der Philosophie, die ihre Abstraktheit zugunsten einer sinnlichen Dimension verringern konnte.

In der Idee einer wechselhaften Ergänzung unterschiedlicher Faktoren des menschlichen Geistes wie Philosophie, Mythologie, Religion und Poesie, spiegelt sich das Bestreben wider, eine Einheit im Denken und Schaffen zu erlangen, wobei in diesem Prozess der Dichtkunst der höchste Rang zugeschrieben wird: Sie konnte eine höhere Würde (wieder) bekommen und als „Lehrerin der Menschheit“ gelten.

Die ästhetische und philosophische Funktion des Mythos, die im „Systemprogramm“ dargestellt wurde, lässt sich mit Schlegels Projekt einer „Neuen Mythologie“ aus der „Rede über die Mythologie“ (1800) vergleichen, in der ein neues, göttliches Poesieschaffen postuliert und die Dichtkunst als symbolisches Konzept begriffen wird.

Im „System der gesamten Philosophie und der Naturphilosophie insbesondere“ (1804) plädierte auch Schelling für die Schaffung einer Neuen Mythologie, die in Bezug auf die (oft utopische) „Zukunft der Geschichte“ ausgerichtet wurde: Sie sollte als „Mythologie des Neuen“ realisiert werden, wie etwa im Mythos des kommenden Reiches, der wohl theologischer Herkunft war. Auch wenn sich Schelling später von seinem Projekt distanzierte und der alten Mythologie zuwandte, waren ähnliche Ideen in den poetischen Werken Hölderlins längst realisiert worden. In Hölderlins Auseinandersetzung mit dem Mythos des Apollinischen und Dionysischen lässt sich auch eine Art Kontinuität bemerken. Am gleichen Mythos, wenn auch auf andere Weise, war später auch Nietzsche interessiert. Szabó, der sich in seinem anderen Text eingehend damit beschäftigt, sind diese Zusammenhänge zwischen Hölderlin, Nietzsche und Rudolf Pannwitz wohl bekannt.¹⁰ Es sei zu bemerken, dass Hölderlin die Idee des Dionysischen und Apollinischen in mehreren seiner Werke (u.a. im Roman „Hyperion“ und der Empedokles-Projekt) entwickelte. In Dionysos, aber nicht nur in ihm, sah er eine Mittlerfigur, die zwischen dem Göttlichen und dem Irdischen stand. Für Nietzsche, der sich in seiner Jugend für Hölderlin begeisterte, war die Dionysos-Gestalt weder eine Mittlerfigur noch eine Gestalt, die eng mit der Mythologie verbunden war. Nietzsche sprach eher von dem Dionysischen und Apollinischen, als von konkreten Gestalten. Er betrachtete die Mythenauffassung von Hölderlin als Inspirationsquelle, die er anders verstand und anders interpretierte.

Im Beitrag von László V. Szabó handelt es sich noch um eine andere Mythoskonzeption, nämlich um den kosmischen Mythos in Anspielung auf Nietzsches Ideen, nämlich um den kosmischen Menschen, der dem Übermenschen nah zu stehen scheint. Auch die Idee einer „Wiedergeburt der europäischen Kultur“, auf die in Szabós Schlussbemerkungen eingegangen wird, lässt sich im Kontext der erwähnten Mythen- und Mythentheoriegeschichte interpretieren. Bei Stefan George und seinen Nachfolgern lassen sich Mythenverarbeitungen finden, die sowohl in Hölderlins, Schellings oder Schlegels Schaffen einerseits, und andererseits in den Texten der Dichter und Denker der Jahrhundertwende 1900 vorkommen. Um so mehr sind jene Ähnlichkeiten und Korrelationen deutlicher, wenn wir bemerken, dass mit der Wirkung des George-Kreises sowie mit der philologischen Arbeit an Hölderlins Werk eines seiner Mitglieder, Norbert Hellingrath, nicht nur die Neuentdeckung der Dichtkunst von Hölderlin einhergeht, sondern auch eine Inspirationswelle für viele Dichter um die Jahrhundertwende 1900 entstehen kann.

¹⁰ László V. Szabó, Empedokles und Dionysos. Hölderlin-Spielarten bei Rudolf Pannwitz, in: Éva Kocziszky (Hrsg.), Wozu Dichter? Hundert Jahre Poetologien nach Hölderlin, Berlin 2016, S. 191–207.

Die Mythosfaszination in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts war nicht die einzige Erscheinung, die das religiöse Denken im Rahmen der Kunst und Literatur prägte. An Bedeutung gewinnt auch die religiöse Erfahrung. In der deutschen Romantik wird ein religiös-geistiges Erlebnis zum Gegenstand einer Beschreibung, die Anspruch auf Authentizität erhebt und somit die der Literatur vorbehaltene Domäne der fiktionalen Narration überschreitet. Die Visionen einer stigmatisierten Nonne Anna Katharina Emmerich, herausgegeben von Clemens Brentano in Form von Aufzeichnungen, die der Dichter von den mündlichen Aussagen der Seligen gemacht hat, werden in dem Beitrag von Agnieszka Sowa analysiert. Schmerz und Leiden erscheinen in dieser Analyse als unabdingbare Inhalte des Numinosen und innere existentielle Wahrheit des religiösen Menschen.

Viele Dichter ließen sich auch – besonders in der Romantik – durch Grenzerscheidungen der Religion, wie Mystik, Geisterseherei, Prophezeiung, inspirieren. F. Schlegels Theorie der Universalpoesie, die die Grenzen zwischen Literatur, Religion, Philosophie und Kunst verschwimmen lässt, wird in die Tat umgesetzt. Schelling entwirft zur gleichen Zeit für die Kunst ein erkenntnistheoretisches Programm und sieht sie als einen Bereich an, wo sich die absolute Wahrheit offenbart.

Bei Schopenhauer und Nietzsche räumt die philosophische Reflexion der Ästhetik die höchste Priorität ein, die Literarizität der Philosophie dominiert ihre Diskursivität, was besonders am Anfang des 20. Jahrhunderts ein weites Feld für die künstlerische Gestaltung philosophischer Ideen eröffnet hat. Eine dieser Ideen Nietzsches ist das Durchdenken der abendländischen Metaphysik in seinem berühmten Wort: „Gott ist tot“. Dieses Wort spiegelt nicht etwa die persönliche Meinung des Atheisten Nietzsche wider, ist auch keine Stellungnahme des Denkers, der – wie bekannt – am Ende dem Wahnsinn verfiel, sondern setzt ein Zeichen, die metaphysisch-wissenschaftlich geprägte Geschichte des Abendlandes noch einmal zu überdenken. Nietzsches Besinnung geht aus der Erfahrung des Nihilismus hervor,¹¹ dessen Überwindung nicht durch das Theoretisieren des Denkens, sondern durch das Mythologisieren in der Kunst in die Tat umzusetzen ist. Und für das Mythologisieren sind die religiösen Inhalte unentbehrlich.

Die bereits erwähnte Franziska Thiel knüpft in ihrem Beitrag „Religion in Kunst: Die ‚innere Apokalypse‘ als literarische atheismuskritik. Jean Pauls ‚Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, dass kein Gott sei‘ (1796)“ ebenfalls an Nietzsches Wort an und deutet Jean Pauls Erfahrung als eine persönliche Apokalypse des Glaubensverlustes. So wie Nietzsche war auch Jean Paul keinesfalls Atheist, sondern ein verzweifelter Sucher, der mittels der Kunst danach trachtete, den Glauben wiederzufinden.

Der kurze geschichtliche Abriss enthält nur ausgewählte Beispiele für die innige Verflechtung dieser Welt- und Menschauffassungen, in denen der Zwiespalt zwischen Denken und Erleben, Vernunft und Gefühl aufgehoben wird. Außer den Beiträgen, in denen literarische Werke der Aufklärung, der Klassik und Romantik präsentiert wurden, richteten die Autoren des vorliegenden Bandes ihre Aufmerksamkeit auf das Verhältnis

¹¹ Vgl. Martin Heidegger, Nietzsches Wort „Gott ist tot“, in: ders., Holzwege, 6. Aufl., Frankfurt a. Main, 1980, S. 208-209.

der deutschsprachigen Literatur zu Philosophie, Religion und bildenden Künsten auch im 20. Jahrhundert sowie in der Gegenwart.

Das Thema der Wechselbeziehungen von Literatur und Religion wird von Beate Sommerfeld in ihrem Beitrag „Ästhetische und religiöse Transgressionen bei expressionistischen Doppelbegabungen am Beispiel Ludwig Meidners“ aufgegriffen. In Bezug auf den Expressionismus wird gezeigt, wie literarische Texte und Gattungen religiöse Semantiken und Praktiken aufnehmen. Religion wird hier in ihrem Wortsinn als „Rückbindung“ (lat. religio) in die gegenwärtige Wirklichkeit überführt. Laut Nietzsches Postulat versucht die expressionistische Kunst zu einem Surrogat des Metaphysischen zu werden und die Verweltlichung der Religion zurückzunehmen, indem sie die möglichen Formen der Gottesgegenwart zur Schau stellt.

Der Text „Heilige Gegenhelden – Hugo Balls »Byzantisches Christentum«“ von Thomas Keith stellt einen Versuch dar, Hugo Balls Erneuerung des Verständnisses für die „Sprache Gottes“, das dem Menschen der heutigen Zeit verloren gegangen ist, näher zu bringen. Zu dem „Sprachschatze Gottes“ gehören die Heiligen, die sich, ähnlich Künstlern, der Aufgabe hingeben, die der Universum zu Grunde liegende Ursprache Gottes „vor allem im Kunstwerk ihres eigenen Lebens sichtbar zu machen“. Hugo Ball begibt sich in seinem Werk auf die Suche nach dem Neuen Menschen, der sich durch Askese und Ekstase auf den christlichen Gott hin transzendiert. Sein „Tryptichon“ von Heiligengestalten: dem Mönch Johannes Klimakos, dem Säulenheiligen Symeon Stylites und dem Theologen und Geistlichen (Pseudo-) Dionysos Areopagita stellt Vorbilder für die (utopische) Erneuerung der Gesellschaft aus dem Inneren des Menschen heraus dar.

In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wird die religiöse Erfahrung zum Gegenstand des Schaffens etwas weniger bekannter Dichter und Dichterinnen, was auf die Aktualität und die stetige Gegenwart des Religiösen in der Literatur dieser Zeit hinweist. Michael Sobczak analysiert das Weltbild der österreichischen Lyrikerin und Schriftstellerin Paula von Preradović, das von christlich-humanistischen Zügen geprägt wird. Das Leid als zentrale Erfahrung des Menschen, die Erneuerung des Menschen und die Dichtung als Gnade des Himmels kennzeichnen ein Leben im Spannungsfeld zwischen Religion und Kunst.

Die Prosa von Paula Preradović, wie auch die Werke von Maria Waser, Paula Grogger und Ruth Hoffmann untersucht Monika Mańczyk-Krygiel im Beitrag: „Ist es ein Gott der Rache, ist es ein Gott der Liebe?“. Auch hier werden wieder religiöse Erfahrung, Gotterfahrung und die Auseinandersetzung mit Glaubensfragen durch Literatur thematisiert. Die Notwendigkeit einer individuellen Religiosität angesichts der Erstarrung der institutionalisierten Kirche tritt dabei in den Vordergrund.

Dem in den Jahren 1857-1938 in Braunsberg (heute Braniewo) herausgegebenen „Ermländischen Hauskalender“ und den Elementen des Glaubensausdrucks ist der Artikel von Barbara Sapała gewidmet. Das Thema der katholischen Volksfrömmigkeit im Volkskalender korrespondiert mit dem Beitrag von Aleksandra Chylewska-Tölle über die 'hochliterarische' katholische Zeitschrift „Hochland“.

Im vorliegenden Band wird mehrmals darauf hingewiesen, dass sich die (literarische) Rede von Gott oft außerhalb der kirchlichen (d.i. der christlichen) Dogmen vollziehen muss. Einerseits scheint das daran zu liegen, dass das literarische Bild des Numinosen mit der individuellen, persönlichen Erfahrung einhergeht, die sich unabhängig von den theologischen

Systemen herauskristallisiert. Andererseits wird das Individuelle, das Einmalige literarischer Werke durch den freien, von Lehrsätzen der Theologie unabhängigen Umgang mit religiösen Stoffen akzentuiert. In der religiösen Erfahrung gibt es Gebiete, wo das theologische Denken verdrängt wird oder einen spekulativen, erlebnisgeprägten Charakter annimmt: in der (christlichen) Mystik etwa oder in der negativen Theologie. Aber auch in den literarischen Werken der Gegenwart wird die Unmöglichkeit einer vollkommenen Gotteserkenntnis postuliert und eine direkte Darstellung der göttlichen Attribute vermieden. Der nicht ganz erkennbare Gott, *deus absconditus*, liebt sich zu verstecken, wie der von Tomasz Małyszczek zitierte Theologe Karl-Joseph Kuschel bemerkt. In seinem Beitrag thematisiert Małyszczek die in der deutschsprachigen Literatur der Gegenwart dargestellte Nahtoderfahrung. In dem so genannten „gebrochenen Realismus“ werden das Persönliche, Individuelle in einem beinahe unmittelbaren Gotteskontakt gezeigt. Trotz des individuellen Charakters der Erlebnisse, die oft nur am Rande der Handlung geschildert werden, lassen sich Phänomene ausfindig machen, die vergesellschaftet werden. Begriffe wie „außerkörperliche Erfahrung“ nach dem Tode, die Trennung von Körper und Seele, die Schwebefähigkeit, das Sehen ohne physikalische Augen, die Tunnel- oder Lichtvision, Besuche von bereits Verstorbenen, Telepathie, Panorama oder „Lebensfilm“ sind beinahe zum Kulturgut des Westens geworden. Wo andere Mittlerfiguren vorhanden sind, lässt sich auch die Absenz Gottes im Jenseits gut ertragen.

Wie ist diese Vielfaltigkeit von Auffassungen und Deutungen der philosophischen, literarischen und kunsttheoretischen Texte auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen? Es scheint, dass sowohl Philosophie und Religion einerseits als auch Literatur und Kunst andererseits mannigfaltige und gravierende Gemeinsamkeiten aufweisen, wenn man sie als Chiffren der Transzendenz auffasst. Die Theorie der Chiffren, zum ersten Mal Anfang der 30er Jahre von Karl Jaspers in seiner dreibändigen „Philosophie“ entworfen, gehört nach Meinung vieler Kulturwissenschaftler, Philosophen und Theologen zu dem originalsten Erbe des christlichen Abendlandes. Die Sprache der Chiffren wird von Jaspers als Sprache der Transzendenz interpretiert. Gott selbst ist in diesem Sinne auch eine Chiffre. Aber die Chiffre ist nie die Transzendenz selbst. In einer der späteren Vorlesungen von Jaspers ist zu lesen:

Im Alten Testament gibt es das Ihnen allen bekannte Wort: »Du sollst Dir kein Bildnis und Gleichnis machen«, nach Kant das tiefste Wort der Bibel. Warum? Weil die Transzendenz, in Bildnis und Gleichnis gefasst, nicht mehr die Transzendenz ist, sondern endlich geworden ist. Machen wir uns Bild und Gleichnis von der Gottheit, so ist die Gottheit wie Etwas in der Welt, was so viele Götter in der Geschichte gewesen sind. Aber im Alten Testament selber sind die Texte ja voll von Bildern der Gottheit, wird immerfort davon gesprochen, wie Gott zornig, barmherzig, eifernd, gerecht ist, wie er Weisungen gibt, Gesetze gibt und so fort, also voller Bild und Gleichnis. Das ist die unüberwindbare Antinomie des Menschen als eines endlichen sinnlichen Daseins, daß er nicht anders kann, als die Transzendenz oder die Gottheit, von der er Bildnis und Gleichnis nicht machen soll, doch als endliches Wesen in Bild und Gleichnis denken zu müssen, das heißt in Chiffren sich ihr zu nähern. Diese Spannung hört nie auf, kann nicht aufhören.¹²

¹² Karl Jaspers, Chiffren der Transzendenz, 4. Aufl., München 1984, S. 44.

Die Chiffre eröffnet keine Tür der Erkenntnis, ist kein Schleier, der zu enthüllen ist, um zu erfahren, was dahinter verhüllt wird. Die Chiffre bleibt ein Geheimnis, und versucht man die Schrift der Chiffren zu entziffern, vernichtet man das Geheimnis selbst. Der philosophische Sinn der Chiffre beruht auf der Anwesenheit des Geheimnisses, in der der Mensch die Anwesenheit der Transzendenz erfährt.

Aber auch die Idee der Chiffre, die Jaspers entwickelt, kann teilweise als Wiederbelebung der alten Tradition verstanden werden. Der Jaspersche Begriff der Transzendenz-Chiffre korrespondiert nämlich mit der Auffassung der Natur und Geschichte, die der Theologe und Schriftsteller der Aufklärung Johann Georg Hamann vertrat. Der „Magus des Nordens“, der gegen Kants Deismus und Kritizismus auftrat und zu dessen Anhängern u.a. Herder und Goethe gehörten, sah in Gott einen Autor, der sich dem Menschen mittels einer zu entschlüsselnden Chiffre der Natur und Geschichte offenbart und der eine rätselhafte Sprache spricht, die durch die Vermittlung der Bibel und erst in einer Übersetzung in die menschliche Sprache begriffen werden kann.¹³ Wie intensiv Hamanns Natur- und Weltauffassung im 18. Jahrhundert aufgenommen wurde, zeigen viele Werke, u.a. die späte Ode „Unter den Alpen gesungen“ von Friedrich Hölderlin.

Die Erörterung von Monika Tokarzewska: „*Coelum empyreum*, die Unendlichkeit und die Metaphern Gottes“ betrifft, wie sich behaupten lässt, auch unter dem Begriff Metapher betrachtet, das Problem der Chiffre im Jasperschen Sinn. Sie ist umso interessanter, als sie die markanten wissenschaftlichen Metaphern des Absoluten mit den literarischen und philosophischen in Zusammenhang bringt.

Es lassen sich auch andere Verbindungen und Kontexte zwischen verschiedenen Ideen erstellen, die in den Beiträgen des vorliegenden Bandes auftauchen. Als nämlich der 24jährige Friedrich Hölderlin im Jahre 1794/1795 Jena besucht, kann er J.G. Fichte nicht nur persönlich kennen lernen, sondern auch, dank der Nachbarschaft mit dem Philosophen, die Entwicklung von dessen Wissenschaftslehre direkt beeinflussen. Der ausgebildete Theologe Hölderlin konnte in den Gesprächen mit Fichte kritisch bemerken, dass in dessen Konzept des absoluten Ichs kein Bewusstsein denkbar ist, was in der Konsequenz dazu führt, dass sich das Bewusstsein und das absolute Ich nur als das Nichts betrachten können. Hölderlins Argumentation ist für Fichte so überzeugend, dass er seine Wissenschaftslehre bedeutend modifiziert. Die Avancierung des Poetischen geht mit der Entwicklung der Philosophie einher. Dabei wird das Unvermögen, besonders im Deutschen Idealismus, in der „Wissenschaftslehre“ Fichtes, das höchste Prinzip zu erkennen, noch einmal akzentuiert. Das Unbedingte muss demnach unbegreifbar bleiben. Zugleich wird der Übergang von der philosophischen zur ästhetischen Repräsentation des höchsten Prinzips in der Frühromantik angesetzt und später entwickelt.

Kann man in diesem Kontext von einer „poetischen Spiritualität“, von „poetischer Religion“ sprechen, die im Laufe der Epochen einer Evolution unterzogen werden? Vom literaturgeschichtlichen Standpunkt aus betrachtet scheint nicht nur die Frage nach der literarischen Realisierung von Fragen der Religion und Philosophie von Bedeutung zu sein.

¹³ J.G. Hamann, Sokratische Denkwürdigkeiten. Aesthetica in nuce, hrsg. von S.A. Jørgensen, Stuttgart 1968, S. 87.

In den Mittelpunkt rückt eher das Problem des literarischen Sprechens über das Unsagbare und Unbegreifliche.

Der literarische Text, in dem die erwähnten Themen in den Mittelpunkt treten, geht einen Dialog mit anderen Diskursen ein, die ein anderes, nicht „literarisches“ Instrumentarium anwenden. Für den Literaturwissenschaftler, der sich mit den Themen, wie Gott, Götter, Unsterblichkeit der Seele, religiöse und mystische Erfahrung oder mit dem Mythos auseinandersetzen will, entsteht ein dringendes Bedürfnis, nach anderen Methoden zu greifen, die den „primären“ Bereich der Literaturwissenschaft überschreiten. Ästhetische Werte und künstlerische Entscheidungen zu analysieren zeigt sich als ein ungenügendes methodologisches Verfahren. Daher scheint es notwendig zu sein, Methoden anzuwenden, die für andere Wissensbereiche charakteristisch sind – etwa für Religionswissenschaft und -philosophie, Psychologie, Kunstgeschichte.

Überaus interessant erscheint in dieser Hinsicht der durch viele Reproduktionen belegte Beitrag von Sławomir Leśniak: „Dürer und das technische Bild“. Der Autor stellt den Versuch an, die graphischen Bilder Dürers und die technisch produzierten als Darstellungsformen eines Bilduniversums zu interpretieren. Dürers Werke werden als Ausdruck einer Komplexität ausgewiesen, die seine Kunst als Vorläufer von technisch reproduzierten Bildern erscheinen lässt. Wenn wir in Bezug auf das oben Gesagte Dürers gesamte Kunstpraxis auch als den Entwurf einer Chiffre deuten wollen, wirft sich die Frage auf, ob das Zeitalter der technisch erzeugten, heutzutage in digitalen Flüssigkeitskristallbildern in bester Qualität dargebotenen Bilder, seine Chiffren ebenfalls jahrhundertlang für die Zukunft aufzubewahren vermag.

Dennoch ist eine Grenzziehung zwischen Philosophie/Religion und Literatur/Kunst in der heutigen Literaturforschung nicht mehr ausführbar. Die Diskrepanzen, aber auch die Zusammenhänge zwischen Glauben und Vernunft in literarischen Werken, die aufkommen, bedürfen eines integrierten Forschungsapparats. In einem breiteren Kontext wird die Literatur zum Schauplatz der interdiskursiven Debatte um die wichtigsten Fragen der Epoche(n). Sie wird zugleich zur ästhetischen, oft vielschichtigen Realisierung der Denkfiguren. Und dennoch bleibt sie etwas mehr, denn der literarische Text bleibt eben „literarisch“ und muss keine Kategorisierung der Weltvorstellungen und -visionen liefern.

Die Herausgeber des vorliegenden Bandes hegen die Hoffnung, dass der Leser sich von den darin vorhandenen Gedanken und Ideen nicht nur inspirieren lässt, sondern auch eigene Fragestellungen formulieren wird.

Den überwiegenden Teil dieser Publikation bilden Referate der internationalen Tagung „Philosophie und Religion versus Literatur und Kunst“, die im Zeitraum 9.-10. Oktober 2015 am Institut für Germanistik der Universität Danzig stattfand. Wir bedanken uns bei allen Autoren für die freundliche Zusendung ihrer Abhandlungen.

*Agnieszka K. Haas
Dariusz Pakalski*

Gdańsk 2016, Nr. 34

Karol Sauerland

Akademia Pomorska w Słupsku/ Uniwersytet Warszawski
Pommersche Akademie Słupsk/ Universität Warschau

Georg Forsters Eingriff in die Diskussion um Schillers *Götter Griechenlands*

Participation of Georg Forster in the discussion about “The Gods of Greece” of Schiller. The article shows how important the knowledge of ancient times was even for connoisseurs of natural history. Without such knowledge the young Georg Forster would probably not have obtained a professorship in Kassel. The author of the article also tries to present that it was possible to use the knowledge of Antiquity to question Christianity and the dispute on “The Gods of Greece” of Schiller is a proof of it. Foster was also among those who took part in that dispute.

Keywords: Christianity – antiquity – G. Forster – F. Schiller – F.L. von Stolberg – Novalis

Der Autor zeigt einerseits, welche große Bedeutung die Kenntnis der Antike selbst für Kenner der Naturkunde hatte. Ohne eine solche wäre der junge Georg Forster wahrscheinlich nicht Professor in Kassel geworden. Andererseits konnte mittels der Antike das Christentum in Frage gestellt werden, wie die Diskussion über Schillers „Die Götter Griechenlands“ zeigen, an der auch Forster teilnahm.

Schlüsselwörter: Christentum – Antike – G. Forster – F. Schiller – F.L. von Stolberg – Novalis

Als sich der dreiundzwanzigjährige Georg Forster in der zweiten Novemberhälfte 1778 nach Deutschland begab, um für seinen Vater Johann Reinhold Forster eine Professorenstelle zu suchen, wunderte er sich, dass man ihn bereits als Autor der „Reise um die Welt“, die er gerade aus dem Englischen ins Deutsche übersetzt oder besser verdeutscht hatte, erwartete. Er war seit seinem elften Lebensjahr nicht mehr in Deutschland gewesen. Sein Vater hatte ihn 1765 zu einer großen Reise nach Russland mitgenommen. Danach siedelte die Familie nach England über. Sein Vater ließ sich von Cook zu dessen zweiter Südseereise anheuern. Seinen Sohn nahm er wiederum mit. Drei Jahre lang, von 1772 bis 1775, umsegelten sie die Südsee. Georg Forster beteiligte sich hierbei aktiv an der Beobachtung der Inselbewohner, sammelte Pflanzen und zeichnete die Natur ab. Seine Bilder sind in ihrer Ausfertigung noch heute beeindruckend. Sie wirken zum Teil wie Kunstwerke.

In Düsseldorf traf Georg Forster mit Friedrich Heinrich Jacobi zusammen, der ihn sofort zu sich nach Hause einlud und ihn mit anderen Persönlichkeiten der Umgebung bekannt

machte. Als sich Forster in den letzten Novembertagen zur Weiterreise nach Kassel aufmachte, gab ihm Jacobi eine Reihe von Empfehlungsschreiben mit, u.a. an Wieland, Herder und Goethe, von denen er allerdings vorerst keinen Gebrauch machte. In Kassel angekommen, wurde er sehr schnell zum Mitglied der von Winkelmann angeregten und schließlich vom Landgrafen Friedrich II. 1772 gegründeten Gesellschaft für Altertümer (*Société des Antiquités*) ernannt. Die Mitgliedschaft verpflichtete, weswegen er in Kassel blieb und für die nächste Sitzung eine kleine Antrittsrede vorbereitete, die mit Beifall aufgenommen wurde. Er hatte die Kultur der Südseevölker mit der der frühgriechischen Zeit, die Haitianer mit den Trojanern verglichen. Martin Ernst von Schlieffen, den Forster bereits in England kennen gelernt hatte, fragte ihn – in der Funktion eines Staatsministers – einen Tag nach dem Vortrag, ob er bereit sei, eine Professur für Naturkunde zu übernehmen.¹ Er müsse sich allerdings schnell entscheiden. Forster wunderte sich, dass er als Naturwissenschaftler aufgrund einer Rede über Altertümer und eines Vergleichs mit der Antike, mit der er sich nie näher befasst hatte, eine Professur angeboten bekam. Jeder Gebildete musste sich offensichtlich auch als Kenner des Altertums ausweisen.

Es handelte sich hier um ein allgemeineuropäisches Phänomen, wobei sich die Deutschen immer mehr mit dem Griechischen zu identifizieren begannen. Das Signal hierzu hatte Winkelmann mit seiner „Geschichte der Kunst des Altertums“ (1764) gegeben. Danach folgte Lessing mit seinem „Laokoon“ (1766) und den „Briefen, antiquarischen Inhalts“ (1768/69). In den „Briefen“ greift er den Altertumsforscher Christian Adolf Klotz an, der bereits mit 29 Jahren eine Professur in Halle erlangt und sich als Kenner des Altertums in gut lesbaren deutschen Schriften hervorzutun begonnen hatte. Lessing sah in ihm eindeutig einen Konkurrenten auf dem „antiquarischen Feld“, das er zu erobern gedachte. Klotz hatte 1766 das Buch „Ueber das Studium des Alterthums“, 1767 den „Beytrag zur Geschichte des Geschmacks und der Kunst der Münzen“ und 1768 „Über den Nutzen und Gebrauch der alten geschnittenen Steine und ihrer Abdrücke“ herausgegeben. In der letzteren Schrift hatte er auf einen „unverzeihlichen Fehler“ im „Laokoon“, den er insgesamt positiv bewertete, verwiesen. Lessing nahm dies zum Anlass einer heftigen Polemik. Er bekenne sich gern zu Fehlern, erklärte er im ersten „Brief, antiquarischen Inhalts“, aber diese müssen verzeihlich sein, denn sonst würde es sich nicht um Fehler handeln, sondern um etwas, bei dem der Rezensent sich nicht enthalten kann, „die Zähne zu fletschen“.² Noch dazu handle es sich gar nicht um einen Fehler, und Klotzens Werk sei selber voller Fehler und Missverständnisse.

In den Angriffen gegen Klotz ging es um recht spezielle Fragen: Was die Bilder auf den geschnittenen Schmucksteinen darstellen könnten? Woher die Künstler die Themen genommen haben: von Homer oder von anderen Dichtern? Ob nur auf Gemmen und Münzen Furien abgebildet werden oder auch auf Malereien? Ob es sich bei den Abbildungen tatsächlich um Furien handelt? Es ist erstaunlich, dass der Streit größtes Interesse erwecken konnte. Es war so, als würden sich alle in der antiken Gemmenkunst auskennen.

¹ Siehe Klaus Harpprecht, Georg Forster oder die Liebe zur Welt. Eine Biographie, Reinbek bei Hamburg 1990, S. 207.

² Gotthold Ephraim Lessing, Werke und Briefe in zwölf Bänden, hrsg. von W. Berner, Bd. 5/2, Werke 1766-1769, Frankfurt a. Main 1990, S. 356.

Auch Lessings Abhandlung „Wie die Alten den Tod gebildet“ war gegen Klotz gerichtet. Sie wurde nicht so schnell vergessen wie die „Briefe“. Die Langzeitwirkung der Abhandlung beruhte vor allem darauf, dass sie deutlich den Unterschied zwischen christlicher und antiker Todesauffassung erkennen ließ. Goethe sprach diese Wirkung in „Dichtung und Wahrheit“ in klaren Worten aus:

(...) wir hielten uns von allen Übeln erlöst, und glaubten mit einigem Mitleid auf das sonst so herrliche sechzehnte Jahrhundert herabblicken zu dürfen, wo man in deutschen Bildwerken und Gedichten das Leben nur unter der Form eines schellenbehangenen Narren, den Tod unter der Unform eines klappernden Gerippes, so wie die nothwendigen und zufälligen Übel der Welt unter dem Bilde des fratzenhaften Teufels zu vergegenwärtigen wußte. Am meisten entzückte uns die Schönheit jenes Gedankens, daß die Alten den Tod als den Bruder des Schlags anerkannt, und beide, wie es Menächemen geziemt, zum Verwechseln gleich gebildet. Hier konnten wir nun erst den Triumph des Schönen höchlich feiern, und das Häßliche jeder Art, da es doch einmal aus der Welt nicht zu vertreiben ist, im Reiche der Kunst nur in den niedrigen Kreis des Lächerlichen verweisen.³

Zwanzig Jahre nach dem Erscheinen der Lessingschen Abhandlung, 1788, artikulierte Schiller diesen Unterschied zwischen Antike und Christentum in künstlerischer Form:

Damals trat kein gräßliches Gerippe
Vor das Bett des Sterbenden. Ein Kuß
Nahm das letzte Leben von der Lippe,
Seine Fackel senkt' ein Genius.
Selbst des Orkus strenge Richterwaage
Hielt der Enkel einer Sterblichen,
Und des Thrakers seelenvolle Klage
Rührte die Erinnyen.⁴

Schiller hatte sich erst in der zweiten Hälfte des Jahres 1787 – wahrscheinlich unter dem Einfluss von Wieland und Herder, die er um diese Zeit in Weimar kennenlernte – mit der griechischen Antike zu beschäftigen begonnen. Ein Jahr später las er an den Winterabenden den beiden Schwestern Charlotte und Caroline von Lengefeld die „Odyssee“ in der Übersetzung von Voss aus dem Jahre 1781 vor. Am 20. August 1788 schrieb er seinem Freund Theodor Körner:

Ich lese jetzt fast nichts als Homer. Ich habe mir Voßens Uebersetzung der Odyssee kommen lassen, die in der That ganz vortrefflich ist; die Hexameter weggerechnet, die ich gar nicht mehr leiden mag; aber es weht ein so herzlicher Geist in dieser Sprache, dieser ganzen Bearbeitung, daß ich den Ausdruck des Uebersetzers für kein Original, wär es noch so schön, missen möchte. Die Iliade lese ich in einer prosaischen Uebersetzung.⁵

³ Johann Wolfgang von Goethe, Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit, in: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, hrsg. von E. Trunz, Bd. 9: Autobiographische Schriften I, 14. Aufl., München 2002, S. 316 f.

⁴ Der Teutsche Merkur, März 1788, S. 256.

⁵ <http://www.friedrich-schiller-archiv.de/briefe-schillers/briefwechsel-mit-gottfried-koerner/schiller-an-gottfried-koerner-20-august-1788> [Zugriff 31.1.2016].

Und er fährt fort:

In den nächsten 2 Jahren, habe ich mir vorgenommen, lese ich keine moderne Schriftsteller mehr. [...] die Alten geben mir jetzt wahre Genüsse. Zugleich bedarf ich ihrer im höchsten Grade, um meinen eigenen Geschmack zu reinigen, der sich durch Spitzfündigkeit, Künstlichkeit und Witzeley sehr von der wahren Simplizität zu entfernen anfing. Du wirst finden, daß mir ein vertrauter Umgang mit den Alten äußerst wohlthun, – vielleicht Classicität geben wird. Ich werde sie in guten Uebersetzungen studieren – und dann – wenn ich sie fast auswendig weiß, die griechischen Originale lesen. Auf diese Art getraue ich mir spielend Griechische Sprache zu studieren.⁶

Zum Erlernen des Griechischen fand er jedoch nie die rechte Zeit. Als er in Gesellschaft von Goethe und Wilhelm von Humboldt erleben musste, wie diese ohne Mühe über altgriechische Originale diskutierten, muss er recht deprimiert gewesen sein. Am 9. November 1795 schrieb er Humboldt, er habe sich mit Goethe in letzter Zeit „viel über Griechische Litteratur und Kunst“ unterhalten und habe sich „bey dieser Gelegenheit ernstlich zu etwas entschlossen“, was ihm „längst schon im Sinne“ gelegen habe, „nehmlich das Griechische zu treiben“. Er, Humboldt, möge, da er mit dem Griechischen so vertraut sei und ihn so gut kenne, ihm raten, wie er – gleichsam zu später Stunde – vorgehen soll. Er habe nur noch einige Wörter aus früherem Unterricht behalten. Am liebsten würde er sich „den Homer gleich vornehmen und damit etwa den Xenophon verbinden“.⁷ Allerdings habe er nur wenig Zeit. Zu einem Griechischstudium kam es jedoch nicht, es blieb bei einer intensiven Lektüre griechischer Literatur in deutschen, französischen und auch lateinischen Übersetzungen.

Das erste Werk, das aus der Griechisch-Begeisterung hervorging, waren die „Götter Griechenlands“. Schiller hatte sie Anfang 1788 verfasst. Kurz darauf erschienen sie in Wielands Zeitschrift „Der Teutsche Merkur“. Es ist eine Klage über die Entleerung der Natur. Als die Götter „die schöne Welt“ noch regierten, gab es noch Glück und Freude; doch jetzt, „wie unsre Weisen sagen, seelenlos ein Feuerball sich dreht“,⁸ herrsche nur noch der Verstand. Aus den vielen Göttern wurde nur einer:

Alle jene Blüten sind gefallen
 Von des Nordes winterlichem Wehn,
Einen zu bereichern unter allen,
 Mußte diese Götterwelt vergehn.⁹

Das lyrische Ich kann dies nicht verschmerzen:

Schöne Welt, wo bist du? – Kehre wieder,
 holdes Blütenalter der Natur!

Doch es bleibt nur die Sehnsucht danach, die wenigstens in der Poesie ihren Ausdruck finden kann:

⁶ Ebd.

⁷ Der Briefwechsel zwischen Friedrich Schiller und Wilhelm von Humboldt, Berlin 1964, Bd. 1, S. 217.

⁸ Der Teutsche Merkur, März 1788, S. 251.

⁹ Ebd., S. 257. Für Manfred Frank handelt es sich eindeutig um Christus (Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie, Frankfurt a. Main 1982, S. 263).

Ach! nur in dem Feenland der Lieder
lebt noch deine goldne Spur.¹⁰

Schließlich lesen wir in der vorletzten Strophe, dass der Mensch dem einen Gott „nur der Würmer Erster und Edelster“ sei, ganz im Gegensatz zu den alten Zeiten, als die „Götter menschlicher“ und die „Menschen göttlicher“ waren.¹¹

Das Gedicht erregte die Gemüter, es wurde sofort als ein Angriff auf das Christentum verstanden. Im August 1788 veröffentlichte Friedrich Leopold Graf zu Stolberg (1750–1819) in Heinrich Christian Boies „Deutschem Museum“ seine „Gedanken über Herrn Schillers Gedicht: *Die Götter Griechenlands*“. Es gehe nicht an, dass man die Poesie für einen Angriff gegen das Christentum missbrauche. Er erkenne die Poesie als phantasiespendend an, aber sie dürfe nicht die Wahrheit verletzen, die in diesem Falle darauf beruhe, dass erst Gott, der christliche, zu allgemeiner Menschenliebe aufrief, während die antiken Götter eher den Lastern frönten. In jener Zeit habe „jeder Lasterhafte einen Gott, oder eine Göttin“ gefunden, „gegen welche er unschuldig scheinen, oder mit deren Beispiel wenigstens seine Frevel beschönigen konnte“. ¹² Das sagte ein Verehrer und Übersetzer der „Ilias“, die seit 1778 im Druck vorlag.

Stolberg fand Schillers Gedicht so blasphemisch, dass er bekannte: „Ich mögte lieber der Gegenstand des allgemeinen Hohns sein, als nur ein solches Lied gemacht zu haben, wenn auch ein solches Lied mir den Ruhm des großen und lieben Homers zu geben vermöge“. ¹³ Als Schiller starb, schrieb Stolberg kurz danach am 20.5.1805 seiner Schwägerin Luise Stolberg:

Schiller ist also tot. Gott habe ihn selig. Für die Philosophie, Religion und den Geschmack des Wahren ist sein Tod Gewinn. Er hatte Talent zum glänzenden Falschen, nicht genug fürs Wahre.¹⁴

Stolbergs Artikel fand sowohl Akzeptanz als auch harte Kritik. Schiller selber war nicht bereit, den Fehdehandschuh aufzunehmen. Die härteste Entgegnung gegen Stolbergs Angriff stammt von Georg Forster.¹⁵ Ihn irritierte es, „daß jemand das Gewicht seines Namens zu einem Machtspruch mißbrauchen wollte“, ¹⁶ wie er am 1. November 1789 an Jacobi schrieb. Stolberg war damals ein geachteter Dichter des Sturm und Drang. Forster verlangte im Namen des Rechts auf *Selbstbestimmung*, die er mit der „moralische[n] Freyheit“ gleichsetzt, das Recht auf freie Meinungsäußerung. Es wäre nichts gegen Stolbergs

¹⁰ Ebd.

¹¹ Ebd., S. 259.

¹² Oscar Fambach, Schiller und sein Kreis, Berlin 1957 (= Ein Jahrhundert deutscher Literaturkritik. Bd. 2, 1750–1850), S. 45.

¹³ Ebd., S. 47.

¹⁴ Zit. nach Hans D. Zimmermann, „Die Götter Griechenlands“. Zu Friedrich Schiller und Friedrich Hölderlin, in: Paolo Chiarini, Walter Hinderer (Hrsg.), Schiller und die Antike, Würzburg 2008, S. 75.

¹⁵ Mit diesem Essay, der den Titel „Fragment eines Briefes an einen deutschen Schriftsteller, über Schillers Götter Griechenlands“ trug, nahm Forster zum ersten Mal zu einem Problem der deutschen Dichtung Stellung (siehe hierzu: Ludwig Uhlig, Georg Forster. Lebensabenteuer eines gelehrten Weltbürgers, Göttingen 2014, S. 234).

¹⁶ Oscar Fambach, Schiller und sein Kreis, a.a.O., S. 69. Gehard Steiner vermutet, dass Forster seinen Artikel auch als eine indirekte Kritik an Wöllners Religionseifer in Preußen formuliert habe (siehe Georg Forsters Werke. Sämtliche Schriften, Tagebücher, Briefe, Bd. 7: Kleine Schriften zu Kunst und Literatur. Sakontala. Bearb. von Gehard Steiner, Berlin 1963, S. 442).

Kritik zu sagen, meint Forster, wenn er nur im eigenen Namen gesprochen hätte. Doch er habe seine Meinung „nachdrücklicher als mit Gründen“ verfochten, weswegen ihn Forster einen „Störer der öffentlichen Ruhe“ nennt. Er wende mit anderen Worten indirekt Gewalt an. Aber Wahrheit lasse sich nicht erzwingen, erklärt Forster, sie könne einzig von anderen auf dem Wege der Überzeugung geteilt werden.

Forster analysierte Stolbergs Vorgehensweise recht genau. Dieser hege den Verdacht, dass Schiller „im Herzen ein Heide“ sei, „der nur die Gelegenheit sucht, den ganzen Olymp wieder in Besitz seiner ehemaligen Würden zu setzen [...]“, weswegen er dessen Bild von den Griechen so male, dass der Leser am Ende die „*freywillige Überzeugung*“ haben müsse, ihm seine Argumente gegen Schiller abzunehmen. Zu diesem Zwecke stelle Stolberg die „Moralität der griechischen Götter“ in Frage.¹⁷ Forster entgegnete dem, man nehme an, dass die griechischen Götter tatsächlich so waren, wie es Stolberg schildere. Aber könne man daraus auf die Menschen, die Griechen, schließen, dass auch sie so unmoralisch waren? Stolberg erkenne nicht, dass „die Begriffe, aus welchen man die Gottheit construiert, vom Menschen abgezogen sind [...]“.¹⁸ Das ist eine Ansicht, die wir eher einem Ludwig Feuerbach zugeschrieben hätten. Forster fährt fort, dass „überall die anthropomorphistische Vorstellung der Gottheit, durch Raum und Zeit begränzt, keine andere Definition giebt, als diese, eines nach Umständen und mit Leidenschaft handelnden Wesens“.¹⁹ Er fügt darüber hinaus das Argument hinzu, dass keine Gesellschaft auch nur einen Augenblick bestehen könne, wenn sie nicht klare Begriffe von Tugend und Verbrechen formuliere, die sich in bestimmten Punkten von den unseren unterscheiden werden.

Forster wirft Stolberg in der Folge vor, sich zu „einer Partey“ zu bekennen, „deren Meynungen die herrschenden sind“, was insofern nicht zu akzeptieren sei, als „*Meynungen* nie herrschen sollten“. In einer solchen Situation sollte man sorgfältigst den Verdacht vermeiden, als wollte man „mit der überlegenen Macht“ seines „Haufens drein schlagen, und wo es Vernunftgründe gilt, die Keule der Unfehlbarkeit schwingen“.²⁰ Forster verlangt mit anderen Worten Bedachtsamkeit in der öffentlichen Debatte, stetes Verbleiben im Argumentativen.

Er kommt verständlicherweise nicht umhin, sich jener Stelle anzunehmen, die Stolberg als Satire abqualifizierte. Forster zitiert nur drei Zeilen:

Freundlos, ohne Bruder, ohne Gleichen,
Keiner Göttin, keiner Irrd'schen Sohn,
herrscht ein Anderer in des Äthers Reichen [...]

die weiteren, die Stolberg anführt, lässt er weg:

Auf Saturnus' umgestürztem Thron.
Selig, eh sich Wesen um ihn freuten,
Selig im entvölkerten Gefild,
Sieht er in dem langen Strom der Zeiten
Ewig nur – sein eignes Bild.²¹

¹⁷ Georg Forsters Werke. Sämtliche Schriften, Tagebücher, Briefe, Bd. 7, S. 5.

¹⁸ Ebd., S. 5f.

¹⁹ Ebd., S. 6.

²⁰ Ebd., S. 9.

²¹ Der Teutsche Merkur, März 1788, S. 253.

Forster fragt, wie könne sich Stolberg

nur einen Augenblick träumen [...] lassen, daß sie auf einen wirklich existirenden, geoffenbarten Gott giengen, dessen Sohn auf Erden gewandelt hat, und dessen ganze Familie weltbekannt ist,²²

wo Schiller doch von seinen Göttern gerühmt habe:

Selbst des Orkus strenge Richterwaage
hielt der Enkel einer Sterblichen

(Enkel einer Sterblichen umschreibt hier den Umstand, dass die drei Richter der Unterwelt, Minos, Aeakos, Rhadamantys, der Verbindung von Göttern und Menschen entstammten).

um den Vorzug dieses Anthropomorphismus vor einem metaphysischen Hirngespinnste zu behaupten, also keineswegs, um einen andern anthropomorphistischen Lehrbegriff zu bestreiten.²³

Hier bringt Forster etwas in die Debatte, worauf sich kaum jemand hat einlassen wollen. Wenn man behauptet, Gott sei ein anthropomorphes und kein abstraktes, aus einem philosophischen Geist geformtes Gebilde, so werde man ihm gerechter, meint Forster. Deswegen kann er auch Stolberg entgegenrufen: „Haben Sie es vergessen, daß unser Weltrichter um einen Grad näher mit dem Menschengeschlechte verwandt ist?“. Und gerade Schiller sei der Mann gewesen, „der das Gefühl, und nicht die kalte Vernunft zur Quelle der Gottesverehrung erhebt“, weswegen man ihn nicht einen „Lästerer“ nennen dürfe.²⁴ Forsters Worte enthalten bereits das, was ein Jahrzehnt später Novalis ins Spiel bringt und Schleiermacher förmlich predigt.

Forster gibt aber kurz darauf zu, dass die gegenwärtige Zeit einen Sinn für einen „metaphysischen Gott“ habe. Ein Grieche, würde er heute erwachen, würde klagen, dass er seine Götter nicht mehr fände. Und es sei eben das „hohe Vorrecht des Dichters, mit jeder Seele sich indentificiren zu können“. Schillers Gedicht vermittele damit eine „relative Wahrheit“.

Ohne Mühe kann Forster am Ende auch jene Stelle, die Stolberg so grässlich fand, verteidigen:

Da die Götter menschlicher noch waren,
waren Menschen göttlicher.

Sie entspreche ganz dem Anthromorphismus, und vor allem würde der „Begriff des *Seyns*“ für uns leer bleiben, „solange wir nichts *relatives* hineinlegen; obschon das Seyn alles erschöpft“. Gott mit Attributen werde einfach menschlicher.²⁵

Forster endet mit der Bitte: „Setzen Sie Ihren Lehrbegriff in das helle Licht, welches jetzt die Götter Griechenlands in Schillers Liede umfließt; bieten Sie alle Kräfte auf zu einem unsterblichen Gesange, der Ihres Gegners Talente verdunkelt, und seinen Zauber auflöst. Den Beystand der neun Schwestern dürfen Sie zwar nicht dazu erfehen; allein, wer weiß, ob nicht eine, uns unbekante Muse auch in Ihrem Himmel wohnt? – – –“.²⁶

²² Georg Forsters Werke. Sämtliche Schriften, Tagebücher, Briefe, Bd. 7, Berlin 1963, S. 9f.

²³ Ebd., S. 10.

²⁴ Ebd.

²⁵ Ebd., S. 13.

²⁶ Ebd., S. 14.

Es ist offenbar wohlwollend ironisch gemeint.

Forster wollte seine Entgegnung anonym in Johann Erich Biesters „Berliner Monatschrift“ veröffentlichen. Dieser beharrte jedoch darauf, der Entgegnung ein Vorwort voranzuschicken, über deren Inhalt wir nichts wissen. Forster protestierte und beharrte noch dazu auf Anonymität. Ich nehme an, auch er spürte, dass er sich damit in eine unangenehme Debatte einlassen würde. Insgeheim wird er gehofft haben, dass eine anonyme Veröffentlichung nicht so hart angegriffen werde. Dadurch, dass Forsters Entgegnung erst im Mai 1789 in Archenholtz' Zeitschrift „Neue Litteratur- und Völkerkunde“ erschien – inzwischen hatten sich Karl Ludwig Knebel im April 1788 anonym im „Teutschen Merkur“ mit dem Artikel „Über den Polytheismus“ und Schillers Freund Gottfried Körner im März 1789 in der „Thalia“ mit der Erörterung „Über die Freiheit des Dichters bei der Wahl seines Stoffes“ zu Worte gemeldet und versucht, die Aufmerksamkeit auf den ästhetischen Aspekt des Werkes zu lenken –,²⁷ war das Interesse am Schillerschen Gedicht offensichtlich fürs erste erlahmt.

Indirekt antwortete Novalis in den „Hymnen an die Nacht“ auf Schillers Gedicht. Ursprünglich wollte er es gegen Stolbergs Angriff verteidigen, aber er muss zu der Überzeugung gelangt sein, dass man die antike und christliche Welt einander nicht so direkt gegenüberstellen dürfe. In der fünften Hymne nimmt er das Bild der verschwindenden Götterwelt und des kalten Nordens auf:

Die Götter verschwanden mit ihrem Gefolge – Einsam und leblos stand die Natur. Mit eiserner Kette band sie die dürre Zahl und das strenge Maß. Wie in Staub und Lüfte zerfiel in dunkle Worte die unermessliche Blüte des Lebens. Entflohn war der beschwörende Glauben, und die allverwandelnde, allverschwisternde Himmelsgenossin, die Fantasie. Unfreundlich blies ein kalter Nordwind über die erstarrte Flur, und die erstarrte Wunderheimat verflog in den Äther.²⁸

Doch dann erschien „mit niegesehenem Angesicht die neue Welt – In der Armuth dichterischer Hütte –“. Es war der „Sohn der ersten Jungfrau und Mutter“. Eine „neue Zeit“ brach an.

*

Georg Forsters kritischer Beitrag spielte leider in der um 1800 geführten Debatte um „Die Götter Griechenlands“ kaum noch eine Rolle. Nur wenige hatten erfahren, wer der Autor des Fragments war. Hinzu kam, dass diejenigen, die den Namen des Autors – aus zweiter Hand – erfahren hatten, zumeist nicht den Mut hatten, ihn zu nennen. Sie fürchteten, dadurch als Anhänger der Französischen Revolution angesehen zu werden. Drei Jahrzehnte später wusste niemand mehr, wer der Autor war. Als Therese Huber in der von ihr 1829 zum Druck vorbereiteten Forster-Briefedition nachweisen wollte, wo der Beitrag ihres ersten Mannes zur Debatte über „Die Götter Griechenlandes“ erschienen war, vermochte sie dies nicht zu ermitteln. Erst 1863 entdeckte Albert Leitzmann in Archenholtz' Zeitschrift „Neue Litteratur- und Völkerkunde“ das „Fragment“ und konnte zugleich den Nachweis erbringen, dass Georg Forster der Autor war. Leitzmann erkannte auch die politische Aktualität des „Fragments“.

²⁷ Auf diese Spur hatte ihn Schiller selber geführt (siehe dessen Brief vom 25.12.1788 an Körner).

²⁸ Novalis, Werke in einem Band, Berlin/Weimar 1984, S. 9.

Heute versucht die Forschung zu erhellen, in welchem Ausmaß Wilhelm von Humboldt in seinen Überlegungen zur erwünschten bzw. unerwünschten Rolle des Staats von Forster beeinflusst worden ist. Dieser hatte im „Fragment“ erklärt, es sei „eine ganz irrige Voraussetzung, daß die Gesetzgebung eines Staates“ die „Glückseligkeit und Moralität“ des Individuums bewirken könne.²⁹ Und nach einem längeren Zitat aus Jacobis Schrift „Etwas, was Lessing gesagt hat“ kam er zu dem Schluss: „In der Tat, so wenig, wie ein Mensch dem anderen den Auftrag geben kann, statt seiner zu empfinden und zu denken, so wenig kann der Bürger die gesetzgebende Macht bevollmächtigt haben, ihn glücklich zu machen, wozu er eigener Gefühle und Einsichten bedarf“.³⁰ Diese Ausführungen haben höchstwahrscheinlich Humboldt in seiner 1792 verfassten Abhandlung „Ideen zu einem Versuch, die Grenzen der Wirksamkeit des Staates zu bestimmen“ zu dem Satz veranlasst: „Der wahre Zweck des Menschen [...] ist die höchste und proportionierlichste Bildung seiner Kräfte zu einem Ganzen“.³¹ Und zu dieser Bildung sei „Freiheit die erste und unerläßliche Bedingung“.³² Dazu sei Mannigfaltigkeit vonnöten, die verloren gehe, wenn sich der Staat einmische. Um die Garantie einer solchen Mannigfaltigkeit war es Forster in seiner Polemik gegen Stolberg gegangen, weswegen er einleitend betont, dass er nichts gegen dessen religiöse Überzeugungen einwenden wolle, nur dürften sie nicht für Herrschaftszwecke verwendet werden. Der politische Aspekt der Auseinandersetzung um „Die Götter Griechenlands“ war ihm eindeutig wichtiger als der ästhetische, der in der Folge jedoch der dominante wurde. Immerhin verwies Hegel in seiner „Ästhetik“ auch auf den religiösen. Das „Schillersche berühmte Wort: Da die Götter menschlicher noch waren,/ Waren Menschen göttlicher“ war für ihn „durchweg falsch“. An dessen Stelle müsse man „die spätere Änderung des Schlusses“ setzen, „in der es von den griechischen Göttern heißt: Aus der Zeitflut weggerissen,/ schweben sie gerettet auf des Pindus Höhn,/ Was unsterblich im Gesang soll leben,/ Muß im Leben untergehn“.³³ Es bleibt damit am Ende beim Lob des Ästhetischen.

²⁹ Georg Forsters Werke. Sämtliche Schriften, Tagebücher, Briefe, Bd. 7, S. 2.

³⁰ Ebd., S. 3.

³¹ Wilhelm von Humboldts Werke. Bd. 1, hrsg. von Albert Leitzmann, Berlin 1903, S. 106.

³² Ebd.

³³ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Ästhetik, hrsg. von Friedrich Bassenge. Bd. 1, Berlin/Weimar 1965, S. 489.

Gdańsk 2016, Nr. 34

Björn Freter
(Berlin)

Andauernde Feier des Heiligen. Über Goethes panhierarchische Religiosität

A Continual Celebration of Sanctity. On Goethe's pan-hierarchical religiousness. Goethe's religiousness is characterised by a plethora of critically and productively adopted elements. Our study will focus on the adopted elements from the field of philosophy and from the New Testament. Goethe is most of all concerned with the sacred that is present in the origin of all things, and with the continual celebration of this sanctity.

Keywords: Johann Wolfgang von Goethe – religiousness – sanctity – pan-hierarchy – metaphysics of immanence

Goethes Religiosität zeichnet sich durch eine Vielzahl von kritischen und produktiven Aneignungen aus. Unsere Studie konzentriert sich auf die Aneignungen aus der Philosophie und dem Neuen Testament. Es geht Goethe um das Heilige, das im Ursprung aller Dinge liegt und um die andauernde Feier dieses Heiligen.

Schlüsselwörter: Johann Wolfgang von Goethe – Religiosität – Heiligkeit – Panhierarchismus – Immanenzmetaphysik

*Dieser Beitrag ist eine stark gekürzte und zum Teil stark überarbeitete Fassung des sechsten Kapitels der Dissertation des Vf. (vgl. Björn Freter: *Wirklichkeit und existentielle Praxis. Vorkarbeiten zu einer Phänomenologie der Normativität entwickelt an narrativen Texten der altgriechischen, neutestamentlichen, mittelhochdeutschen und klassischen deutschen Literatur*, Lit-Verlag, Berlin, erscheint 2016). Hier geht es uns vor allem um die Darstellung von Goethes Religiosität, die Interpretation dieser Religiosität als indistinkte normative Faktizität, die wir in der Dissertationsschrift versucht haben, ist hier ausgelassen.*

„Jedes Ansehen“, schreibt Goethe¹ in der Farbenlehre,

¹ Goethes Werke werden zitiert nach: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, hrsg. von Erich Trunz, München 1988 (Sigle: HA). Goethes Briefe werden zitiert nach: Goethes Werke. Herausgegeben im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, Weimar 1887-1919, Nachdruck 1999 (Sigle: WA). Die biblischen Schriften werden auf Deutsch zitiert nach: Die Heilige Schrift, 7. Auflage, Elberfelder Bibel, revidierte Fassung, Wuppertal 1996, und auf Griechisch nach: Eberhard Nestle, Kurt Aland (Hrsg.), *Novum Testamentum Graece et Latine*, 26. Aufl., Stuttgart 1984.

geht über in ein Betrachten, jedes Betrachten in ein Sinnen, jedes Sinnen in ein Verknüpfen, und so kann man sagen, daß wir schon bei jedem aufmerksamen Blick in die Welt theoretisieren.²

Dieses Verknüpfen, dieses Theoretisieren, führt endlich dazu, dass sich alles

unter höhere Regeln und Gesetze [fügt], die sich aber nicht durch Worte und Hypothesen dem Verstande, sondern gleichfalls durch Phänomene dem Anschauen offenbaren. Wir nennen sie Urphänomene.³

Urphänomen. Das ist wahrhaftig ein ganz Goethe'scher Begriff – „[s]chon die Bildung des Wortes“, wie Ernst Cassirer bemerkt hat, ist „paradox“.⁴ Goethes Deklaration der Ursprünglichkeit des Phänomenalen ist eine anti-idealistische Polemik: Unter den Bedingungen des platonischen Idealismus kann es nicht existieren und unter den Bedingungen des kantischen Idealismus kann es nicht erkannt werden. Im Urphänomen verdichtet sich Goethes Unwillen gegen allen, auch den kritischen, Idealismus: Er polemisiert mit dem Urphänomen gegen einerseits die Verächtlichkeit des dualistischen Idealismus gegen das Phänomen und andererseits gegen die Subjektivierung des Phänomens zur Erscheinung im Sinne des kritischen Idealismus.

Goethe findet, zumindest behauptet er das, einen direkten Weg von der Anschauung zur Idee: Dem Phänomen – das ist Goethes erkenntnistheoretische Fundamentalprämisse – inhäriert die Idee. Die Idee mag verborgen sein, aber sie ist hier mitten unter uns in dieser Welt. Und damit ist ihre Erkenntnis eine Angelegenheit auch der Sinnlichkeit. Goethes Naturstudien „ruhen“, so sagt er selbst, „auf der reinen Basis des Erlebten“.⁵ Er ist, schreibt er 1786 an Jacobi, „mit der Phisick geseegnet [sic]“.⁶ Das ist Goethes Immanenzmetaphysik,⁷ oder, was dasselbe bedeutet, seine Ideenphysik.

Sehen und Denken werden hier kaum recht geschieden und mithin verweben sich auch das Gesehene und das Gedachte. So lässt sich „Wahre“, das „mit dem Göttlichen identisch“ ist, „niemals von uns direct erkennen“, doch lässt es sich, wie es im „Versuch einer Witterungslehre“ heißt, „schauen [...] im Abglanz, im Beispiel, Symbol, in einzelnen und verwandten Erscheinungen“.⁸ Es wäre das „Höchste“, hören wir in den „Maximen und Reflexionen“, „zu begreifen, daß alles Faktische schon Theorie ist“.⁹

² Johann Wolfgang von Goethe, HA XIII, S. 317. Vgl. Goethes kleinen Aufsatz „Erfahrung und Wissenschaft“ von 1789, der erst 1893 (in WA Abt. II, Bd. 11, S. 38–41) veröffentlicht wurde (vgl. HA XIII, S. 25).

³ Johann Wolfgang von Goethe, HA XIII, S. 367–368.

⁴ Ernst Cassirer, Goethe und Platon, in: ders., Goethe und die geschichtliche Welt (Philosophische Bibliothek, Bd. 474), Hamburg 1995, S. 103–148, hier S. 131.

⁵ Johann Wolfgang von Goethe, HA XII, S. 403.

⁶ Johann Wolfgang von Goethe an Friedrich Heinrich Jacobi am 5. Mai 1786 (WA Abt. IV, Bd. 7, S. 213).

⁷ Den Ausdruck Immanenzmetaphysik übernehmen wir von: Lewis White Beck, A Commentary on Kant's Critique of Practical Reason, Chicago 1960, S. 24.

⁸ Johann Wolfgang von Goethe, WA Abt. II, Bd. 12, S. 74.

⁹ Ders., HA XII, S. 432.

Das heißt: Es wäre das Höchste, zu begreifen, dass alles Gegebene, das Wirkliche, das Faktische, die Gesetze seines Gegebenseins – das meint Goethe mit Theorie – in sich enthält.¹⁰ Die „Bläue des Himmels“ selbst, behauptet Goethe,

offenbart uns das Grundgesetz der Chromatik. Man suche nur nichts hinter den Phänomenen: sie selbst sind die Lehre.¹¹

Die Bläue des Himmels selbst ist die Theorie von der Bläue des Himmels: Das Phänomen und seine Theorie sind ein und dasselbe! Einer Erkenntnislehre bedarf es damit nicht mehr. Es kommt allein auf das an, was der späte Goethe das *Aperçu* nennt, nämlich das „Gewahrwerden dessen, was eigentlich den Erscheinungen zum Grunde liegt“.¹²

Unter dieser geheimnisvollen Bedingung bräuchte es, zumindest für das Genie, das derlei vermag, keine Philosophie mehr.¹³ Kant würde protestieren: Etwas in den Erscheinungen finden zu wollen, das nicht durch das Subjekt bestimmt ist, hat er als Amphibolie gebrandmarkt.¹⁴

Mit solcher Bedenkenträgerei hält Goethe sich nicht auf. Er will hin zur Schönheit, zum Göttlichen, zum Wahrhaften. All das, hier hat er sich von der philosophischen Tradition beerben lassen, sind Gegenstände höchster Dignität. Während aber die philosophische, vor allem die platonische Tradition, diese Würde zuvörderst dadurch zum Ausdruck brachte, dass sie so weit wie möglich von unserem Leben entfernt gedacht wurde, verirdischt Goethe das Schöne, Göttliche und Wahre. Er bedient sich gleichsam der platonischen Liturgie, nicht aber aus der platonischen Ontologie. Das war es was er an Platon bewunderte, diese

heilige Scheu, womit er sich der Natur nähert, [...] jenes Erstaunen, das [...] den Philosophen so gut kleidet.¹⁵

Hic et nunc also können wir das Schöne, Göttliche, Wahre schauen und gewahren.¹⁶ So wie das ehemals nur Transzendente versinnlicht, wird das ehemals nur Sinnliche vergeistigt

¹⁰ Es ist nach Goethe eben nicht das transzendente Subjekt, das diese Gesetze aus sich hervorbringt.

¹¹ Johann Wolfgang von Goethe, HA XII, S. 432.

¹² Ders., HA XIV, S. 98. Vgl. auch Johann Wolfgang von Goethe, HA X, S. 89. (ein *Aperçu*, das ist „das Gewahrwerden einer großen Maxime, welches immer eine genialische Geistesoperation ist; man kommt durch Anschauung dazu, weder durch Nachdenken noch durch Lehre oder Überlieferung“). Das *Aperçu* ist, obschon Goethe offensichtlich höchst wichtig, selten behandelt worden. Das „Goethe-Handbuch in vier Bänden“, hrsg. von Bernd Witte, Theo Buck, Hans-Dietrich Dahnke, Regine Otto und Peter Schmidt, Stuttgart/Weimar 1998, bietet nicht einmal einen eigenen Artikel. Vgl. aber Herrmann Schmitz, Goethe Altersdenken im problemgeschichtlichen Zusammenhang, Bonn 1959, S. 168-179, S. 394-408 und Peter Matussek, ‚Es ist das Höchste, wozu der Mensch es bringt.‘ Das *Aperçu* bei Goethe, in: Akio Ogawa, Kazohiko Tamura und Dieter Trauden (Hrsg.), „Wie alles sich zum Ganzen webt“. Festschrift für Yoshito Takahashi zum 65. Geburtstag, Tübingen 2010, S. 103-110.

¹³ In „Dichtung und Wahrheit“ bemerkt Goethe, dass „eine abgesonderte Philosophie nicht nötig [sei]“ (Johann Wolfgang von Goethe, HA IX, S. 221). Vgl. dazu Ernst Cassirer, Freiheit und Form. Studien zur deutschen Geistesgeschichte, 6. Aufl., Darmstadt 1994, S. 252.

¹⁴ Vgl. Immanuel Kant, Kritik der reinen Vernunft, (Philosophische Bibliothek, Bd. 505), herausgegeben von Jens Timmerman, Hamburg 1998, B 341/A 285.

¹⁵ Johann Wolfgang von Goethe, HA XIV, S. 36.

¹⁶ Das ist indes eine elitaristische Bedingung, die schwer wiegt und deren Durchführung durchaus unklar ist. Wir lassen dieses Problem hier beiseite.

und damit dignifiziert.¹⁷ Goethe selbst hat dafür in einem Brief an Jacobi den schönsten Ausdruck gefunden. „Hier“, schreibt er von seiner Harzreise, „bin ich auf und unter Bergen, suche das göttliche [sic] in *herbis et lapidibus*“.¹⁸

Nach Kant freilich findet das transzendente Subjekt auch in *herbis et lapidibus* immer nur sich selbst.¹⁹ Das war Goethe ein ganz unverständlicher, ja, ein sinnloser Gedanke.²⁰ Er erkennt die kritisch-idealistische Unterscheidung von Subjekt und Objekt, Grundzüge transzendentaler Ästhetik und Logik durchaus an. Aber die kritische Konsequenz, dass über das Objekt nurmehr subjektrelativ gesprochen werden kann, will er nicht akzeptieren. Goethe will die Dignität des Phänomenalen gegen den – freilich nur vermeintlichen – Angriff der kritischen Subjektphilosophie verteidigen: Das Ursprüngliche (*ἀρχή*) aller (*πάν*) Natur darf nicht zur Schöpfung des transzendentalen Subjekts werden, darf nicht zur bloßen Erscheinung werden.

Wir wollen Goethes ideenphysikalischen Versuch, die Dignität der Phänomene zu retten, zunächst unter dem Begriff Panarchismus zusammenfassen, denn es geht ihm um die Allgegenwart des Ursprünglichen.

Diesen Panarchismus müssen wir noch tiefer zu verstehen suchen. Dazu besinnen wir uns auf das, was Faust im ersten Monolog des zweiten Teils der Tragödie spricht. Faust erlebt die Morgendämmerung:

Hinaufgeschaut! – Der Berge Gipfelriesen
Verkünden schon die feierliche Stunde;
Sie dürfen früh des ewigen Lichts genießen,
Das später erst sich zu uns hernieder wendet.
Jetzt zu der Alpe grüngesenkten Wiesen
Wird neuer Glanz und Deutlichkeit gespendet,
Und stufenweis herab ist es gelungen; –
Sie tritt hervor! – und leider schon geblendet,
Kehr' ich mich weg, vom Augenschmerz durchdrungen.²¹

¹⁷ Vgl. Georg Simmel, Kant und Goethe, hrsg. von Cornelius Gurlitt, Berlin 1906, S. 12.

¹⁸ Johann Wolfgang von Goethe, WA Abt. IV, Bd. 7, S. 64. Aus Rom schreibt Goethe am 6. September 1787, dass er „in natürlichen Dingen“ weiter vorgedrungen, und „besonders in der Botanik auf ein *ἐν καὶ πάν* gekommen [ist], das mich in Erstaunen versetzt“ (Johann Wolfgang von Goethe, HA XI, S. 395).

¹⁹ Und auch das Verhältnis dieses Subjekts zu sich selbst ist problematisch, wie die Verhandlung der transzendentalen Einheit der Apperzeption zeigt.

²⁰ Noch am 18. September 1831 schreibt er an Christoph Ludwig Friedrich Schultz: „Ich danke der kritischen und idealistischen Philosophie, daß sie mich auf mich selbst aufmerksam gemacht hat, das ist ein ungeheurer Gewinn; sie kommt aber nie zum Object, dieses müssen wir so gut wie der gemeine Menschenverstand zugeben, um am unwandelbaren Verhältnis zu ihm die Freude des Lebens zu genießen“ (Johann Wolfgang von Goethe, WA Abt. IV, Bd. 7, S. 64, 82). Schon 1798 hatte Goethe an Schiller geschrieben, es „mag sich der Idealist gegen die Dinge an sich wehren wie er will, er stößt doch ehe er sich versieht an die Dinge außerhalb, und wie mir scheint, sie kommen ihm immer beym ersten Begegnen so in die Quere [...]. Mir will immer dünken daß wenn die eine Partey von außen hinein den Geist niemals erreichen kann, die andere von innen heraus wohl schwerlich zu den Körpern gelangen wird, und daß man also immer wohl thut in dem philosophischen Naturstande [...] zu bleiben und von seiner ungetrennten Existenz den besten möglichen Gebrauch zu machen, bis die Philosophen einmal übereinkommen wie das was sie nun einmal getrennt haben wieder zu vereinigen seyn möchte.“ (Johann Wolfgang von Goethe, WA Abt. IV, Bd. 13, S. 11).

²¹ Johann Wolfgang von Goethe, HA III, S. 148, V. 4695-4703.

Faust kann das „Flammenübermaß“²² der Sonne nicht ertragen, er muss sich abwenden. Gewiss nicht zufällig erinnert das an die Autobiographie des Sokrates, die Platon diesen in „Phaidon“ erzählen lässt: Enttäuscht vom Naturalismus des Anaxagoras, musste Sokrates zur „zweite[n] Fahrt auf der Suche nach dem Grund“²³ anheben. Es schien ihm, so lässt Platon Sokrates sprechen,

ich müsse mich in acht nehmen, damit mir nicht das passiere, was Leuten passiert, die eine Sonnenfinsternis beobachten und untersuchen. Denn einige von ihnen, denke ich, verderben sich dabei die Augen, wenn sie nicht in einer Wasseroberfläche oder etwas Ähnlichem das Spiegelbild [εἰκόνα] der Sonne beobachten. Ich hatte eine ähnliche Idee: Ich fürchtete, ich könnte an der Seele gänzlich erblinden [ἔδεισα μὴ παντάπασιν τὴν ψυχὴν τυφλωθεῖν], wenn ich die Dinge mit meinen Augen anschauen [βλέπων πρὸς τὰ πράγματα τοῖς ὀμμασι] und mit jedem meiner Sinne zu erfassen versuchen würde [καὶ ἐκάστη τῶν αἰσθήσεων ἐπιχειρῶν ἄπτεσθαι αὐτῶν]. Es schien mir daher nötig zu sein, meine Zuflucht zu den Argumenten [τοὺς λόγους καταφυγόντα] zu nehmen und in ihnen die Realität des Seienden zu untersuchen [σκοπεῖν τῶν ὄντων τὴν ἀλήθειαν].²⁴

Sokrates kann dem Wesen der Dinge sinnlich nicht näher kommen. Entweder müssen die Sinne von ihrem eigentlichen Gegenstand auf ein Abbild, auf ein εἰκόν, ausweichen oder sie verderben an ihrem Gegenstand. Aus der Sorge heraus durch die αἰσθησις an der ganzen Seele zu erblinden, flieht Sokrates sich in die λόγοι, um in ihnen das Wesen der ὄντα zu untersuchen. Wie anders aber reagiert Faust! Er ruft: „So bleibe denn die Sonne mir im Rücken!“²⁵

Faust schmerzt das Licht der Sonne, er aber fürchtet keine Verderbnis, und er leidet auch nicht daran, nicht in die Sonne sehen zu können. Er wendet sich willig um, und – und das ist höchste antiplatonische Polemik – entzückt sich über einen Regenbogen, der entstanden ist, er entzückt sich über die „kleinen Sonnenbilder“,²⁶ über diese kleinen, wie wir platonisierend sagen wollen, εἰκόνες der Sonne. Faust spricht weiter:

Der Wassersturz, das Felsenriff durchbrausend,
Ihn schau' ich an mit wachsendem Entzücken.
Von Sturz zu Sturzen wälzt er jetzt in tausend,
Dann abertausend Strömen sich ergießend,
Hoch in die Lüfte Schaum und Schäume sausend.
Allein wie herrlich, diesem Sturm ersprießend,
Wölbt sich des bunten Bogens Wechseldauer,
Bald rein gezeichnet, bald in Luft zerfließend,
Umher verbreitend duftig kühle Schauer.
Der spiegelt ab das menschliche Bestreben.
Ihm sinne nach, und du begreifst genauer:
Am farbigen Abglanz haben wir das Leben.²⁷

²² Johann Wolfgang von Goethe, HA III, S. 148, V. 4708.

²³ Platon, Phaidon, in: ders., Werke. Im Auftrag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur zu Mainz, hrsg. von Ernst Heitsch und Carl Werner Müller, Band I 4, Übersetzung und Kommentar von Theodor Ebert, Göttingen 2004, hier 99d1.

²⁴ Ebd. 99d4–e6.

²⁵ Johann Wolfgang von Goethe, HA III, S. 149, V. 4715.

²⁶ Goethe hält den Regenbogen für eine „Zurückstrahlung“ des Lichts im Wasser, so spricht er auch von den „kleine[n] Sonnenbilder[n]“, die sich im Wasser zeigten (Johann Wolfgang von Goethe, WA Abt. IV, Bd. 49, S. 252, Z. 21, vgl. auch ders., WA Abt. IV, Bd. 49, S. 81–83).

²⁷ Johann Wolfgang von Goethe, HA III, S. 149, V. 4 716–4727.

Am farbigen Abglanz haben wir das Leben! Diese Formel enthält Goethes philosophisch-theologisches Bekenntnis überhaupt. Zunächst fällt ins Auge, dass die Vokabel des mittleren Platon εἰκῶν ganz gegen Platon gerichtet scheint.²⁸ Die platonischen Abbilder haben keinen Glanz,²⁹ sie sind ontologisch vom Urbild geschieden. Leben ist an diesen Abbildern keins zu haben. In der platonisch-cartesischen Dualismustradition bedeutete der ontologische Dualismus immer auch ein normatives Gefälle. Platonische Abbilder sind gegenüber den Ideen minderwertig, ebenso wie Descartes' res extensa gegenüber der res cogitans abfällt.

Wie anders als der platonische ist der faustische und Goethe'sche Abglanz! Diesem Abglanz eignet die Dignität eines platonischen νοούμενον. Aber die Ontologie des νοούμενον und damit dessen Dignität sind hier dem φαινόμενον inhärent.³⁰ Eine noumenale ontische Sphäre anerkennt Goethe nicht.

Bei Goethe findet sich kein Substanzunterschied zwischen uns und dem Göttlichen. In uns, an uns ist das Göttliche selbst gegenwärtig, aber nicht als etwas Anderes, Fremdes, numinos Entrücktes, nein, wir sind – zumindest manches an uns ist – dieses Göttliche selber, wir sind ein und dasselbe wie das Göttliche, das überall – am Himmel und in herbis et lapidibus – zu finden ist!

Goethe unterläuft damit allen Idealismus, genauer: Er unterläuft die Dualismen, die er in allem Idealismus wittert. So wird es ihm endlich möglich, die Einheit der Welt anzunehmen. Ganz notwendig führt die Ideenphysik in eine Philosophie der einen Welt, einen Monismus.

Philosophisch ermöglicht sich Goethe diesen Bruch über seine Interpretation des Spinoza. Gott ist für Spinoza nicht nur die wirkende Ursache des Seienden, sondern das Wesen der Dinge selbst. Es ist nichts außer Gott, nichts, das nicht durch ihn ist, nichts, das nicht selber Gott ist. Gott und Welt fallen in Eins. Von hier aus entwickelt Goethe bekanntlich seine Alleinheitsfrömmigkeit, seinen Pantheismus.³¹

Besonders angezogen wird Goethe wohl davon, dass es in Spinozas Einheitslehre, aus ontologischen und schöpfungstheologischen Gründen, das normative Gefälle der Dualismustradition nicht geben kann. Es gibt nichts, das nicht Gott ist, es gibt nichts, das nicht heilig ist. Diese, wie wir zugespitzt sagen möchten, andauernde Wahrnehmung des Heiligen (ἱερός) aller Dinge hat Goethe zutiefst eingenommen.

Wir wollen Goethes Religiosität daher nicht mehr bloß als Panarchismus, sondern als Panhierarchismus ansprechen. Uns scheinen Goethes Überlegungen damit angemessener bezeichnet als mit dem üblichen – von Goethe selbst durchaus verwendeten³² – Ausdruck

²⁸ Die mittleren Dialoge zeichnen wesentlich ein negatives Bild der εἰκῶν. Im „Timaios“ wird Platon eine wesentlich positivere Bedeutung von εἰκῶν entwickelt haben, vgl. Timaios 92c5-10.

²⁹ Vgl. Platon, Phaidros 250b2-6.

³⁰ Vgl. Johann Wolfgang von Goethe, HA XIII, S. 7 („Der Begriff vom Dasein und der Vollkommenheit ist ein und ebenderselbe“).

³¹ Vgl. Siegfried Wollgast, Deus sive natura: Zum Pantheismus in der europäischen Philosophie- und Religionsgeschichte, Sitzungsberichte der Leibniz-Sozietät, Bd. 27, Berlin 1998, S. 5-40.

³² Vgl. Johann Wolfgang von Goethe, HA XII, S. 372 („Wir sind naturforschend Pantheisten, dichtend Polytheisten, sittlich Monotheisten“).

Pantheismus: Es geht doch Goethe um das Heilige (ἱερός), das im Ursprung (ἀρχή) aller (πάν) Dinge liegt; auch in uns, nur deshalb können wir an dieser Feier des Daseins teilnehmen, weil wir ein und Desgleichen sind.

Die panhierarchische Feierlichkeit ist allgegenwärtig bei Goethe.³³ Wir wollen Goethes Frömmigkeit der allwärtigen Einheit, den Panhierarchismus, genauer als eine andauernde Feier des Heiligen kennzeichnen.

Wir haben gesagt, dass Goethes erkenntnistheoretische Fundamentalprämisse im Gedanken der Ideeninhärenz liege. Jetzt erkennen wir in neuer Klarheit, dass diese Erkenntnistheorie im Stillen auf einer normativen Ontologie aufgebaut ist. Das heißt: Wenn Goethe über das Erkennen spricht, spricht er im Gleichen über Ontologie, über das Sein, und damit spricht er – ganz ähnlich wie Platon – immer auch normativ, über das Sollen: Hier liegt der Grund für die Omnipräsenz des Ethischen beim reifen Goethe. Weil Goethe aber panhierarchisch denkt, ist sein ethisches Denken nie systematisch, ist sein ethisches Denken nur selten recht zu trennen von seiner Naturlehre.

Es bleibt noch ein Problem: Es ist noch nicht aufgeklärt, wie die Rede vom Abglanz zu verstehen ist. Wir müssen noch eine letzte produktive Aneignung Goethes aufklären, um zu begreifen, was es damit auf sich hat. Eine Stelle aus „Wilhelm Meisters Wanderjahren“ soll uns dabei helfen:

In der schönsten Jahreszeit [sic] entging ihnen weder Sonnenaufgang noch -untergang und keine der tausend Schattierungen, mit denen das Himmelslicht sein Firmament und von da See und Erde freigiebigst überspendet und sich im Abglanz erst vollkommen verherrlicht.³⁴

Das Himmelslicht verherrlicht sich, vervollkommnet sich im Abglanz. Wieder ist man versucht, an ein platonisches Muster zu denken. Das Himmelslicht möchte man sich als das Urbild, den Abglanz als Abbild vorstellen. Die Logik des Platonismus aber ist gebrochen, es ginge für Platon nicht an, von einer Verherrlichung des Urbilds im Abbild zu sprechen. Wenn sich das Himmelslicht im Abglanz verherrlicht, bedeutet das eine ungeheure Aufwertung des Abglanzes: Im Abglanz, der ja selber nicht das Himmelslicht ist, kann sich dieses vervollkommen. Damit eignet dem Abglanz ein Wert sui generis.

Um zu verstehen, welche begriffliche Logik hier wirkt, müssen wir in das „Neue Testament“ sehen. Da lesen wir etwa im „Hebräerbrief“, dass

das Gesetz einen Schatten der zukünftigen Güter, nicht der Dinge Ebenbild selbst hat [Σκιάν γὰρ ἔχων ὁ νόμος τῶν μελλόντων ἀγαθῶν, οὐκ αὐτὴν τὴν εἰκόνα τῶν πραγμάτων].³⁵

³³ Wir finden sie in etwa in „Die Leiden des jungen Werther“ (vgl. HA VI, S. 9), in „Faust“ (vgl. HA III, S. 109, V. 3432–3458) oder in „Dichtung und Wahrheit“ (vgl. HA IX, S. 222–223).

³⁴ Johann Wolfgang von Goethe, HA VIII, S. 228. An anderer Stelle heißt es in den „Wanderjahren“: „Sie übersendet zuletzt den ganzen Briefwechsel der schönen Frau, deren himmelschönes Innere nun hervortritt und das Äußere zu verherrlichen beginnt“ (HA VIII, S. 224) Und in den „Lehrjahren“ war schon zu lesen: „Und wie uns eine Gegend reizender, ja allein reizend vorkommt, wenn sie von der Sonne beschienen wird, so war auch alles in seinen Augen verschönert und verherrlicht, was sie umgab, was sie berührte.“ (HA VII, S. 57).

³⁵ Hebräerbrief 10,1. Alle folgenden Stellen werden gründlich abgehandelt in Friedrich-Wilhelm Eltester, Eikon im Neuen Testament, Berlin 1958.

Der peripaulinische Autor stellt also in aller Schärfe das Problem des (mosaischen) νόμος heraus: Er ist nur σκιά³⁶ der μελλόντων αγαθών, nur Schatten der zukünftigen Güter, und eben nicht εικόνα τῶν πραγμάτων, rechtes Abbild (Ebenbild) der kommenden Heilsgüter. Die Wahrheit Christi kann im νόμος „höchstens der Kontur nach“³⁷ wahrgenommen werden. Der qualitative Vorzug der εικόν, des Ebenbildes, vor der σκιά, dem Schatten, ist offenkundig.

Doch es gibt noch eine ungleich bedeutsamere Verwendung von εικόν im „Neuen Testament“. Eine Verwendung, die radikal nicht nur mit dem platonischen Sprachgebrauch, sondern mit dem der Gräzität überhaupt, bricht. Im Zweiten Korintherbrief schreibt Paulus:

[3] Wenn aber unser Evangelium doch verdeckt ist, so ist es [...] bei denen verdeckt, die verlorengelassen, [4] den Ungläubigen, bei denen der Gott dieser Welt den Sinn verblendet hat, damit sie den Lichtglanz des Evangeliums von der Herrlichkeit des Christus, der Gottes Bild [εικὼν τοῦ θεοῦ] ist, nicht sehen.³⁸

Und im Christus-Enkomion³⁹ des „Kolosserbriefes“ heißt es, Jesus sei „das Bilde des unsichtbaren Gottes [ὅς ἐστὶν εἰκὼν τοῦ θεοῦ τοῦ ἀοράτου],⁴⁰ der Erstgeborene aller Schöpfung“.⁴¹ Christus wird gedacht als Bild Gottes, dabei ist in den neutestamentlichen Schriften „durchweg in dem ‚Bilde‘ das Urbild selbst, die abgebildete Gestalt selbst, als in ihrem Wesen sichtbar gedacht“.⁴²

Wir haben hier präzise die Dialektik vor Augen, die auch Goethes Rede vom Abglanz bestimmt. Das Abglänzende ist, wieder erkennen wir Goethes Philosophie der einen Welt, nicht ontologisch geschieden vom Glänzenden zu denken: Es ist ihm nahe und von eigenem Werte – recht eigentlich, das konnten wir durch die neutestamentlichen Texte lernen –, ist es von demselben Wert. Bei Goethe verliert sich zwar das christliche Gepräge dieser Begriffslogik – wie es bei ihm oft geschieht –, die biblische Herkunft aber ist in der feierlichen Sprache und in der bewundernden Selbstzurücknahme vor dem Ursprünglichen nicht zu übersehen. Wie bei Platon übernimmt Goethe die Feier und die Dignität einer normativen Wirklichkeitshermeneutik, gleichsam ihre Liturgie, nicht aber ihren Gegenstand.

³⁶ Hier wird ein Gedanke aus dem Hebräerbrief 8, 5 wieder aufgenommen.

³⁷ August Strobel, Der Brief an die Hebräer, 13. Aufl., Göttingen/Zürich 1990, S. 119.

³⁸ Zweiter Korintherbrief 4,3-4. Vgl. Friedrich Lang, Die Briefe an die Korinther, 17. Aufl., Göttingen/Zürich 1994, S. 278.

³⁹ Vgl. Ulrich Luz, Der Brief an die Kolosser, in: Jürgen Becker, Ulrich Luz, Die Briefe an die Galater, Epheser und Kolosser, Göttingen 1998, S. 181-244, hier S. 201.

⁴⁰ Vgl. ebd. („Christus wird ‚Bild Gottes‘ genannt. Damit ist nicht eine Abbildung gemeint – den unsichtbaren Gott kann man ja gar nicht abbilden. Vielmehr ist ‚Bild‘ eine Wesensaussage; gemeint ist soviel wie ‚Manifestation‘. Als ‚Bild‘ Gottes ist Christus sein Repräsentant. Durch Christus, das ‚Bild‘, wird der unsichtbare Gott zugänglich und erfahrbar“.).

⁴¹ Kolosserbrief 1,15. Vgl. Joachim Gnilka, Der Kolosserbrief, Freiburg/Basel/Wien 2002, S. 61 und Alois Grillmeier, Jesus Christus im Glauben der Kirche. Bd. 1: Von der Apostolischen Zeit bis zum Konzil von Chalcedon (451), Sonderausgabe der 3. Auflage, Freiburg i. Breisgau 2004, S. 99.

⁴² Gerhard Kittel, εἰκὼν F. Der übertragene von „Bild“ im NT (Art.), in: ders. (Hrsg.), Theologisches Wörterbuch zum Neuen Testament. Bd. 2, Stuttgart 1935, S. 393-396, hier S. 393.

>Am farbigen Abglanz haben wir das Leben!< Am Abglanz, am Regenbogen, der der gegebene Abglanz der Sonne ist, haben wir das Leben selbst, denn der Abglanz ist nichts als das Urbild selbst.⁴³

Fassen wir zusammen: Fausts Bekenntnis, das genauso Goethes Bekenntnis ist, ist die verdichtete Formel des gesamten Wirklichkeitsbegreifens Goethes: Die selektive Annahme der Kantischen Erkenntnislehre, die anti-idealistische Polemik, die spinozistische Ontologie, die neutestamentliche Logik der εἰκῶν und der aus all diesem erwachsende Panhierarchismus sind allesamt in dieser Formel, die „Aussage, Bejahung, Bekräftigung“⁴⁴ ist, zusammengebracht. >Am farbigen Abglanz haben wir das Leben!<, das ist der erste und der letzte Satz in der Liturgie des Johann Wolfgang von Goethe.

⁴³ Zum Regenbogen vgl. Albrecht Schöne, Johann Wolfgang von Goethe. Faust. Kommentare, Frankfurt a. Main 2005, S. 411 und schon Julius Goebel, Reminiscences of Plato in Goethe's Faust, in: The Journal of English and Germanic Philology Vol. 18, No. 2, University of Illinois Press 1919, S. 272-288, hier S. 278-280. Das Motiv vom Regenbogen findet sich immer wieder bei Goethe – in den naturwissenschaftlichen Schriften vor allem deshalb, weil der Regenbogen mit der Farbenlehre nicht erklärbar war. Besonders hervorheben möchten wir seinen Brief an Carl Friedrich Zelter vom 10. Juli 1828 (vgl. WA Bd. IV, Bd. 44, S. 179-182) über den Tod des Großherzogs Carl August, vgl. dazu Albrecht Schöne: „Regenbogen auf schwarzgrauem Grunde“. Goethes Vornburger Brief an Zelter zum Tod seines Großherzogs, in: Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins, Bd. 81/82/83, 1977/1978/1979, S. 17-35.

⁴⁴ Peter Michelsen, Fausts Schlaf und Erwachen. Zur Eingangsszene von Faust II (>Anmutige Gegend<), in: ders., Im Banne Fausts. Zwölf Faust-Studien, Würzburg 2000, S. 91-123, hier S. 122.

Gdańsk 2016, Nr. 34

Franziska Thiel

(Uniwersytet we Fryburgu Szwajcaria / Université de Fribourg CH)

Religion in Kunst: Die ‚innere Apokalypse‘ als literarische Atheismuskritik. Jean Pauls „Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, dass kein Gott sei“ (1796)

Religion in art: “The Inner Apocalypse” as a literary critique of atheism. Jean Paul’s „The Dead Christ proclaims that there is no God“ (1796). Jean Paul’s “Rede des toten Christus” is marked by Kant’s critical philosophy and the associated Enlightenment emancipation of the individual. In this speech, Jean Paul deals with the loss of faith as an “inner apocalypse” and simultaneously warns against atheism. Although his speech reads as a religious statement, he decidedly presents his text as poetry and thus creates a literary critique of atheism. Presented in the form of an apocalypse, the text deals with the searching and finding of faith, assuming thereby the status of comforting revelation. The respective boundaries of religion and art are exceeded, resulting in a portrayal of religion in art.

Keywords: Jean Paul Richter – The Book of Revelation – apocalypse – personal crisis of faith – critique of atheism

Jean Pauls Text ist durch Kants kritische Philosophie und die mit der Aufklärung einhergehende Emanzipation des Individuums geprägt. Im Text verhandelt Jean Paul den Verlust des Glaubens als ‚innere Apokalypse‘ und warnt gleichzeitig vor dem Atheismus. Obwohl sich seine Rede als religiöse Stellungnahme liest, weist er seinen Text dezidiert als Dichtung aus und gestaltet eine literarische Kritik am Atheismus. Im Gewand der Apokalypse handelt der Text vom Suchen und Finden des Glaubens, wobei der Text selbst den Status einer tröstlichen Offenbarung annimmt. Die jeweiligen Grenzen von Religion und Kunst werden somit überschritten hin zur Darstellung von Religion in Kunst.

Schlüsselwörter: Jean Paul Richter – Johannesoffenbarung – Apokalypse – Persönliche Glaubenskrise – Atheismuskritik

1. Der Schrecken des Atheismus

In Jean Pauls Œuvre findet sich eine Vielzahl an bilderreichen Endzeitvisionen,¹ doch konzentrieren sich in der „Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, dass kein Gott sei“

¹ Z.B. der Text „Ausläuten oder sieben letzte Worte an den Leser“, der seinem Roman „Die unsichtbare Loge“ (1793) nachgestellt ist, oder die Erzählungen „Wunderbare Gesellschaft in der Neujahrsnacht“ sowie „Der Traum im Traum“ (zweites ‚Blumenstück‘ im „Siebenkäs“).

apokalyptische Vorstellungen in besonderem Maße.² Am Ende des 18. Jahrhunderts, in der Zeit des aufgeklärten Geistes und der Religionskrise, greift der Dichter auf das religiöse Denkmodell der Apokalypse zurück, um die Glaubensfrage zu überwinden.

Die „Rede“ bildet das erste von zwei Blumenstücken im Werk „Blumen-, Frucht- und Dornenstücke oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs im Reichsmarktflecken Kuhschnappel“ (kurz „Siebenkäs“) aus dem Jahr 1796/97.³ So schnell wie Jean Paul den Roman zwischen 1795 und 1797 schrieb, so ausgedehnt war der Schaffensprozess der „Rede“. Der Entstehungsprozess spiegelt die intensive Beschäftigung mit der Thematik und Jean Pauls Auseinandersetzung mit dem Zeitgeist der Aufklärung wider. Es lassen sich verschiedene Fassungen ausmachen, deren Grundmotiv jedoch erhalten bleibt: die Klage über den Schrecken des Atheismus.⁴ Im Laufe der Bearbeitung finden sich nicht nur verschiedene Rede-Originen, sondern auch die Tendenz zu einer zunehmend religiösen Fokussierung; der Inhalt verlagert sich immer stärker in die Transzendenz. Die erste Fassung ist eine Rede zum Atheismus und entstand 1789 unter dem Titel „Schilderung des Atheismus. Er predigt, es ist kein Gott“. Wenig später folgte die Umarbeitung „Die Totenpredigt Shakespeare“. Der englische Dichter war für Jean Paul Neuerer und „erste[r] Vertreter des neuzeitlichen tragischen Weltgeföhls“.⁵ Daher erweiterte er seinen zweiten Entwurf 1790 zu „Des todten Shakespears Klage unter todten Zuhörern in der Kirche, daß kein Gott sei“. Er schickte die Shakespeare-Rede an Johann Gottfried Herder, mit der Bitte um Veröffentlichung, doch dieser reagierte nicht.⁶ Der Verleger Karl Matzdorff bat Jean Paul dann 1795 um ein Werk für seinen Verlag, und so plante Jean Paul Richter, Rede nochmals umgearbeitete Klage als „Rede des Engels beim Weltgebäude“ als Aufsatz in das Sam-

² Im Folgenden werde ich den Text mit „Rede“ abkürzen. Die Rede Christi in der Binnenerzählung wird hingegen zur Unterscheidung nicht mit Anführungszeichen markiert. In der Forschung wurden immer wieder Stimmen laut, die sich gegen eine separate Interpretation der „Rede“ ausgesprochen haben. So konstatiert bspw. Wirtz, dass es ungenügend wäre, die Verortung im Ganzen des Romans zu vernachlässigen; vgl. Thomas Wirtz, „Ich komme bald, sagt die Apokalypsis und ich“. Vorläufiges über den Zusammenhang von Weltende und Autorschaft bei Jean Paul, in: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 32/33 (1998), S. 47-84, hier S. 60-61. Doch spricht nicht nur die Entstehungsgeschichte der „Rede“ sowie die große zeitgenössische Resonanz und Rezeption des ‚Ersten Blumenstücks‘ dagegen, sondern auch der sich daraus ergebende Umgang mit der „Rede“ als Impulsgeberin für weitere apokalyptische Texte.

³ Seit der zweiten Auflage des „Siebenkäs“ (1818) sind die „Blumenstücke“ ans Ende des zweiten Bändchens gestellt, doch gingen sie im Erstdruck dem eigentlichen Roman voraus. Die „Rede“ wurde folglich vom Autor an exponierte Stelle zur Eröffnung gestellt. Für die zweite Fassung positionierte Jean Paul die „Blumenstücke“ am Ende des zweiten Bandes, doch blieb die „Rede“ unverändert. Vgl. das Verzeichnis der inhaltlichen Varianten zum „Siebenkäs“. In: Jean Paul Richter, Werke, hrsg. Norbert Miller, Bd. 2: Siebenkäs und Flegeljahre, München 1999, S. 1153.

⁴ Zu den verschiedenen Entwürfen im Folgenden Kurt Schreinert, Einleitung, in: Jean Pauls Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Hrsg. von Kurt Schreinert, I. Abt., Bd. VI, Weimar 1928, S. L-LIV sowie Volker Hoffmanns Artikel zu Jean Pauls „Rede“. In: Walter Jens (Hrsg.), Kindlers Neues Literatur Lexikon, München 1990, Bd. VIII, S. 685-686.

⁵ Volker Hoffmann, Jean Pauls „Rede“, S. 685.

⁶ Schreinert sieht hierin auch den Grund dafür, dass „Jean Paul die Dichtung für geraume Zeit beiseite legte“, denn „dies[e] Ablehnung der Rede durch Herder“ verunsicherte Jean Paul, der Herder „schon damals die höchste Ehrfurcht und Verehrung entgegenbrachte“; Kurt Schreinert, Einleitung, S. LII.

melwerk „Blumen-, Frucht- und Dornenstücke“ zu integrieren. Als „Erstes Blumenstück“ erschien es 1796 dann als „Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, daß kein Gott sei“. Mit diesem Titel weitet sich nun „der Schauplatz von einer spukhaften nächtlichen Totenversammlung in einer Friedhofskapelle zu der kosmischen Vision des auseinanderbrechenden Weltalls“,⁷ und dass nun der tote Christus selbst spricht, ist die höchste Steigerung.

Bereits dieser Titel suggeriert ein apokalyptisches Bild: Der tote Christus verkündet, dass kein Gott sei und steuert somit eine nihilistische Erwartungshaltung, die Nietzsches „Gott ist tot“ scheinbar vorwegnimmt: Der erste Eindruck lässt die Frage aufkommen, ob Jean Paul hier tatsächlich eine Abkehr vom Glauben postuliert, doch wird dieser sogleich durch einen Paratext konterkariert:

Wenn einmal mein Herz so unglücklich und ausgestorben wäre, daß in ihm alle Gefühle, die das Dasein Gottes bejahen, zerstört wären: so würd' ich mich mit diesem meinem Aufsatz erschüttern und – er würde mich heilen und mir meine Gefühle wiedergeben.⁸

Jean Paul weist seinen ‚Aufsatz‘ somit bereits zu Beginn als einen Text aus, der dem (Wieder-)Finden des Glaubens dienen soll. Die Rede als läuternde Lektüre vermag den Leser, der am Weltende mit (aus-)gestorbenen Herzen steht, auf den rechten Weg (zurück) zu führen. Denn für Jean Paul stellt der Verlust des Glaubens das Ende dar; eine ‚persönliche Apokalypse‘, deren Neuanfang mit und durch diesen literarischen Aufsatz das Wiederfinden des Glaubens einläutet.

Der Anspruch des Textes ist folglich, aus der Krise herauszuführen, die Apokalypse zu überwinden und Trost zu spenden. Der Text soll demnach wie die Johannesoffenbarung – Namensgeberin der Gattungsbezeichnung ‚Apokalyptik‘ und zugleich neutestamentlicher Ursprung der europäischen Apokalypse-Tradition – als Glaubensbekenntnis offenbart werden.⁹ Mit dem Ausweisen des Aufsatzes als Trostschrift und dem Offenbarungscharakter amalgamiert die „Rede“ wesentliche Aspekte der Johannesoffenbarung, doch geht der Text darüber hinaus, da in ihm neben dem apokalyptischen Weltgeschehen auch eine persönliche, ‚innere‘ Apokalypse zitiert wird.

Da apokalyptische Texte vorwiegend in Krisenzeiten generiert werden,¹⁰ bietet sich auch bei der „Rede“ eine historische Kontextualisierung an, da sich unschwer Jean Pauls Krisenbe-

⁷ Volker Hoffmann, Jean Pauls „Rede“, S. 685.

⁸ Jean Paul Richter, Siebenkäs. Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, dass kein Gott sei, in: ders., Werke. Hrsg. von Norbert Miller, Bd. 2: Siebenkäs und Flegeljahre, München 1999, S. 270.

⁹ Das letzte kanonische Buch der Bibel erhielt seinen Namen vom ersten Wort im Original: Das Wort *Apokalypse* – *ἀποκάλυψις* – wird mit ‚Enthüllung‘/‚Offenbarung‘ übersetzt. Als Gattungsbezeichnung ‚Apokalyptik‘ wird der Begriff auf religiösen Schriften angewandt, die geheimes Wissen über die Geschichte und Zukunft der Welt und deren Ende offenbaren. Obwohl sich apokalyptische Schriften schon im Alten Testament finden, ist die Johannesoffenbarung aus dem Neuen Testament Namensgeberin dieser literarischen Gattung. Diese hat zugleich eine ganze Denkrichtung generiert und die europäische Geisteshaltung beeinflusst. Vgl. Hans Conzelmann, Andreas Lindemann, Arbeitsbuch zum Neuen Testament, Stuttgart 2004, S. 44-45 sowie Ferdinand Hahn, Frühjüdische und urchristliche Apokalyptik. Eine Einführung, Neukirchen-Vluyn 1998. (Biblich-Theologische Studien, Bd. 36).

¹⁰ In der Forschungsliteratur zur Johannesoffenbarung lassen sich unterschiedliche, religionsgeschichtlich gebundene gesellschaftspolitische und zeithistorische Nachweise finden, z.B. die Christenverfolgung oder

wusstsein der Umbruchzeit um 1800 erkennen lässt: die ungesicherte Subjektivität, gesteigert durch politische und soziale Revolutionen (vor allem die Französische Revolution) sowie das Fehlen einer metaphysisch-religiösen Geborgenheit. Zudem sah sich Jean Paul mit dem „entgötterten Weltbild des französischen Materialismus“ konfrontiert.¹¹ So richtet sich Jean Paul in seiner Vorrede zum Text auch deutlich gegen die philosophischen Traditionen seiner Zeit vom Materialismus über die kritische Philosophie Immanuel Kants bis hin zum Nihilismus und Atheismus eines Julien Offray de La Mettrie. Deutlich wird dies in der Vorrede, wenn es da heißt:

Auch hab' ich die Absicht, mit meiner Dichtung einige lesende oder gelesene Magister in Furcht zu setzen, da wahrlich diese Leute jetzo, seitdem sie als Baugefangene beim Wasserbau und der Grubenzimmerung der kritischen Philosophie in Taglohn genommen worden, das Dasein Gottes so kaltblütig und kaltherzig erwägen, als ob vom Dasein des Kraken und Einhorns die Rede wäre.¹²

Die „Rede“ gibt sich als Erbauungsliteratur mit der Selbstbezeichnung ‚Dichtung‘, dabei lässt Jean Paul seinen intendiert religionsphilosophischen Ansatz im Dunklen und tarnt diesen als Dichtung: „Das Ziel dieser Dichtung ist die Entschuldigung ihrer Kühnheit.“¹³ Die ethische Funktion der Rede und der Text als eine Art ‚Denk-Stück‘ beinhalten Ambivalenzen – über Leben und Tod, Wachen und Träumen, Vergänglichkeit und Ewigkeit¹⁴ –, in denen sich auch der poetische Impetus und Ursprung des Textes finden lassen: Es handelt sich um eine Atheismus-Kritik, und daher suggeriert die Rede gegen den Atheismus zwar, eine philosophisch-theologische Abhandlung zu sein, ist aber doch ein fiktionaler, poetischer Text mit moralisch-didaktischem Anspruch. In der Dichtung, so lässt sich schlussfolgern, liegt also eine größere Anschaulichkeit und Wirkmächtigkeit auf die Leserschaft, als in einer reinen Abhandlung.

Der Text umfasst eine Traumerzählung mit einem Vorbericht, aus welchem deutlich Jean Pauls Anliegen hervorgeht: Gottesleugner sind einsame Figuren in einer zerschlagenen Welt ohne Dauer, Ordnung und Zentrum, worin „das All [...] die kalte eiserne Maske der gestaltlosen Ewigkeit“ ist.¹⁵ Somit befinden sich diejenigen, die „in das atheistische Lehrgebäude“ treten, in keiner lebbareren Welt. Umgeben von „Nebel“ und „giftigen Dämpfen“, wird „das ganze geistige Universum [...] durch die Hand des Atheismus zersprengt und

Domitians Kaiserverehrung; vgl. Bernd Schipper, Apokalyptik und Apokalypse – Ein religionsgeschichtlicher Überblick, in: Alexander Nagel, Bernd Schipper, Ansgar Weymann (Hrsg.), Apokalypse. Zur Soziologie und Geschichte religiöser Krisenrhetorik, Frankfurt a. Main/New York 2008, S. 73–97; bes. S. 89–94.

¹¹ Vgl. Claudia Becker, Der Traum der Apokalypse – die Apokalypse ein Traum? Eschatologie und/oder Ästhetik im Ausgang von Jean Pauls Rede des toten Christus, in: Gerhard R. Kaiser (Hrsg.), Poesie der Apokalypse, Würzburg 1991, S. 129–144. Zudem verweist Becker auf Verlustserfahrungen Jean Pauls im Familien- und Freundeskreis, die einen persönlichen Glaubenszweifel zusätzlich prägten; vgl. S. 129.

¹² Jean Paul Richter, Rede des Toten Christus, S. 271. Vgl. zu Jean Pauls Auseinandersetzung mit der kritischen Philosophie Sonja Klimek, Die ‚Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab‘ – Jean Pauls literarische Antwort auf die kritische Philosophie nach Kant, in: Wezel-Jahrbuch. Studien zur europäischen Aufklärung Bd. 10/11 (2007/2008), S. 255–279.

¹³ Jean Paul Richter, Rede des toten Christus, S. 270.

¹⁴ Vgl. Claudia Becker, Der Traum der Apokalypse, S. 130.

¹⁵ Jean Paul Richter, Rede des toten Christus, S. 271.

zerschlagen [...]“.¹⁶ Hier wird nicht (nur) das reale Weltende prophetisch vorweggenommen, sondern die Zersprengung des ‚Zeitgeistes‘ durch den Atheismus. Sprachlich wird dies durch die umfassende Vermittlung von Negativität, Negationen bis hin zum Nihilismus umgesetzt, wenn vom „unermesslichen Leichnam der Natur“,¹⁷ dem „ausgeleerten Nachthimmel“¹⁸ oder dem „unvergänglichen Schmerz“¹⁹ die Rede ist. So wird Jean Pauls Traumerzählung in der Forschung auch als eine exemplarische Auseinandersetzung mit einem modernen europäischen Nihilismus-Erlebnis oder als nihilistisches Gedankenexperiment ausgewiesen.²⁰ Das Bewusstsein von der Autonomie des eigenen Ichs wird dabei mit der Erfahrung einer sinnentleerten, ins Unendliche entgleitenden Welt verbunden.²¹ So war auch die Wirkung der „Rede“ auf die Zeitgenossen intensiv: Der Text wurde in fast alle zeitgenössischen Anthologien zu Jean Pauls Werk aufgenommen.²² Besonders die französische Rezeption, eingeleitet durch Mme de Staël, etablierte eine rege Auseinandersetzung mit dem Dichter und seinem Text.²³ In ihrem Buch „De l’Allemagne“ („Über Deutschland“), welches zuerst 1813 in London erschien, gibt Mme de Staël die „Rede des toten Christus“ nur verkürzt wieder. Jean Paul kritisierte diesen ‚Zuschnitt‘ mit den Worten: „Von der Rede des toten Christus ließ sie zwar nicht den entbehrlichen Anfang, aber außer der Hälfte den unentbehrlichen Schluß weg, der die Wunde schließt.“²⁴ So endet der Text unter dem Titel „Un Songe“ („Ein Traum“) vor dem Erwachen des Träumenden, also beim Einstürzen des Weltgebäudes, bevor die ‚Wunde‘ Atheismus durch das Finden des Gottesglaubens geschlossen wird. Im Zuge dieser gekürzten Version verbreitet sich die Auffassung von Jean Paul als ‚poète du néant‘.²⁵ Die Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte der „Rede“ reicht jedoch weit über die Romantik hinaus, wird im Symbolismus bedeutsam und lässt sich auch im 20. Jahrhundert verfolgen. Auch in der Literatur der sogenannten klassischen Moderne

¹⁶ Ebd., S. 270.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Ebd., S. 272.

¹⁹ Ebd., S. 273.

²⁰ Vgl. Sonja Klimek, Jean Pauls literarische Antwort, S. 255–279. Im §2 der „Vorschule der Ästhetik“ nennt Jean Paul diejenigen „poetische Nihilisten“, „die an den Leiden der Imagination kranken“. Jean Paul verurteilt „sie heftig und sich selbst verletzend. Ihnen, den merkwürdigen ‚Bekennern der Vernichtung‘ (und im Traum dem Verurteilenden selbst), wird das All und die Welt zum ‚Spiel-Raum‘“. Walther Rehm, Jean Paul – Dostojewski. Zur dichterischen Gestaltung des Unglaubens, Göttingen 1962, S. 12.

²¹ Vgl. Volker Hoffmann, Jean Pauls „Rede“, S. 686. Als wohl einer der ersten hatte Blaise Pascal (1623–1662) den modernen europäischen Nihilismus mit seinen „Pensées sur la religion“ („Gedanken zur Religion“) thematisiert, vgl. Walther Rehm, Jean Paul – Dostojewski, S. 7–10.

²² Vgl. zur zeitgenössischen Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte: Kurt Schreiner, Einleitung, S. LIII f. Schreiner betont besonders den starken Eindruck der Rede auf den Verfasser der „Nachtwachen“: „der Traum des Nachtwächters Kreuzgang in der Todesstunde der armen wahnsinnigen ‚Ophelia‘ – in der 14. Nachtwache – ist von der Jean Paulschen Dichtung deutlich abhängig“; S. LIV. Zu den „Nachtwachen von Bonaventura“ (1804) als Antwort auf Jean Paul vgl. Sonja Klimek, Jean Pauls literarische Antwort, S. 274–277.

²³ Verwiesen sei hier nur in nuce auf Alfred de Vigny, Gérard de Nerval, Victor Hugo, Théophile Gautier und Charles Nodier; vgl. zur franz. Rezeption Claudia Becker, Der Traum der Apokalypse, S. 134–140.

²⁴ Jean Paul Zit. nach Claudia Becker, Der Traum der Apokalypse, S. 135.

²⁵ So hält es auch Claude Pichois in seiner Studie „L’image de Jean-Paul Richter dans les lettres françaises“ (1963) fest; vgl. ebd., S. 134.

findet sich Jean Pauls partieller poetischer Nihilismus mit veränderter Akzentuierung in den apokalyptischen Untergangsvisionen bspw. zur Zeit des Ersten Weltkrieges; so scheint „Jean Pauls Text eingewoben in die durch die geschichtlichen Ereignisse des 20. Jh.s intensivierte Apokalypse-Thematik der Literatur“.²⁶

2. Die innere Apokalypse

Der Vorrede schließt sich eine Kindheitserinnerung an, eine Sage von einer Totenversammlung. Daraufhin folgt mit dem Einschlafen des Erzählers und dem Erwachen im Traum die eigentliche Traumerzählung. In diesem durchschreitet ein Träumender als lebender Beobachter die tote Welt gleichsam wie Dante mit Vergil das „Inferno“ in der „Divina Commedia“. Der Lebende ist in einer toten Welt von unbekanntem Schatten umgeben, die sich in einer Kirche um einen Altar versammeln. Auf dem Altar liegt ein Toter mit einem „lächelnden Angesicht“, doch während der Lebende in die Kirche eintritt, verliert der Tote seine Vitalität/das Menschliche. Der lebende ‚Atheist‘ stellt eine furchtvolle Gestalt dar, die die warmen, menschlichen Züge verschwinden lässt:

Aber da ein Lebendiger hineintrat, erwachte er und lächelte nicht mehr, er schlug mühsam ziehend das schwere Augenlid auf, aber innen lag kein Auge, und in der schlagenden Brust war statt des Herzens eine Wunde. Er hob die Hände empord und faltete sie zu einem Gebete [...].²⁷

In dem Kirchengewölbe befindet sich das „Ziffernblatt der Ewigkeit“; doch so sehr „die Toten [...] die Zeit darauf sehen“ wollen, erscheint doch keine Zahl.²⁸ Eine edle Gestalt sinkt hernieder, und alle Toten fragen: „Christus! ist kein Gott?“ und Christus, der entgegen seiner Bestimmung niedersinkt und gerade nicht aufersteht, antwortet, dass kein Gott sei. Und

Christus fuhr fort: „Ich ging durch die Welten, ich stieg in die Sonnen und flog mit den Milchstraßen durch die Wüsten des Himmels; aber es ist kein Gott. [...] und [ich] schauete in den Abgrund und rief: ‚Vater, wo bist du?‘ aber ich hörte nur den ewigen Sturm [...] Und als ich aufblickte zur unermesslichen Welt nach dem göttlichen Auge, starrte sie mich mit einer leeren bodenlosen Augenhöhle an; und die Ewigkeit lag auf dem Chaos [...] – Schreiet fort, Mißtöne, zerschreiet die Schatten; denn Er ist nicht!“²⁹

Auch die verstorbenen Kinder, die nun aus ihren Gräbern steigen, fragen: „Jesus! haben wir keinen Vater?“ hier muss die edle Gestalt mit Tränen in den Augen antworten, dass alle, er und sie, Waisen seien.³⁰ Die Welt gerät währenddessen weiter aus den Fugen, verschiebt sich und stürzt allmählich in sich zusammen. Christus schaut vom Weltgebäude herab und

²⁶ Volker Hoffmann, Jean Pauls „Rede“, S. 686.

²⁷ Jean Paul Richter, Rede des toten Christus, S. 272.

²⁸ Ebd., S. 273 (Hervorhebung im Original).

²⁹ Ebd. (Hervorhebung im Original).

³⁰ Ebd., S. 274.

führt seine Rede fort, doch richtet er sich diesmal nicht an die verlorenen Seelen, sondern hebt seine „Augen empor gegen das Nichts und gegen die leere Unermeßlichkeit“ und fragt: „O Vater! o Vater! [...] Schau hinunter in den Abgrund, über welchen Aschewolken ziehen – Nebel voll Welten steigen aus dem Totenmeer, die Zukunft ist ein steigender Nebel, und die Gegenwart ist der fallende. – Erkennst du deine Erde?“³¹

Doch erhält Christus keine Antwort, er schaut mit Tränen wieder auf die Erde hinab und desillusioniert seine Zuhörer, denn wie sehr sie auch hoffen, Gott wird nicht die Wunden schließen, die Tränen trocknen und den Tod aufheben, wie es in der „Johannesapokalypse“ beschrieben steht: „und Gott wird abwischen alle Tränen von ihren Augen, und der Tod wird nicht mehr sein [...]“ (Offb 21,4), denn „es kommt kein Morgen und keine heilende Hand und kein unendlicher Vater!“³²

Im Moment der vollkommenen Desillusionierung richtet sich Christus an den lebenden Beobachter und beendet seine Rede mit einem Appell: „wenn du noch lebst, so bete Ihn an: sonst hast du Ihn auf ewig verloren“.³³ Hier lässt sich in der Verbindung von Gott und Gebet die Aufforderung zur Bekehrung erkennen. Der Träumende fällt nieder, und in dem Moment, in dem die letzte Stunde der Zeit schlägt und das Weltgebäude zersplittert, erwacht er aus seinem Traum.³⁴

„Die Rede“ endet mit dem Erwachen des Erzählers. Das Ende des Traums kommt dabei einer religiösen Erweckung gleich und verankert den apokalyptischen Neuanfang nicht wie die Johannesoffenbarung im Jenseits, sondern weist vielmehr eine subjektive Diesseitsgewissheit auf:³⁵

Meine Seele weinte vor Freude, daß sie wieder Gott anbeten konnte – und die Freude und das Weinen und der Glaube an ihn waren das Gebet. Und als ich aufstand, glimmte die Sonne tief hinter den vollen purpurnen Kornähren und warf friedlich den Widerschein ihres Abendrotes dem kleinen Mond zu, [...] und zwischen Himmel und Erde streckte eine frohe vergängliche Welt ihre kurzen Flügel aus und lebte, wie ich, vor dem unendlichen Vater [...].³⁶

Der Erzähler erwacht voller Erleichterung aus dem Traum und erkennt in der Natur die eigene Erneuerung. Die Auseinandersetzung mit dem Atheismus haben Erzähler und Welt wieder einander näher gebracht und verschafft ihm die unmittelbare Erfahrung, die göttliche Existenz erkannt zu haben. Hier ist es bezeichnend, dass das ursprüngliche apokalyptische Motiv aus der Johannesoffenbarung vom sehenden Auge, welches für Johannes‘ Gottes-Erkentnis steht, von Jean Paul ins Negative verkehrt wurde: Christus blickt auf der Suche nach dem göttlichen Auge verzweifelt nach oben, oder hebt seine eigenen Augen

³¹ Ebd.

³² Ebd., S. 275.

³³ Ebd.

³⁴ Vgl. ebd.

³⁵ Vgl. Claudia Becker, *Der Traum der Apokalypse*, S. 134. Becker konstatiert zudem: „Jean Paul verlegt [die] Utopie gerade in die Zeit und Geschichte, ja in die Lebensgeschichte eines einzelnen Menschen hinein und macht sie somit insgesamt zu einem rein innerpsychischen Geschehen“, ebd., S. 134.

³⁶ Jean Paul Richter, *Rede des toten Christus*, S. 275.

empor gegen das Nichts.³⁷ Hier ist es das leere, tote Auge oder gar das Fehlen des Auges in der Augenhöhle, welches in der Traumvision vorherrscht: In der Gegenwart des lebenden Atheisten ist keine Erkenntnis möglich. Dies ändert sich im Augenblick des Erwachens; der Träumende erwacht aus dem apokalyptischen Szenario, erblickt die Sonne und erfährt zugleich seinen wiedergefundenen Gottesglauben.

Jean Paul vollführt so einen Gottesbeweis *ex negativo*: Christus als Prediger des Dysangeliums erscheint als ein sich selbst widerlegender Christus.³⁸ Er dekonstruiert sich selbst, indem er seine heilsgeschichtliche Nichtigkeit offenbart und die Hoffnung des Christentums zerstört, und doch fordert der Text am Ende *ex negativo* das ganze orthodoxe Erlösungsprogramm,³⁹ denn obwohl Christus selbst sagt, es gäbe keinen Gott, an den man glauben könne, findet der Träumende trotz dieser Verneinung zu seinem eigenen Glauben.

Jean Paul eröffnet dem Träumenden bei seiner Suche nach Gott eine Szenerie des Grauens und der Unbestimmtheit. Dezidiert apokalyptisch wird der Text durch den Dualismus auf moralischer sowie personaler und bildlicher Ebene: ein Ungläubiger trifft in der Kirche auf gläubige Tote, als Lebender steht er den Toten gegenüber, diese steigen aus ihren Gräbern hinauf und Christus sinkt nieder, oben am Kirchengewölbe hängt das Ziffernblatt der Ewigkeit und Christus schaut in den Abgrund hinab. Zudem stehen sich hell und dunkel, Licht und Schatten antithetisch gegenüber sowie laute dissonante Töne und das Schweigen Gottes. Die akustisch-optische Symbiose der konkreten Zerstörung, die an die Johannesoffenbarung erinnert, wird auch hier über die Darstellung von Naturkatastrophen evoziert: „Über mir hört’ ich den fernen Fall der Lawinen, unter mir den ersten Tritt eines unermeßlichen Erdbebens“ verkündet Christus während am „Himmel [...] in großen Falten bloß ein grauer Nebel [hing]“.⁴⁰

Im Text finden sich die Visionen und Traumbilder durch eine Fülle an Wortfeldern und Vergleichen dargestellt, die dem Text eine eindruckliche Bildqualität geben: „Die entfärbten Schatten zerflatterten, wie weißer Dunst, den der Frost gestaltet [...]“.⁴¹ Neben dem Vergleich findet sich in der „Rede“ eine ausgeprägte Metaphorik: Der Atheismus wird mit Bildern der giftigen Dämpfe, Nebel und Quecksilber beschrieben. Man erstickt, und die Welt erscheint kalt und aggressiv als „eiserne Maske“. Für Religion und Glauben hingegen bedient sich der Autor Metaphern des Werdens, wie bspw. „lichte Tautropfen [...] in einem Blumenkelch“ unter einer Sonne.⁴²

Um die kosmische Dimension bildlich hervorzuheben und die Visionen des Unvorstellbaren zu vergegenwärtigen, werden die Räume ins Unendliche geweitet, es finden sich Welten, Sonnen und Milchstraßen. Dieses Verfahren findet sich ebenfalls in Bezug auf das Zeitmodell; die Zeit als ordnende Größe wird entgrenzt, bis sie außer Kraft gesetzt wird. Im Traum herrscht allein die Ewigkeit des Todes und der Qual ohne Aussicht auf Erlösung,

³⁷ Vgl. ebd., S. 273–273.

³⁸ Vgl. Walther Rehm, Jean Paul – Dostojewski, S. 30.

³⁹ Vgl. auch Götz Müller, Jean Pauls „Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, daß kein Gott sei“, in: ders., Jean Paul im Kontext. Gesammelte Aufsätze, Würzburg 1996, S. 104–124.

⁴⁰ Jean Paul Richter, Rede des toten Christus, S. 272.

⁴¹ Ebd.

⁴² Ebd., S. 270–271.

was mit dem Fehlen der Zeiger an der Uhr und dem Ziffernblatt der Ewigkeit besonders deutlich wird.⁴³ Auf diese Weise wird im Text auch eine Transzendierung der Zeit bewirkt.

Mit diesen bildlichen Darstellungsweisen wird der Leserschaft das Zusammenstürzen der weltlichen Ordnung, welches eigentlich unvorstellbar scheint, näher gebracht. Die Darstellung des Nicht-Darstellbaren verleiht apokalyptischen Texten eine entscheidende Form, „weil sie die Grenzen jeder Möglichkeit, eine Welt darzustellen, in den Blick“ nimmt.⁴⁴ So auch in Jean Pauls „Rede“: Die Bildqualität durch Uneigentlichkeit verleiht seiner religionsphilosophischen Dichtung nicht nur ein literarisches Selbstbewusstsein, sondern verhilft ihr zu einer Wirkungsmächtigkeit, die eine theologische Abhandlung zum Atheismus schwerlich erreicht hätte.

Neben dieser bildlichen Qualität verfügt der Text auch über eine prägnante klangliche Komponente. Hier wird das Unheilvolle und Zerstörerische durch Dissonanzen wiedergegeben, die sich mit dem apokalyptischen Szenario verbinden: „Die Kirche schwankte auf und nieder von zwei unaufhörlichen Mißtönen, die in ihr miteinander kämpften und vergeblich zu einem Wohl laut zusammenfließen wollten“.⁴⁵ Diese „Unstimmigkeit“, so Volker Hoffmann, „ist überhaupt für die im Traum beschworene Anti-Welt bezeichnend“.⁴⁶ Auch als die Kinder fragten: „Haben wir keinen Vater?“, „kreischten die Mißtöne heftiger“.⁴⁷

In der „Rede des toten Christus“ lässt sich darüber hinaus eine Ästhetik der Innerlichkeit erkennen, die durch die Traumvisionen und die Errettung durch das individuelle Gebet ausgedrückt wird.⁴⁸ Man kann hier folglich von einer Art persönlichen, ‚inneren Apokalypse‘ sprechen, die nicht nur einen – wie bei der Johannesoffenbarung postuliert – kollektiven Anspruch hat, sondern vielmehr durch ihre Individualität Bedeutung erlangt und Wirkung entfaltet. In seiner „Vorschule der Ästhetik“ (1804) macht Jean Paul die Ästhetik der Innerlichkeit zur ‚Quelle der romantischen Poesie‘ (§23) und gibt implizit eine Erklärung für die Faszination apokalyptischer Szenarien. In der „Vorschule“ fragt er, was dem poetischen Geist nach dem Einstürzen der äußeren Welt noch übrig bleibe, und gibt als Antwort: die innere Welt.

Da aber die Endlichkeit nur an Körpern haftet und da in Geistern alles unendlich ist oder ungeendigt: so blühte in der Poesie das Reich des Unendlichen über der Brandstätte der Endlichkeit auf. [...] In der weiten Nacht des Unendlichen war der Mensch öfter fürchtend als hoffend. Schon an und für sich ist Furcht gewaltiger und reicher als Hoffnung [...], weil für die Furcht die Phantasie viel mehr Bilder findet als für die Hoffnung [...].⁴⁹

⁴³ Vgl. ebd., S. 273.

⁴⁴ William Franke, *Dichtung und Apokalypse. Theologische Erschließungen einer dichterischen Sprache*, Innsbruck 2011, S. 25.

⁴⁵ Jean Paul Richter, *Rede des toten Christus*, S. 272.

⁴⁶ Volker Hoffmann, *Jean Pauls „Rede“*, S. 685.

⁴⁷ Jean Paul Richter, *Rede des toten Christus*, S. 273.

⁴⁸ Vgl. zum Aspekt der Ästhetik der Innerlichkeit bei Jean Paul Peter Sprengel, *Innerlichkeit. Jean Paul oder Das Leiden an der Gesellschaft*, München 1982 sowie Claudia Becker, *Der Traum der Apokalypse*, S. 129–130.

⁴⁹ Jean Paul Richter, *Vorschule der Ästhetik*, in: ders., *Werke*. Hrsg. von Norbert Miller, Bd. 5, München 1967, S. 93–94.

Mit der Zerstörung der äußeren Welt und der Natur geht ebenso die Zerstörung eines Weltbildes einher. Die Suche nach Gott erweist sich im Traum als Enttäuschung, wird zur persönlichen inneren Apokalypse und als geistige Zerstörung *in toto* deutlich.

Für diese Darstellungen rekurriert Jean Paul auf verschiedene Traditionslinien, die in ihrer Kombination für die Betrachtung des Textes als ‚innere Apokalypse‘ interessant erscheinen: So ist die Totenversammlung um Mitternacht, an die sich der Erzähler kurz vor dem Einschlafen erinnert, eng mit der Tradition des Totentanz verbunden.⁵⁰ In den Sagen und Märchen, die der Erzähler in seiner Kindheit zu hören bekam, öffnen die Toten „in den Kirchen den Gottesdienst der Lebendigen nach [...]“⁵¹ Tanz und Musik „stehen in der mittelalterlichen Bewertung für Sünde, teuflische Verführung und Gotteslästerung“, daher diente der Totentanz als spätmittelalterliche Bußpredigt ebenso zur Erbauung.⁵² Auch hier, wie in der Tradition der neutestamentlichen Apokalypse „wird also die Bedrohlichkeit des Todes angesichts eines sündigen Lebens verdeutlicht“.⁵³

Des Weiteren dient die Kirchhofpoesie (Gräberpoesie) der Vergegenwärtigung düsterer Stimmung und der Vergänglichkeit: „im ausgeleerten Nachthimmel“ waren „[a]lle Gräber [...] aufgetan“.⁵⁴ Durch die explizite Darstellung der Nacht in Verbindung mit dem Tod verweist der Traum auch auf Edward Youngs „The Complaint, or Night Thoughts on Life, Death, and Immortality“ (1742-1745) und die Tradition der Nachtstücke. Youngs düstere Betrachtungen von Tod und Unsterblichkeit prägten die europäische Literaturlandschaft des 18. Jahrhunderts maßgeblich und regten Dichter wie Novalis mit seinen „Hymnen an die Nacht“ (1800) ebenso an wie bildende Künstler, z.B. William Blake, der die „Night Thoughts“ 1797 illustrierte.⁵⁵

Mit der Tradition der Nachtstücke geht die der Traumstücke einher, die ab dem Spätmittelalter relevant wurde und besonders für die Romantik von Bedeutung war.⁵⁶ Bei Jean Pauls Text bietet der Traum als zentrales Ereignis einen direkten Rückbezug auf apokalyptisches

⁵⁰ Diese bildlich-literarische Kunstform entwickelte sich im ausgehenden 14. Jahrhundert „als Reflex und Movens“ der durch Krisen ausgelösten Verunsicherung. Brigitte Schulte, Totentanz, in: Harald Fricke, Jan-Dirk Müller et al. (Hrsg.), Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. III, Berlin/New York 2007, S. 657-660, hier S. 658.

⁵¹ Jean Paul Richter, Rede des toten Christus, S. 271. Hier rekurriert Jean Paul auf die „Hofer Lokalsage“ von 1516 des Hofer Chronisten Enoch Widmann, die Jean Paul, so mutmaßt Schreinert, von seinem Vater kannte. Diese Sage wurde später auch in Grimms „Deutschen Sagen“, Band I (Berlin 1816) abgedruckt. Vgl. Kurt Schreinert, Einleitung, S. LI.

⁵² Brigitte Schulte, Totentanz, S. 658.

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Jean Paul Richter, Rede des toten Christus, S. 272.

⁵⁵ „Den ‚Nachtgedanken‘ wurde in England gleich nach ihrer Veröffentlichung große Popularität und höchste Anerkennung zuteil. Unter den zeitgenössischen Bewunderern [...] finden sich Alexander Pope, Samuel Richardson und Samuel Johnson; James Boswell feierte das Werk als ‚a mass of the grandest and richest poetry that human genius has ever produced‘. [...] In den literarischen Kreisen Deutschlands konnte man in der Mitte und am Ende des 18. Jahrhunderts geradezu eine Young-Manie ausmachen“; Institut für Textkritik (ITK), Heidelberg, „Edward Young Klagen oder Nachtgedanken. Zur Digitalisierung von Edward Youngs ‚Nachtgedanken“; <http://www.textkritik.de/young/index.htm> [Zugriff am 11.10.2015].

⁵⁶ Auch hier lässt sich auf Blake verweisen, dessen literarisches und malerisches Werk von Darstellungen des Traums geprägt sind; in seinen apokalyptischen Visionen sind wie bei Jean Paul diese Traditionslinien

Schreiben: Das Buch Daniel aus dem Alten Testament gilt ebenso als apokalyptischer Text wie die Johannesoffenbarung und beinhaltet Daniels Interpretationen der Träume des babylonischen Königs Nebukadnezar sowie seiner eigenen. Dem Buch Daniel ist ebenfalls ein besonderer Symbolcharakter eigen, der sich in Jean Pauls „Rede“ niederschlägt. So wird z.B. die im Buch Daniel dargestellte Vorstellung von der Heillosigkeit der Welt, die sukzessive gottesfeindlicher wird, bei Jean Paul im direkten Zusammenhang mit dem Atheismus formuliert. Dies wird durch die Metaphernsprache zusätzlich deutlich: Ist es in der Johannesoffenbarung und im Buch Daniel das Licht, welches mit Gott assoziiert wird – Gott „weiß, was im Dunkel ist, und bei ihm wohnt das Licht“ (Dan 2,22). –, so ist es bei Jean Paul dessen Abwesenheit, als Zeichen für die Gottlosigkeit, die das apokalyptische Szenario prägt: ein Netz des Nebels legt sich über die Erde „im stürmischen Chaos, in der ewigen Mitternacht“.⁵⁷

Doch eint diese Texte der explizite Trostcharakter, der die beiden Bibel-Apokalypsen ausmacht und ebenfalls bei Jean Paul in der Vorbemerkung und im Ausgang des Textes zur Kernaussagen gehört: Hoffnung und das Vertrauen auf Gott. Soll die Weissagung Gottes im Buch Daniel jedoch vorerst geheim gehalten werden, so verhält sich dies in der Johannesoffenbarung diametral. In ihr wird eindringlich die Verkündung der Inhalte befohlen, und auch Jean Pauls Text verfügt über jenen uneingeschränkten Offenbarungscharakter und bezieht somit deutlich Stellung zur vermeintlichen Krise der Welt- und Selbsterkenntnis seiner Zeit. Jean Paul entschuldigt im Paratext nicht nur die Kühnheit seiner Dichtung, sondern weist ausdrücklich darauf hin, den Aufsatz zu lesen, wenn man den Glauben verloren hat. Zum anderen steht am Ende seines Aufsatzes die religiöse Erweckung, die Offenbarung, dass der Glaube an Gott und das (Wieder-)Finden des Glaubens auch im aufgeklärten Zeitalter die Menschen bereits im Diesseits vor dem persönlichen Untergang, der persönlichen, inneren Apokalypse, bewahren kann und soll.

verwoben. Vgl. zu Blakes apokalyptischen Visionen z.B. Edward J. Ahearn, *Visionary Fictions, Apocalyptic Writing from Blake to the Modern Age*, New Haven/London 1996.

⁵⁷ Jean Paul Richter, *Rede des toten Christus*, S. 275.

Gdańsk 2016, Nr. 34

Monika Tokarzewska
(UMK Toruń / Nikolaus-Kopernikus-Universität Toruń)

Coelum empyreum, die Unendlichkeit und die Metaphern Gottes

***Coelum empyreum*, the Infinity and the Metaphors of God**

In the face of the so-called “Copernican Revolution”, and also due to the incredible development of astronomy over centuries, whose consummation was Newton’s physics, Europeans’ views on the Universe dramatically transformed, primarily, were symbolically secularized. The thinkers and writers from the turn of the 18th and 19th century, such as J.G. Fichte and Jean Paul, reflected on God, the Absolute, and human, creating a characteristic discourse full of metaphors taken from the cosmology of their time and from the past.

Keywords: ‘Copernican turn’ – *coelum empyreum* – infinity as a metaphor – Johann Gottlieb Fichte – Jean Paul Friedrich Richter

***Coelum empyreum*, die Unendlichkeit und die Metaphern Gottes**

Im Angesicht der so genannten ‚kopernikanischen Wende‘ sowie infolge der imponierenden Fortschritte der Astronomie in den folgenden zwei Jahrhunderten haben sich die Vorstellungen der Europäer vom Universum radikal verändert. Eine der wichtigsten Konsequenzen war die Säkularisierung des Weltbildes. Denker und Dichter wie J.G. Fichte und Jean Paul reflektierten über Gott, den Menschen und das Absolute, wobei sie einen charakteristischen, neuen metaphernreichen Diskurs kreierten. Die Bilder entnahmen sie der alten und neuen Astronomie.¹

Schlüsselwörter: ‚kopernikanische Wende‘ – *coelum empyreum* – Unendlichkeit als Metapher – Johann Gottlieb Fichte – Jean Paul Friedrich Richter

Die so genannte ‚kopernikanische Wende‘,² d.h. das neue heliozentrische Weltbild, das sich zwischen dem 16. und 18. Jahrhundert langsam als Folge der Thesen von Kopernikus

¹ Im folgenden Artikel greife ich auf die Forschungsergebnisse zum Thema der kosmologischen Metaphern und der Auseinandersetzung mit dem neuen Weltbild der wissenschaftlichen Revolution zurück, die ich gleichzeitig mit der Vorbereitung des Beitrags als Buch vorlege. Siehe: Monika Tokarzewska, *Rettung vor Bodenlosigkeit. Neues Anfangsdenken und kosmologische Metaphern bei Locke, Leibniz, Kant, Fichte, Novalis und Jean Paul*, Bern [etc.] 2015, insbesondere das einleitende Kapitel sowie das Kapitel „...so sei uns die Vernunft oder das lichte Ich keine selbstschaffende ziehende Sonne“: Jean Pauls Sehnsucht nach dem Vorkopernikanismus.

² Der Begriff wurde durch die Rezeption der Vorrede zur zweiten Ausgabe von Kants „Kritik der reinen Vernunft“ populär, obwohl Kant das Wort ‚Wende‘ in Bezug auf Kopernikus gar nicht benutzt, sondern von einer

gegen das alte geozentrische durchsetzte,³ gilt bis heute als Befreiung des (europäischen) Menschen von der Enge des voraufklärerischen Zeitalters. Wichtig sei hierbei die Distanzierung von der Religion in Sachen der Erkenntnis. Die ‚kopernikanische Welt‘, um die Formulierung von Hans Blumenberg aufzugreifen,⁴ bedeutete den Abschied von einer in der Mitte des Universums ruhenden Erde; sie wurde ein Planet wie die anderen Planeten des Sonnensystems, die samt dem Mond um die Sonne rotieren. Noch bis heute wird diese Verschiebung der Erde aus dem Zentrum an eine der Randstellen als ‚Kränkung des mittelalterlichen Menschen‘ verstanden.⁵ Verheerender noch sollten sich die Folgen der weiteren Meilenschritte in der Astronomie und der Physik erweisen. Als Isaac Newton 1687 sein Epochenwerk „*Philosophiae Naturalis Principia Mathematica*“ veröffentlicht hatte, wurde das Universum unendlich, es verlor endgültig jedwedes Zentrum, und die Erde samt dem ganzen Sonnensystem erschien den Zeitgenossen zunehmend als winziger zufälliger Punkt im All. Die verbreiteten Deutungen all dieser Wenden, an deren Anfang im Rückblick die immer größer und immer revolutionärer erscheinende Gestalt des Kopernikus stand, betonen neben dem Verlust des Menschen als ‚Krone der göttlichen Schöpfung‘ noch mehr den Fortschritt, den der Mensch mit diesen Entdeckungen vollbrachte. Zwar wird er zum Bewohner eines in der kosmischen Unendlichkeit verlorenen Planeten und weiß nicht, was für ihn die unendlichen Weiten des Kosmos bedeuten könnten, aber er ist als Vernunftwesen Sieger und Herrscher zugleich. Entgegen den Sinneswahrnehmungen konnte Kopernikus mit Hilfe der Vernunft und deren Sprache der Mathematik erkennen, dass sich die Erde bewegt, und nicht die Sonne. Der Mensch ist fähig, das wahre Bild des Universums zu erkennen, auch wenn dessen Dimensionen seine eigene Endlichkeit mehrfach überschreiten. Dafür war es wert, die religiösen Erzählungen – damit meinte man im aufgeklärten Zeitalter vor allem die christlichen – zu verabschieden, die dem Menschen immerhin eine ‚gemütliche‘, zentrale und unbewegte Stellung in einem geschlossenen endlichen Universum zuschrieben.

„Umänderung der Denkart“ bzw. von einer Revolution spricht. Zum Begriff vgl. Karl Dienst, *Kopernikanische Wende*, in: Joachim Ritter (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. IV, Basel 1976, S. 1094–1099.

³ Die Rezeption von Kopernikus ging keineswegs rasch voran, sie verlief eher schleppend, und es war bis ins 17. Jahrhundert nicht allgemein anerkannt, dass die Lehre des Thorner Astronomen mehr als bloß eine Hypothese sei. Siehe hierzu: Rienk Vermij, Stichwort „Copernicanism“, in: Wilbur Applebaum (Hrsg.), *Encyclopedia of the Scientific Revolution From Copernicus to Newton*, New York/London 2000, S. 158–162; vgl. auch: Rainer Baasner, *Der Lob der Sternkunst. Astronomie in der deutschen Aufklärung*, Göttingen 1987.

⁴ Bekanntlich lag Kopernikus gar nicht daran, als Umstürzler zu gelten; er wollte vielmehr zu der verlorengegangenen Harmonie des antiken Weltbildes zurückkehren und der Preis, den er dafür opfern musste, d.h. der Geozentrismus, schien ihm um dieser Harmonie Willen angemessen. Vgl. hierzu: Hans Günter Zekl, Einleitung, in: Nicolaus Copernicus, *Das neue Weltbild. Drei Texte. Commentariolus, Brief gegen Werner, De Revolutionibus I*. Im Anhang eine Auswahl aus der *Narratio prima* des G.J. Rheticus. Übersetzt, herausgegeben und mit einer Einleitung und Anmerkungen versehen von Hans Günter Zekl. Lateinisch-deutsch, Hamburg 1990, S. VII–LXXXIV.

⁵ So der Titel des Buches von Reinhard Krüger (*Reinhard Krüger, ‚Kopernikanische Wende‘ und die ‚kosmologische Kränkung‘ des Menschen der Neuzeit. Kritik eines wissenschaftsgeschichtlichen Mythos der Moderne*, Berlin 2012). Krüger stellte die aufklärerische Gegenüberstellung von geschlossenem alten und unendlichen neuen Universum sehr überzeugend in Frage. Er polemisiert somit mit solch klassischen Autoren wie Alexandre Koyré (vgl. A. Koyré, *Von der geschlossenen Welt zum unendlichen Universum*, Frankfurt a. Main 1969).

In diesem Sinne dachten die fortschrittsgläubigen Aufklärer, in diesem Sinne äußerte sich Goethe 1808 in seiner Abhandlung über die Farbenlehre:

Doch unter allen Entdeckungen und Überzeugungen möchte nichts eine größere Wirkung auf den menschlichen Geist hervorgebracht haben, als die Lehre des Kopernikus. Kaum war die Welt als rund anerkannt und in sich selbst abgeschlossen, so sollte sie auf das ungeheure Vorrecht Verzicht tun, der Mittelpunkt des Weltalls zu sein. Vielleicht ist noch nie eine größere Forderung an die Menschheit geschehen: denn was ging nicht alles durch diese Anerkennung in Dunst und Rauch auf: ein zweites Paradies, eine Welt der Unschuld, Dichtkunst und Frömmigkeit, das Zeugnis der Sinne, die Überzeugung eines poetisch-religiösen Glaubens; kein Wunder, daß man dies alles nicht wollte fahren lassen, daß man sich auf alle Weise einer solchen Lehre entgegensetzte, die denjenigen, der sie annahm, zu einer bisher unbekanntem, ja ungeahneten Denkfreiheit und Großheit der Gesinnungen berechnete und aufforderte.⁶

Goethe ist hier keineswegs originell; er nimmt vielmehr den Ton und die Thesen auf, die von den meisten vertreten wurden. Er stellt den Fortschritt und die Befreiung des Menschen aus der Enge der Vorurteile dem alten, unwissenschaftlichen, geschlossenen Weltbild des „poetisch-religiösen Glaubens“ entgegen. Die Unendlichkeit ist die Figur des neuen, denkfreien und risikofreudigen Zeitalters, während sich die alte Welt – wie man es mit Schillers Vokabular ausdrücken könnte – „am Gängelband“ der Götter bzw. eines Gottes befand. Es fällt auf, dass Goethe, anders als es unter den Aufklärern die Regel war, die ‚alte‘ Welt zwar als unzeitgemäß betrachtet, ihr jedoch eine besondere Schönheit ästhetischer Natur, „Unschuld, Dichtkunst und Frömmigkeit“ nicht abspricht. Trotzdem schätzt er die Verheißungen des neuen Zeitalters höher ein.

Die neuere Forschung stellt die aufklärerische ‚Großerzählung‘⁷ vom geschlossenen alten und unendlichem neuen Universum, wie sie u.a. in Goethes Urteil über die kopernikanische Revolution zum Ausdruck kam, in Frage. In Wirklichkeit war dem Universum der antiken Welt sowie dem des christlichen Mittelalters die Unendlichkeit gar nicht fremd, und ihr Kosmos war kein enges, in seiner geschlossenen Übersichtlichkeit gemütliches Etwas. Das Weltbild der Antike und des Mittelalters war durch die Autorität des Aristoteles bestimmt, dem der Weltkundler und Geograph Ptolemaios folgte. Die Erde befand sich diesem über Jahrhunderte vorherrschenden Weltbild zufolge tatsächlich im Zentrum des Universums, das man sich wie ein Ei vorstellte, denn das Ei war das Urbild des Lebens.⁸ Die Planeten kreisten nicht aus eigener Bewegung heraus um die Erde, sondern weil sie an den so genannten Sphären befestigt waren. Dies waren hohle Kugeln aus sehr hartem, kristallähnlichem Stoff, oft Äther genannt.⁹ Ein jeder Planet hatte eine eigene Sphäre, sie alle waren konzentrisch um das Zentrum platziert, um das sie kreisten. Mit dem Auge erfassen konnte man nur die Bewegung der Himmelskörper, weil die Sphären selbst durchsichtig waren. Die letzte, am weitesten vom Zentrum entfernt gelegene Sphäre war die der Fixsterne. An ihr waren die

⁶ Johann Wolfgang von Goethe, Geschichte der Farbenlehre, in: ders., Werke. Hamburger Ausgabe, Bd. XIV (Naturwissenschaftliche Schriften II), München 1982, S. 7-269, Zitat S. 81.

⁷ Der Begriff der „großen Erzählung“ (zumeist in der Form „der Abschied von den großen Erzählungen“) stammt von Francois Lyotard.

⁸ Reinhard Krüger, ‚Kopernikanische Wende‘, S. 26.

⁹ Robert Locqueneux, Kurze Geschichte der Physik, Göttingen 1989, S. 26.

Sternenkonstellationen angebracht. Im Unterschied zu den Planetensphären empfand man sie als Himmelskuppel, die als äußerster Hintergrund rotierte. Es blieb jedoch die Frage, was sich hinter dieser letzten Sphäre befinden könnte. Schon allein die Bewegung des Universums legte solche Fragen nah. Woher konnten die Himmelsphären ihre Bewegung haben? Nach Aristoteles ist Gott der ‚erste Bewegter‘ bzw. die ‚erste Ursache‘. Er, dessen Sitz man in einem geheimnisvollen Raum hinter der Fixsternsphäre vermutete, gab dem ganzen Universum seinen Anfang und auch seine Bewegung. Die Vorstellung des ‚ersten Bewegters‘ adaptierte auch das Mittelalter, das die antiken Begriffe in christliche Gewänder kleidete. Auf mittelalterlichen Illuminationen und Weltkarten kann man manchmal an den äußersten Rändern um das runde Universum herum Gott und die Seligen bzw. Engel sehen, die mittels einer Kurbel die Himmelsphären in Bewegung setzen. „Die Engel betätigen eine Art Kurbel, um die letzte Himmelsphäre (das Empyreum) in Rotation zu versetzen, deren Bewegung sich dann auf die inneren Teile des Kosmos überträgt.“¹⁰ Auch die antike Lehre von den Elementen implizierte die Frage danach, was sich hinter der weitesten Sphäre befinden mag, dort, wohin das menschliche Auge nicht mehr reicht; und das menschliche Erkenntnisvermögen muss sich seiner Endlichkeit bewusst werden. Der antiken Elementenlehre zufolge haben alle Dinge im Universum ihren natürlichen Platz, gemäß dem in ihnen dominierenden Element. Das Element Erde ist am schwersten, deshalb drängt es in die Mitte des Kosmos, Wasser und Luft sind jeweils ‚leichter‘, deswegen bedecken die Gewässer die Oberfläche der Erde und die Luft erfüllt die weitere ‚Oberfläche‘, d.h. den Raum. Das Feuer, als das leichteste der Elemente, hat seinen Ort noch weiter vom Zentrum entfernt. Im so genannten ‚Feuerhimmel‘, dem *coelum empyreum* hinter der Fixsternsphäre, hat man Gott und die edlen Seelen vermutet. Diese „eigentümliche Vorstellung“ von einem „feurigen Bereiche, jenseits von allem Geschaffenen“, die „dem Christentum denkbar fremd scheint“, wurde als der eigentliche Sitz bzw. Thron Gottes in die christliche Vorstellungswelt des Mittelalters übernommen.¹¹ Die auf antike und altiranische Quellen zurückgehende Vorstellung war nicht unumstritten, doch spätestens mit der Summa des Thomas von Aquin erfuhr sie eine Kanonisierung, welche allerdings nicht allzu lange währen sollte. Wie Gregor Maurach zusammenfasst, wird „seit dem 14. Jahrhundert [...] eine Literatur erkennbar, die in zunehmenden Maße von weltanschaulicher Gebundenheit frei wird, wenn sie über astronomische Zustände handelt. In ihr [...] spielt das Empyreum kaum mehr eine Rolle. Es ist aus sachlichen Gründen nicht mehr haltbar.“¹² Der Status des Empyreums war kompliziert, da es sich außerhalb des endlichen Universums befinden sollte; manchmal wurde es nicht mit einem Ort, sondern mit Gott selbst identifiziert.¹³ „Das Empyreum war ein *unortlicher* suprastellarer Licht-Raum, der zwar zur geschaffener Welt gehörte, von den Engeln und Seelen aber *diffinitive*, nicht *locative* bewohnt war und von dem *repletive* alles durchdringenden Gott unterschieden war.“¹⁴ Wie auch immer die Diskussionen über den

¹⁰ Ubaldo Nicola, Heliozentrismus, in: ders., Bildatlas Philosophie. Die abendländische Geschichte in Bildern, Berlin 2007, S. 284–285.

¹¹ Gregor Maurach, *Coelum empyreum*, Wiesbaden 1968, S. 5.

¹² Ebd., S. 87 und 91.

¹³ Ulrich Beuttler, *Gott und Raum – Theologie der Weltgegenwart Gottes*, Göttingen 2010, S. 48 und 168.

¹⁴ Ebd., S. 24. Hervorhebungen im Zitat von Beuttler.

Status des *empyreum* geführt wurden und wie die theologisch-weltkundlichen Spekulationen auch aussahen, so blieb das vorkopernikanische Weltbild in einer den Modernen nicht mehr bekannten Art und Weise eindimensional. Das Transzendente, d.h. der Himmel, der Sitz Gottes, Gott selbst, und das Diesseits waren zwar vollkommen unterschiedlich, aber Bestandteile desselben Universums; man konnte sie nebeneinander auf einer Weltkarte darstellen, auch wenn ihr Getrenntsein und ihr Ineinandergreifen eine Herausforderung für das Denken sein mochten. Zu den schönsten und zugleich extremsten Beispielen gehört wohl die bekannte, durchaus modern anmutende Definition Gottes, welche Nicolaus Cusanus formulierte, um die Unbegreiflichkeit Gottes zu illustrieren. In dessen „De docta ignorantia“ lesen wir: „Darum verhält sich der Weltbau so, als hätte er überall seinen Mittelpunkt und nirgends seinen Umkreis, da sein Umkreis und sein Mittelpunkt Gott ist, der überall und nirgends ist.“¹⁵

Das Universum der Alten kannte also die Dimension der Unendlichkeit, es war aber eine andere Unendlichkeit als die abstrakt-mathematische des Vernunftzeitalters und der Newtonschen Physik. Die alte Unendlichkeit ergab sich aus dem engen Durchdringen von Kosmologie und Theologie. Da Gott unendlich und in seinem Universum auf vielerlei Weise präsent ist, gehört seine Unendlichkeit zum Universum. Der Unterschied zwischen dem alten und dem neuen Weltbild war also nicht so einfach, wie es der Fortschrittsmythos der Aufklärer wollte. Die europäische Kultur schritt nicht von einem engen und geschlossenen zu einem unendlichen Weltbild, sondern von einem, in dem die Unendlichkeit theologischer Natur war, zu einer mathematisierten, abstrakten Raumauffassung der Naturwissenschaft. Auf den Weltbildern des Zeitalters der wissenschaftlichen Revolution sind Räume wie der Feuerhimmel nicht mehr zu sehen und Gott ist nicht mehr anzutreffen. Die vom 17. Jahrhundert an immer populärer werdenden Weltraumromane spekulieren darüber, ob die anderen Planeten wohl bewohnt seien. Im Angesicht der neuen Unendlichkeit des Alls schien es naheliegend, sich an den Gedanken der Existenz anderer Vernunftwesen zu gewöhnen.¹⁶ In einen ‚Himmel‘ gelangt man auch im Falle von langen Weltraumreisen nicht mehr.

Die Denker und Dichter beschworen die Befreiung von Mythen, die kollektive Einbildungskraft und die Metaphern werden jedoch oft von einer anderen Logik regiert, die nicht unbedingt der Disziplinierung der Begriffe folgt. Die neue Ära nach Kopernikus und Newton hatte ihre Dichter; im Unterschied zu den späteren Zeiten waren die Grenzen zwischen der literarischen und der wissenschaftlichen Rhetorik verschwommen.¹⁷ Eine metaphernreiche, rhetorische und auch gebundene Rede widersprachen dem wissenschaftlichen Thema nicht, was vor allem die zahlreichen Popularisierer der neuen Naturwissenschaft und des

¹⁵ Nicolaus Cusanus, De docta ignorantia, in: Nikolaus von Kues, Philosophisch-theologische Schriften, herausgegeben von Leo Gabriel, Wien 1694, Bd. I, S. 396. Zit. nach: Reinhard Krüger, Die ‚Kopernikanische Wende‘, S. 96.

¹⁶ Zum Motiv der Weltraumreise siehe: Karl S. Guthke, Der Mythos der Neuzeit. Das Thema der Mehrheit der Welten in der Literatur- und Geistesgeschichte von der kopernikanischen Wende bis zur Science Fiction, Bern 1983.

¹⁷ Wissenschaftliche und technische Entdeckungen und Errungenschaften dichterisch zu besingen, war allerdings bis ins späte 19. Jahrhundert nicht ungewöhnlich. Prägnante Beispiele dafür finden sich in Walter Benjamins Passagen-Werk. Benjamin führt etwa Lobgedichte auf die Bändigung des Lichtstrahls durch die Chemie und die damit verbundene Entstehung der Fotografie an.

neuen Weltbildes betraf. Der bekannte englische Dichter Alexander Pope, den der junge Kant so sehr schätzte, dass er seiner „Allgemeinen Theorie und Naturgeschichte des Himmels“ ein Zitat von diesem als Motto voranstellte, pries mit großer Begeisterung die Leistungen der zeitgenössischen Astronomie, allen voran die Newtons:

Schau sich die bildende Natur zu ihrem großen Zweck bewegen,
 Ein jedes Sonnenstäubchen sich zu einem andern Stäubchen regen,
 Ein jedes, das gezogen wird, das andere wieder an sich ziehn,
 Das nächste wieder zu umfassen, es zu formieren sich bemühn.
 Beschau die Materie auf tausend Art und Weise sich
 Zum allgemeinen Centro drängen.¹⁸

Popes Verse sind kein religiöses Gedicht, sie könnten jedoch wegen der beschworenen Dimensionen und des pathetischen Tons als ein solches gelten. Es scheint, als ob die durch die Verwissenschaftlichung verbannte sakrale Dimension des Alls sich hier durch die Metaphern ästhetisch manifestiert. Mit der Entdeckung des Kopernikus, dass die Erde ein sich bewegender Planet ist, der sich nicht im Zentrum des Alls befindet, verloren die Menschen den Boden unter den Füßen. Bald aber stellte sich heraus, dass andere Begründungsmöglichkeiten auszuprobieren sind. In Popes Gedicht, ähnlich wie in Kants Himmelbuch, wird ein absolutes Zentrum des Universums imaginiert. Es ist, Newtons Prinzipien der neuen Physik folgend, ein gewaltiges *centrum gravitatis*, von dem in alle Richtungen des Alls in immer größeren Kreisen die Kraft der Anziehung ausgeht, die die im Universum ordnende Kraft ist. Dieses neue, gewaltige Zentrum ist ein Punkt und zugleich durchdringt es alles Gegebene.

Der Dichter Pope und der Philosoph Kant stellten sich, das kopernikanische Sonnensystemmodell vor Augen, als Zentrum des Alls eine Art Ursonne vor. Bald aber kam ein Denker, dem eine solche Vorstellung einer noch materiellen Ursonne zu dogmatisch und zu wenig radikal war. Der philosophische Patron der Frühromantiker, Johann Gottlieb Fichte, postulierte ein absolutes Fundament für das ganze Weltgebäude: ein wahrlich göttliches Fundament. Von Newtons Theorie inspiriert, denkt sich Fichte ein solches ‚Fundament‘ nicht als ‚Unterlage‘, sondern als gewaltiges Gravitationszentrum, das alle Gegenstände von allen Seiten anzieht und im Banne der Gravitationskraft hält. Dies Zentrum, das Fichte oft als „absolutes Ich“ bezeichnet, sollte ein mathematischer Punkt, d.h. nicht materiell, ein ‚Nichts‘, sein. An diesem Nichts hängt dann wiederum alles. In Fichtes programmatischer Abhandlung „Über den Begriff der Wissenschaftslehre“¹⁹ stoßen wir auf das Bild des Erdballs, welches sich selbst aus eigener Kraft im kosmischen Raum hält. Die haltende Kraft heißt Schwerkraft:

¹⁸ Das Gedicht von Alexander Pope als Zitat auf der Titelseite Kants „Allgemeiner Naturgeschichte und Theorie des Himmels“. (Immanuel Kant, Gesammelte Schriften, herausgegeben von der Preußischen Akademie der Wissenschaften, Berlin 1900ff, Zitat in Bd. I, S. 259.)

¹⁹ Johann Gottlieb Fichte, Über den Begriff der Wissenschaftslehre oder der sogenannten Philosophie, als Einladungsschrift zu seinen Vorlesungen über diese Wissenschaft, in: Johann Gottlieb Fichte-Gesamtausgabe, hrsg. von Reinhard Lauth und Hans Jacob unter Mitwirkung von Manfred Zahn, Reihe I (Werke), Bd. II, Stuttgart/Bad Cannstatt 1965, S. 109-192.

[...] so müssen doch alle [die Wissensreihen – M.T.] in einem einzigen Ringe festhängen, der an nichts befestigt ist, sondern durch seine eigene Kraft sich, und das ganze System hält. – Wir haben nun einen durch seine eigene Schwerkraft sich haltenden Erdball, dessen Mittelpunkt alles, was wir nur wirklich auf dem Umkreise desselben, und nicht etwa in die Luft, und nur perpendicular, und nicht etwa schiefwinklich angebaut haben, allmächtig anzieht, und kein Stäubchen aus seiner Sphäre sich entreissen lässt.²⁰

Die Schwerkraft ist präsent und wirkt sowohl im Zentrum als auch überall sonst, sorgt für den allgemeinen Zusammenhang der Dinge mit dem ‚Fundament‘, bleibt aber ein unsichtbares, unfassbares Nichts. Selbstverständlich denkt Fichte nicht mehr an die Astronomie; er verwendet die astronomischen Vorstellungen als Metapher für etwas anderes: für das Selbstbewusstsein des Menschen und für das Wissen. Dass er von Newtonschen Begriffen metaphorischen Gebrauch macht, ist keine Ausnahme. In der Publizistik, mit der er debütierte und die in unmittelbarem Zusammenhang mit den Fragen der Französischen Revolution stand, finden wir u.a. eine Passage über die „Regelmäßigkeit“. Es handelt sich in diesen Zeilen um Menschen, die sich emanzipieren wollen, die ein starkes Ich, also ein starkes Selbstbewusstsein, besitzen und bereit sind, an sich selbst zu arbeiten, um sich ethisch auf eine höhere Ebene emporzuschwingen. Solche Menschen überwinden sich selbst und wirken Fichte zufolge positiv auf ihre Mitmenschen, die von starken Persönlichkeiten mitgerissen werden:

Erst durch das Ich kommt Ordnung und Harmonie in die todte formlose Masse. Allein vom Menschen aus verbreitet sich Regelmäßigkeit rund um ihn herum bis an die Grenze seiner Beobachtung, – und wie er diese weiter vorrückt, wird Ordnung und Harmonie weiter vorgerückt. Seine Beobachtung weist dem bis ins Unendliche verschiedenen, – jedem seinen Platz an, daß keines das andere verdränge; sie bringt Einheit in die unendliche Verschiedenheit. Durch sie halten sich die Weltkörper zusammen, und werden nur Ein organisierter Körper; durch sie drehen die Sonnen sich in ihren angewiesenen Bahnen. Durch das Ich steht die ungeheure Stufenfolge da von der Flechte bis zum Seraph; in ihm ist das System der ganzen Geisterwelt, und der Mensch erwartet mit Recht, daß das Gesetz, das er sich und ihr giebt, für sie gelten müsse [...].²¹

Wir erkennen hier das gleiche Pathos und die gleiche Metaphorik, die einst Pope und Kant für den Kosmos und lange vor ihnen Cusanus für Gott verwendeten. Nun befindet sich zu Beginn der modernen Zeiten ein nahezu allmächtiges Ich im absoluten Zentrum, das sich dazu anschickt, die unendlichen Dimensionen des Alls zu erobern.

Fichte hat sein auf das Ich gestütztes oder, anders gesagt, am Nichts hängendes Weltgebäude unermüdlich und mit Enthusiasmus als wahren Aufbruch ins Neue verkündet. In dem Romancier Jean Paul fand er seinen wohl gefährlichsten, weil in den Reizen und Tücken der figürlichen Sprache sehr erfahrenen Kritiker. Die philologische Forschung ist sich darüber einig, dass die kosmologische Metaphorik ein wesentliches Merkmal der Jean Paulschen Rhetorik darstellt.²² Die kosmologischen Bilder, die der Romancier verwendet

²⁰ Ebd., S. 126.

²¹ Johann Gottlieb Fichte, Über die Würde des Menschen, in: Johann Gottlieb Fichte-Gesamtausgabe, herausgegeben von Reinhard Lauth und Hans Jacob, Bd. I.2 (Werke 1793–1795), Stuttgart/Bad Cannstatt 1965, S. 83–89, Zitat S. 87.

²² Vgl. Hans Esselborn, Das Universum der Bilder. Die Naturwissenschaft in den Schriften Jean Pauls, Tübingen 1989. Vgl. auch: Regula Bühlmann, Kosmologische Dichtung zwischen Naturwissenschaft und innerem Universum: die Astronomie in Jean Pauls „Hesperus“, Bern/Berlin/Frankfurt a. Main 1996.

und für die er eine Vorliebe hegt, sind jedoch alles andere als optimistische Ausblicke in die Unendlichkeiten des modernen Kosmos. Im Gegenteil, ihre Dominante ist die Einsamkeit des modernen Menschen im Angesicht des unendlich leeren Raumes. Im „Titan“ finden wir u.a. folgende Vorstellung:

Oben zogen große Weltkugeln; auf jeder wohnte ein einziger Mensch, er streckte bittend die Arme nach einem anderen aus, der auch auf einer stand und hinüberblickte; aber die Kugeln liefen mit den Einsiedlern um die Sonnensichel, und die Gebete waren umsonst.²³

Die Jean Paulsche Metaphorik ist nicht bloß eine direkte poetische Reaktion auf das neue Weltbild des Zeitalters der wissenschaftlichen Revolution. Diese Metaphorik muss mit Fichte gelesen und vor dem Hintergrund von Fichtes Ich-Projekt verstanden werden. Er verstand – vor allem zu Beginn seines philosophischen Werdegangs – sein Projekt in der Philosophie bewusst als Parallele zu der neuen Naturwissenschaft. Seine ‚Wissenschaftslehre‘ sollte eine Revolution im Denken auf Augenhöhe mit der Revolution in der Naturerkenntnis sein und als Grundlage jeglichen fundierten Wissens dienen. Alles sollte nun am neuen Absoluten, nämlich am ‚Ich‘ hängen und sich auf dieses stützen. Fichte griff gezielt nach Metaphern Newtonscher Prägung, um dies zu signalisieren und dem Vorhaben Ausdruck zu verleihen. Jean Paul macht von ähnlichen Bildern Gebrauch, um auf die dunkle Kehrseite dieses Ich-Projekts zu verweisen.

In der Jean-Paulschen Vision der Vielzahl von Planeten, auf denen einzig ein einsames Menschenwesen wohnt, kann man eine radikale Umdeutung des optimistischen Diskurses von der Vielzahl der Welten wiedererkennen, der im 17. bis zum 18. Jahrhundert verbreitet war. Somit ist Jean Paul ein großer Enthüller und Zerstörer der großen Erzählung vom Aufbruch in die neuen Weiten des Alls und von den Siegeszügen des neuen modernen Subjekts. Die Unendlichkeit des nachkopernikanischen und nachnewtonschen Universums bedeutet eine unendliche, vergebliche Pilgerschaft zu Gott, der in diesem Universum, das physikalisiert und vermessbar ist, keinen Platz mehr hat. In einem anderen Text Jean Pauls klagt Christus, seiner Gottesnatur entkleidet:

Ich ging durch die Welten, ich stieg in die Sonnen und flog mit den Milchstraßen durch die Wüsten des Himmels; aber er ist kein Gott. Ich stieg herab, soweit das Sein seine Schatten wirft, und schauete in den Abgrund und rief: >Vater, wo bist du?< aber ich hörte nur den ewigen Sturm, den niemand regiert, und der schimmernde Regenbogen aus Wesen stand ohne eine Sonne, die ihn schuf, über dem Abgrunde und tropfte hinunter. Und als ich aufblickte zur unermeßlichen Welt nach dem göttlichen Auge, starrte sie mich mit einer leeren bodenlosen Augenhöhle an; und die Ewigkeit lag auf dem Chaos und zernagte es und wiederkäuete sich.²⁴

Christus ist hier der moderne Mensch, der aus der Perspektive, die den Zeitgenossen die neue wissenschaftliche methodische Vernunft brachte, auf die Erde schaut: er sieht die Erde nicht als Wohnstätte, sondern als Planeten vom All her. Nur das Ich, d.h. die Vernunft,

²³ Jean Paul Richter, Titan, in: ders., Sämtliche Werke, Abt. I, Bd. 3: Titan, Komischer Anhang zum Titan, Clavis Fichtiana seu Leibgeberiana, hrsg. von Norbert Miller und Walter Höllerer, Darmstadt 2000, S. 552.

²⁴ Jean Paul Richter, Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, dass kein Gott sei, in: ders., Sämtliche Werke Abt. I, Bd. 2.: Siebenkäs, Flegeljahre, hrsg. von Norbert Miller, Darmstadt 2000, S. 270–280, hier S. 273.

dehnt sich, so wie es Fichte mit Pathos vor Augen schwebte, erkennend bis in die entferntesten unendlichen Ecken des Kosmos aus, um am Ende festzustellen, dass es überall nichts anderes als das Ich, d.h. sich selbst, vorfindet.

In Jean Pauls Vision ist die neue mathematische Unendlichkeit des Alls jedoch keine Leere geblieben, vor der sich in den berühmten Passagen der „Pensees“ einst Pascal fürchtete. Das selbstreflexive Ich hat sie vollkommen ausgefüllt; der Raum wird zu einer Reihe von Spiegeln, in denen sich das Ich unendlich widerspiegelt. Das Prinzip und das Wesen dieses Ichs sind die Vernunft und das Selbstbewusstsein, d.h. die Fähigkeit zur (Selbst)Reflexion. Fichtes Vision vom in alle Richtungen des Alls expandierenden Ich, von dem konzentrisch ins Unendliche die Sphären der Ordnung ausgehen, befreit und von nichts eingeschränkt, interpretiert Jean Paul als eine absolut solipsistische Vision. Es bleibt am Ende nur das auf die Reflexion beschränkte, moderne, auf sich selbst geschrumpfte Ich.²⁵

Es kann deshalb nicht wundern, wenn in der Satire „Clavis Fichtiana“ der Protagonist namens Leibgeber – eine parodistische Darstellung Fichtes – postuliert, doch den ganzen Kopernikus mit seinem Zentrum als Sonne rückgängig zu machen und zur alten Kosmologie zurückzukehren:

Lieber machen wir abgesprungne Erden-Splitter der unendlichen Sonne den Wahn der ältern Astronomen wahr. Wie diese den blauen Himmel für ein Kristall-Gewölbe hielten und die Sonne für eine rückende Öffnung daran, durch die der Feuerhimmel lodere: so sei uns die Vernunft oder das lichte Ich keine selbstschaffende ziehende Sonne, sondern nur eine lichte Ritze und Fuge am irdischen Klostergewölbe, durch welche der ferne ausgebreitete Feuerhimmel in einem sanften und vollendeten Kreise bricht und brennt.²⁶

Jean Pauls Postulat einer Rückkehr zur vorkopernikanischen Astronomie ist natürlich als Metapher zu verstehen; das Ich, hier mit der Vernunft und auf bildhafter Ebene mit der Sonne, verkörpert in der ausgebauten Metapher das in Jean Pauls Augen zentrale Prinzip der Moderne. Diese drehe sich um das auf die Vernunft reduzierte Ich, das seine Entsprechung in der nachkopernikanischen Sonne findet, die nicht nur den Mittelpunkt unseres Planetensystems darstellt, sondern auch den Punkt, von dem die bewegende Kraft und das Licht ausgehen. Deshalb ist das Ich die alles ziehende Sonne; die allerdings, nach Jean Pauls Diagnose, ein in die Leere bzw. ins indifferente Nichts ziehendes Prinzip sei. Der pessimistischen Diagnose entspringt das paradoxe Postulat, das Vorkopernikanische zu retten: was vor allem bedeutet, die Sonne als Stern gänzlich aufzugeben. Jean Paul arbeitet mit der alten antiken und mittelalterlichen Vorstellung des Feuerhimmels, der sich am äußersten Rand des vorkopernikanischen Universums befand und in dem Gott und die Seligen vermutet wurden.

²⁵ In dem sehr viel späteren Klassiker der Weltraumroman-Gattung, in Stanislaw Lems „Solaris“, stellen die Protagonisten fest, nachdem sie in den Versuchen gescheitert sind, mit einem außerirdischen Wesen Kontakt aufzunehmen, sie seien in die Fernen des Kosmos gereist und stehen nun ihren eigenen Spiegelbildern gegenüber. Jean Paul Friedrich Richter, *Clavis Fichtiana seu Leibgeberiana*, in: ders., *Sämtliche Werke*, Abt. I, Bd. 3., hrsg. von N. Miller und W. Höllerer, Darmstadt 2000, S. 1011-1056, hier S. 1031.

²⁶ Ebd.

Leibgeber evoziert in der zitierten Passage einen Blick zum Himmel, der kein Blick in das unendliche All ist, sondern den endlichen, blauen Himmel der Alten als Grenze erfährt, hinter der das Empyreum als Ort Gottes vermutet werden kann. Die Sonne ist kein Stern mehr, sondern lediglich eine sich bewegende Öffnung am Fixsternfirmament, durch die der Mensch den durchschimmernden feurigen Himmel Gottes erblicken kann. Eine solche Perspektive erinnert an die barocken Kirchen, deren Gewölbe noch im 18. Jahrhundert trotz aller kopernikanischen und newtonischen Wenden immer gern als der alte sublunare Himmel gestaltet wurden. „Auch als mit Newton die Äquivalenz von himmlischer und irdischer Physik erwiesen war, blieb das endliche geozentrische Weltbild und die Unterscheidung von Himmel und Erde noch ins 18. Jh. hinein wirksam. Die barocken Deckengemälde zeigen als Himmel keineswegs das unendliche Universum, sondern den sublunaren, bewölkten Bereich, während das *coelum empyreum* unsichtbar blieb [...]“.²⁷ Auf die Vorstellung, dass die Sonne als Himmelskörper gar nicht existiert, sondern nur ein Nichts: lediglich eine Öffnung am Firmament der Fixsterne sein könnte, stieß Jean Paul während seiner umfangreichen Lektüren.²⁸ Auf diese Weise wird nicht nur die alles an sich ziehende Sonne als Sinnbild der neuen solipsistisch-totalen Vernunft neutralisiert, sondern gänzlich vom Himmel entfernt, zugunsten einer Öffnung in eine andere Welt hinein.

Somit kann zumindest in der Vorstellungswelt der Jean Paulschen Prosa die Rückkehr zu solchen Vorstellungen Gottes eröffnet werden, die Nikolaus Cusanus entwarf. Da das Universum aber inzwischen infolge der wissenschaftlichen Revolution zu einem mathematisch erfassbarem Konglomerat von unendlicher Zeit und unendlichem Raum wurde, könnte man diese Rückkehr Gottes in figürlicher Rede mit den Worten Schillers interpretieren: das, was aus der Welt verbannt worden ist, wird ewig im Gesang leben.²⁹

²⁷ Ebd., S. 51.

²⁸ Unter Jean Pauls Exzerpten aus dem Jahre 1788 und 1789 befinden sich zwei Erwähnungen des Feuerhimmels. Die eine Notiz verweist auf die Lektüre des gothaischen Kalenders: „Derham: eine Öffnung in den Feuerhimmel der Alten. Gothaisch. Kalend. 1783“ (Jean Pauls Exzerpte, vollständige digital edition auf: http://www.jp-exzerpte.uni-wuerzburg.de/index.php?seite=exzerpte/ex2a/13&navi=_navi/f2a [Zugriff am 31. 01. 2016]). Die andere verweist auf Gassendi: „Die alt. Astronom. nahm. zwisch. den Fixstern. und Planet. einen coelum trepidationis weg, der Unregelmässigkeiten der letztern. Gassendi: dan den Fixsternhimmel, dan das prim. mobile das sich u. den ganz. Himmel in 24 Stund. umwälzt, dan den Feuerhimmel wo die Seelen. Gassendi: stat des zitternd. Himmels sind 2 krystallene, 11 bewegliche Himm. u. dan der unbewegliche od. das Empyreum das wie ein Quadrat sieht“ (Ebd.: http://www.jp-exzerpte.uni-wuerzburg.de/index.php?seite=exzerpte/ex2b/15&navi=_navi/f2b). [Zugriff am 31.01.2016].

²⁹ Zu Schillers „Die Götter Griechenlands“ siehe den Artikel von Karol Sauerland im vorliegenden Band.

Agnieszka K. Haas
(Uniwersytet Gdański/ Universität Danzig)

Über das Paradoxon einer Beschränktheit, die sich „kühn ans Ewige“ drängen will. Die Gottesvorstellung in *Urania* von Christoph A. Tiedge im Dialog mit Philosophie und Literatur

On the paradox of a humility striving “boldly for the eternal”. The concept of God in Christoph A. Tiedge’s *Urania* in dialogue with philosophy and literature. The German poet Christoph August Tiedge (1752-1841), known for his poem “*Urania*”, raised theological and philosophical questions, which in his work became a metaphysical phenomenon and where “a god” is shown as a contradictory and paradoxical being.

Keywords: God – Christianity, physico-theology – liber naturae – religion of reason – Plato – Kant – Leibniz – Herder – Hamann – Schiller – Hölderlin

Der deutsche Dichter Christoph August Tiedge (1752-1841), bekannt für sein Gedicht „*Urania*“, berührte theologische und philosophische Fragen, die in seiner Dichtung zu einem metaphysischen Phänomen wurden, in dem „ein Gott“ als widersprüchliches und paradoxes Wesen dargestellt wird.

Schlüsselwörter: Gott – Christentum – Physikotheologie – liber naturae – Vernunftreligion – Plato – Kant – Leibniz – Herder – Hamann – Schiller – Hölderlin

Gott! ein Gott! ach, irrend such ich ihn
Draussen in der blau gewölbten Halle
seines Tempels such ich seine Spur,¹

rief das sprechende Ich im lyrisch-didaktischen Gedicht „*Urania*“ (1801) von Christoph August Tiedge (1752-1841). Einige Elemente dieser Aussage sind relevant für das ganze Werk: 1. „ein Gott“, der gesucht wird und „draußen“ nicht gefunden werden kann, 2. die Suche nach ihm, ein Prozess, der misslingt („irrend such ich ihn“), 3. der Himmel, in dem ein Gott umsonst gesucht wird: sein himmlischer „Tempel“, wo er nach Vorstellung vieler Religionen zu ruhen pflegt, trägt keine Spuren seiner Existenz mehr. Demnach wird die göttliche Immanenz in der sichtbaren Welt in Frage gestellt. Auch die „irrende“ Suche nach „einem Gott“ weist auf die Unmöglichkeit hin, Gott zu erkennen.

¹ Christoph August Tiedge, *Urania*. Über Gott, Unsterblichkeit und Freiheit. Ein lyrisch-didactisches Gedicht in sechs Gesängen. Neue wohlfeile Ausgabe, Reutlingen 1802, S. 11.

1.

Zu seinen ersten poetischen Versuchen setzte Tiedge 1770 an, als er sich an der Universität Halle einschrieb, um Jura zu studieren. Seine Gedichte ließ er in Musenalmanachen und Zeitschriften publizieren. Sein Hauptwerk „Urania“, mit dem Untertitel „Über Gott, Unsterblichkeit und Freiheit. Ein lyrisch-didaktisches Gedicht in 6 Gesängen“, wurde 1801 herausgegeben, obwohl es wohl früher entstanden ist und auch später mehrmals bearbeitet und modifiziert wurde. Heutzutage ist „Urania“ dem breiteren Publikum kaum bekannt. Mehrere französische, englische, italienische Übersetzungen oder Vertonungen zeugen davon, dass sich das Werk, trotz seines didaktischen Charakters, am Anfang des 19. Jahrhunderts großer Popularität erfreute. Fragmente von „Urania“ wurden noch zu Lebzeiten Tiedges von Roman Zmorski ins Polnische übertragen. Der Literaturhistoriker Franz Horn, ein Zeitgenosse Tiedges, hielt es für eines der „erfreulicheren Zeichen“ der Zeit, dass dessen Gedicht sofort ein allgemeines Interesse erweckt habe.² Neben dem Werk, das noch in den darauffolgenden Fassungen modifiziert wurde, verfasste Tiedge Elegien, Gedichte (1803) und Prosatexte, die sich zu seiner Zeit ebenfalls großen Erfolgs erfreuten.³

Von der Aktualität der im Werk berührten Thematik zeugt die Vertonung des Urania-Fragments von Ludwig van Beethoven. Um die Wende der Jahre 1804–1805 vertonte er den aus dem ersten Gesang entnommenen Abschnitt „An die Hoffnung“ (op. 32).⁴ Das vorwiegend in 4- und 5-hebigen Trochäen und Jamben gedichtete Werk kann als Beispiel der literarischen Auseinandersetzung mit den metaphysischen Fragen dienen, die anscheinend scheitern musste, denn die dargestellten Verhältnisse zwischen Gott, Mensch und Welt weisen Widersprüche auf, die die Entwicklung einer logischen, einheitlichen Weltvision unmöglich machen. Was jedoch als Einwand formuliert wird, kann als Vorteil gelten, denn eben die Widersprüche sind Grundbestandteil jener Weltvision.

Aus dem Untertitel von „Urania“ wird ersichtlich, dass im Vordergrund des Gedichts metaphysische Fragen nach Gott und der Unsterblichkeit der Seele stehen. Dem Dichter war daran gelegen, Schwächen der Metaphysik und der auf sie aufbauenden Tradition aufzudecken, um die Hoffnung auf die Unsterblichkeit der Seele unabhängig von der Religion zu machen und in ein neues Licht zu rücken. „Urania“ stützte sich auf die rationalistische Weltsicht und wurde lange als poetische Verarbeitung der Philosophie von Kant begriffen.⁵ Tiedge schöpfte jedoch auch aus anderen Quellen, wodurch er zeigen konnte, dass jeder Erkenntnisweg beschränkt und unvollkommen sein muss. Dennoch wurden die ethischen Voraussetzungen der Vernunftreligion und des Christentums miteinander verknüpft, denn in den beiden fungiert die Moral als in Gott verankertes Phänomen. Was hier die

² Franz Horn, *Die schöne Litteratur Deutschlands, während des achtzehnten Jahrhunderts*, Berlin/Stettin 1812, S. 269.

³ M. Mendheim, Tiedge, Christoph August, in: *Allgemeine Deutsche Biographie (ADB)*. Bd. 38, Leipzig 1894, S. 283.

⁴ Einige Jahre später (1811) lernte Beethoven den Dichter persönlich kennen und stand mit ihm einige Zeit in Briefkontakt. 1813 erweiterte er sein Werk und überarbeitete es (op. 94). Vgl. Sven Hiemke (Hrsg.), *Beethoven-Handbuch*, Stuttgart 2009, S. 550.

⁵ Ebd.

Widersprüchlichkeit des Lebens aufzuheben scheint, ist die Tatsache, dass sowohl im Christentum als auch in der Morallehre Kants die Existenz Gottes eine Voraussetzung des tugendhaften Lebens ist.

Nur scheinbar kann dem Werk ein Mangel an „Tiefe der christlichen Anschauung“ vorgeworfen werden. Mit Recht hielt der Literaturhistoriker Heinrich Kurz den Einwand für unbegründbar.⁶ Dennoch fühlt sich Tiedge keiner konkreten Religion eindeutig verpflichtet. Ihm war scheinbar daran gelegen, einen Dialog zu führen; und zwar sowohl mit der literarischen Tradition als auch mit philosophischen Ansichten, in denen Gott bzw. Götter, Religion oder metaphysische Fragestellungen und das tugendhafte Leben in den Mittelpunkt rücken.

2.

Die Untertitel der insgesamt sechs Gesänge von „Urania“ weisen auf die Thematik des ganzen Werkes hin, obwohl sich die Gedanken in verschiedenen Variationen wiederholen. Im 1. Gesang („Klagen des Zweiflers“) wird die Überzeugung von der Sinnlosigkeit des Strebens nach der vollständigen Erkenntnis „eines Gottes“ ausgedrückt, da es einen Gott gebe, der durch die sinnliche Wahrnehmung nicht erkannt werden kann. Die Einflüsse der Metaphysikkritik Kants liegen hier auf der Hand. In den nächsten Gesängen wird noch betont werden, dass die Wahrheitserkenntnis nur dem höchsten Wesen zukommt.

Der 2. Gesang („Gott“) stellt einen Menschen dar, dem der Glaube an einen Gott unentbehrlich ist, um ein sinnvolles, tugendhaftes Leben zu führen. Er hebt sich von Stufe zu Stufe in die Geisterwelt empor, wobei die Annäherung an das Göttliche Voraussetzung der Moral ist.

Im 3. Gesang („Leben. Glückseligkeit. Wahrheit“) scheinen Leben und Glückseligkeit mit Lebenshindernissen im Widerspruch zu stehen. Dennoch ist der Ich-Sprecher vom tieferen Sinn der Schmerzen überzeugt, da sie den Menschen veredeln und er daran wachsen kann.

Das menschliche Dasein als eine „flüchtige“ und in sich widersprüchliche Erscheinung wird im nächsten Gesang („Unsterblichkeit“) poetisch beschrieben. Das höchste Ziel des Menschen ergibt sich aus seiner Unsterblichkeit; daher ist das Streben nach der Vollendung wichtig, denn sie sei seine höhere Bestimmung, die aus der göttlichen Herkunft jedes Menschen hervorgeht.

Jene widerstreitende Natur im Menschen bedarf der Tugend (5. Gesang), aus der geistigen Bestimmung ergibt sich einerseits das tugendhafte Leben, andererseits führt die Tugend zur Glückseligkeit. Daher hat die Bewältigung von Schmerzen einen Sinn, weil diese den Menschen zum höheren und freieren Dasein hinübergeleiten. Als Beispiel dafür wird hier Christus genannt, der als „der größte Sokrates der Christen“ bezeichnet wird.

Im 6. Gesang („Freiheit. Wiedersehen“) wird eine zweifache Natur im Menschen noch einmal betont. Er muss in der Sinnenwelt und der Geisterwelt zugleich leben, daher bedarf er „sittlicher Freiheit“, die immer wieder der Gewalt der Leidenschaft ausgesetzt wird. Das Gedicht endet mit einer Vision des Wiedersehens im Jenseits.

⁶ Heinrich Kurz, *Geschichte der deutschen Literatur mit den ausgewählten Stücken der vorzüglichsten Schriftsteller*, Bd. 3, Leipzig 1859, S. 286.

3.

Der Titel „Urania“ lässt keinen Zweifel daran aufkommen, dass der Dichter an die literarische Tradition anknüpfen wollte, in der Themen der Philosophie und Religion berührt und oft bildhaft geschildert wurden. Die Verbindung des Werkes zur Literatur der Aufklärung lässt sich darüber hinaus an der Widmung für Johann Wilhelm Ludwig Gleim und der Wahl des Genres (Lehrgedicht) erkennen. Tiedges Interesse an religiöser und philosophischer Problematik war biographisch fundiert. Zur Arbeit an „Urania“ haben ihn die philosophischen Unterhaltungen mit den Freunden Wessenberg und Ragotzky und des weiteren die Beschäftigung mit der Metaphysik veranlasst.⁷ Seine Kenntnis der zeitgenössischen Literatur war bekannt. „Es genügte, irgend einen Vers aus Klopstock, Herder, Wieland, Schiller, Göthe, Lessing nur anzudeuten – stellt der Biograph Tiedges, Karl Falkenstein, fest – und er fuhr im Ricitieren fort“.⁸ Offenkundig waren ihm auch Werke nicht fremd, die die Figur der Urania, wenn auch auf verschiedene Art und Weise, darstellten oder erwähnten.

Nicht zufällig wurde Urania als Titelfigur gewählt, denn sie trägt Widersprüche in sich, wie auch immer unterschiedlich dargestellt, die sie jedoch zu versöhnen vermag.

In den griechischen Mythen wurde sie entweder als Tochter von Zeus (Uranos) und Mnemosyne oder als Tochter von Apollon und Mnemosyne dargestellt. Sie war eine von neun Musen und repräsentierte, ähnlich wie die Titanen, dunkle und primitive Urkraft; sie bedeutete – wie später in der Philosophie von Schelling – den Widerspruch der Prinzipien im Weltgrund. Die Urgöttin, durch jenen in ihr sich zutragenden Kampf der Gegensätze, war Fluch und Segen zugleich, denn ohne Widersprüche wäre das Leben nicht möglich. In der Hymne „Die Künstler“ (1789) richtete Friedrich Schiller sein Augenmerk auf die von Urania repräsentierte Weltharmonie und Schönheit, die als Abglanz einer geistigen Instanz fungieren, damit das Göttliche vom Menschen erkannt werden kann. Uranias göttliche Natur verbirgt sich hinter dem Götterglanz – „Die furchtbar herrliche Urania,/ Mit abgelegter Feuerkrone/ Steht sie – als Schönheit vor uns da“.⁹ Sie kann nur von höheren Geistern (Dämonen) angeschaut werden, d.h. es ist unmöglich, sie vollständig zu begreifen. Die religiös geprägte Vision einer göttlichen Gestalt wird von Schiller ästhetisiert, nur auf diese Weise, durch eine künstlerische Vermittlung, kann der Mensch ein höheres Wesen begreifen. Daher wird Urania „zum Kind, daß Kinder sie verstehn“, und einst wird sie als Wahrheit den Leuten „entgegengehen“.¹⁰ Vom klassischen Mythos ausgehend (Venus, Urania, Cypria) ließ ihn Schiller in „Die Künstler“ mit christlichen Ikonographien assoziieren (Venus = Maria), was zu einer Synthese von Christlichem und Paganem führte.¹¹ Dies entsprach der Tendenz der Lessingzeit, in der die Spannung zwischen der christlichen Heilserzählung und der deistischen Religion (Vernunftreligion), „zwischen Bibelwort und Vernunft“, zwischen

⁷ M. Mendheim, Tiedge, Christoph August, S. 282.

⁸ Karl Falkenstein, C.A. Tiedge's Leben und poetischer Nachlass, Leipzig 1841, Bd. 1, S. 205.

⁹ Schillers Werke. Nationalausgabe. 1 Bd. Gedichte in der Reihenfolge ihres Erscheinens 1776-1799. hrsg. von J. Petersen und F. Beißner. Weimar 1943, S. 202.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Jörg Robert, Vor der Klassik: Die Ästhetik Schillers zwischen Karlsschule und Kant-Rezeption, Berlin/Boston 2011, S. 242-243.

Offenbarung der Bibel und der Vernunftwahrheit im Rahmen der sog. Neologie aufgehoben werden sollte.¹²

Die Neigung zur Aufhebung der Widersprüche, die das Christentum von der Vernunftreligion trennen, kennzeichnet das ganze Werk Tiedges. Die Muse wird zwar bei Tiedge namentlich selten erwähnt. Tiedge bedient sich einer anderen Figur, der er den poetischen Namen Hehra gibt, der auf seine verstorbene Freundin Frau von Steder hinweisen sollte. In „Urania“ ist Hehra eine göttliche, engelhafte Gestalt, die als Muse inspiriert und ähnlich wie die Urania Schillers eine Weltharmonie versinnbildlicht. In der „Weihe“, die erst der späteren Ausgabe hinzugefügt wurde, stellt sich der Dichter als „trauernder Sänger“ vor, der sich dem heiligen Altar der Muse Urania nähert. Sie wird „himmlische Jungfrau“, „ein hohes, ätherisches Wesen“ genannt und will dem Sänger Trost geben. Ihre Wirkung ist jedoch zweifacher Art – sie ist gewaltig und mild zugleich: „Sanft tröstend umfing mich die süße Gewalt,/ Die Kraft unaussprechlicher Milde“.¹³

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts ließ sich Urania auch als Personifikation der Idee des Ganzen, der Universumharmonie verstehen, die die im Lebensgrund herrschenden Widersprüche zu versöhnen vermag. Auf solche Weise stellten sie der junge Friedrich Hölderlin und später Friedrich Schelling dar. Schelling sah in ihr eine gespannte Kraft der miteinander kämpfenden Prinzipien, ohne die das Leben nicht möglich wäre.

Im ausgehenden 18. Jahrhundert ging Urania, die Muse der Sternkunde, die seit der Spätantike mit der pythagoreischen Vorstellung der Sphärenharmonie verbunden war, auch in die pantheistisch orientierten Vorstellungen einer Einheit von Gott und Natur ein. Im Roman „Ardinghello“ von Wilhelm Heinse war sie eine „glänzende Jungfrau“. Friedrich Hölderlin, sich auf Heineses Roman berufend, stellt sie in seiner frühen „Hymne an die Göttin der Harmonie“ als eine göttliche Frau dar, die „mit ihrem Zaubergürtel das Weltall in tobendem Entzücken zusammen [hält]“.¹⁴ Sie versinnbildlichte den Ganzheitsgedanken und galt als Allegorie der allumfassenden Liebe.¹⁵

4.

Um auf die Regeln des moralischen Lebens im Kontext der Gottesexistenz einzugehen, muss sich der Dichter zuerst mit den Prämissen der Physikotheologie auseinandersetzen. Im 1. Gesang wird das Motiv des Buches der Natur aufgegriffen, damit die Prämissen der Physikotheologie in Frage gestellt werden können. Die sich auf die Aussagen des Alten Testaments stützende Physikotheologie, die im Einklang mit dem kosmologischen Gottesbeweis stand, ließ in jeder Schöpfung Gottes seine Existenz erkennen.¹⁶ Für den Kirchenvater

¹² Ebd., S. 243.

¹³ Vgl. <http://www.zeno.org/Literatur/M/Tiedge,+Christoph+August/Gedichte/Urania/Die+Weihe> [Zugriff am 8.10. 2015].

¹⁴ Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Gedichte*. hrsg. von Jochen Schmidt. Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch, Bd. 4, Frankfurt a. Main 2003, S. 110.

¹⁵ Zu nennen sind hier Werke von G.E. Lessing, aber auch der so genannte Spinoza-Streit, Schriften von J.G. Herder sowie die Debatte über dehen kai pan-Gedanken, auf die hier nicht einzugehen ist.

¹⁶ Ihren Voraussetzungen in der Frühaufklärung war zum Beispiel Barthold Hinrich Brockes in seinem Werk „Irdisches Vergnügen in Gott“ (9 Bde, 1721-1748) verpflichtet. Die Denkrichtung der Physikotheologie

Augustinus bedeutete *liber naturae* (das Buch der Natur) eine Quelle der Offenbarung, die neben der Bibel die Erkenntnis Gottes ermöglichte. Jene frühchristliche Tradition aufgreifend, sprach Johann Georg Hamann in „*Aesthetica in nuce*“ (1760) vom Text der Natur und Schöpfung, der vom Göttlichen in geheimen Zeichen mitzuteilen hat.¹⁷

Die Voraussetzungen der Physikotheologie sind für die im Gedicht sprechende Figur anscheinend relevant:

Das Lüftchen spricht ihn aus, das an des Baches Krümme
Hinunter spielt und sanft um Angerblumen girrt;
Ihn zu verkünden, hat der Wurm auch eine Stimme.¹⁸

Dennoch ist die Auslegung der Naturwelt, die hier angeboten wird, nicht eindeutig. Man kann zwar Sterne als Texte auslegen, die eine Offenbarung verkünden, aber die Frage, ob im „großen Dom“ der Natur „eines Gottes Finger“ waltet, relativiert die nächste Aussage:

Wer enthüllt mir diese Sternenschrift
An dem feierlichen Prachtgebäude?
Wer enthüllt die Flammeninschrift mir
An der Kuppel dieses grossen Domes?
Waltet eines Gottes Finger hier?¹⁹

Für das sprechende Ich bringt das Lesen im großen Buche der Natur Schwierigkeiten mit sich. Im Gegensatz zu Brockes oder Hamann geht der Dichter an das Sichtbare der Natur mit Distanz heran. Mithilfe von rhetorischen Fragen deutet er an, es gebe den Schöpfergott, der sich durch die Natur mitteilen will. Die Kommunikation muss jedoch scheitern, da die Mitteilung dem Menschen unenträtselt bleibt. Der vorher gepredigte Optimismus Brockes' und Hamanns schwindet.

Im 1. Gesang wird Pessimismus signalisiert, denn auf der Suche nach Gott sei das lyrische Ich „in die Arme der Natur“ gefallen (S.12), aber das Geborgenheitsgefühl ist nicht möglich. Die Natur scheint widersprüchlich zu sein: Sie soll die göttliche Existenz verkünden, aber sie bleibt zugleich stumm.

wurde gegen Ende des 17. Jahrhunderts von William Derham und John Ray begründet und hatte zum Ziel, das Christentum gegen Atheisten zu verteidigen. Vgl. Ludwig Trepl, *Die Idee der Landschaft: Eine Kulturgeschichte von der Aufklärung bis zur Ökologiebewegung*, Bielefeld 2012, S. 104; Michael Maurer, *Kirche, Staat und Gesellschaft im 17. und 18. Jahrhundert* [Enzyklopädie deutscher Geschichte, Bd. 51], München 1998, S. 35.

¹⁷ Als Überwinder der Physikotheologie galt Immanuel Kant, was nur zum Teil zutreffen kann. Der größte Bekämpfer der Physikotheologie sollte Spinoza gewesen sein. Vgl. Walter Zimmermann, *Evolution und Naturphilosophie*, Berlin 1968, S. 81-82. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts war jener Gedanke in der Dichtung noch präsent. Im Gedicht „Unter den Alpen gesungen“ geht z.B. Friedrich Hölderlin auf jene Vorstellung ein. Natur als Gedicht betrachtet auch Friedrich Schelling. Im „System des transzendentalen Idealismus“ (1801) stellt er fest: „Was wir Natur nennen, ist ein Gedicht, das in geheimer wunderbarer Schrift verschlüsselt liegt“. Vgl. F.W.J. von Schellings sämtliche Werke, hrsg. von Karl F.A. Schelling. I. Abt., Bd. 3, Stuttgart 1856, S. 628. Vgl. auch: Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Gedichte*, S. 301-302.

¹⁸ Christoph August Tiedge, *Urania*, S. 36-37.

¹⁹ Ebd., S. 12.

Die Betrachtung der Naturpracht ruft kein Entzücken oder Erhabenheitsgefühl, sondern existenzielle Angst hervor. Der Mensch wird durch „die Flut der Dinge“ mitgerissen und davongetragen, was ihn unsicher machen muss:

Rauschen hört der Mensch die dunkle Schwinge,
Die den Ozean der Welt bewegt,
Felsen hebt und Felsen niederschlägt;
Stürmend reisst ihn fort die Flut der Dinge;
Weiss er wie? wohin die Flut ihn trägt?²⁰

Die menschliche Ratlosigkeit ist nicht auf die Mannigfaltigkeit der Naturphänomene zurückzuführen, denn der Mensch fühlt sich mit ihnen nicht verbunden. Das Problem liegt woanders. Das Bild der Natur, das hier konstruiert wird, ist kein Ergebnis der Erfahrung, sondern ein Zeichen der Erkenntniskrise. Erst das Erkenntnisversagen führt zum Pessimismus.

Der Dichter liefert jedoch kein einheitliches Bild der Natur und ihrer Erkenntnis, aus der sich der vernünftige Glaube an „einen Gott“ entwickeln kann. Ein anderes Fragment hebt die Naturpracht hervor, die als tönende Weltharmonie wahrgenommen wird (Gesang 2, S. 26):

Wir schwimmen in dem Ozeane
Der grossen wunderbaren Harmonie;
Sind tief verflochtne Tön' im tief verflochten Plane
Der weithin hallenden, erhabnen Melodie.²¹

Die Begeisterung für ihre Schönheit mischt sich mit dem Existenzpessimismus, denn „Draussen in der blau gewölbten Halle seines Tempels“ (S.11) ist der vermisste Gott nicht zu erblicken. Die poetische Vision der Offenbarung des Göttlichen, das nicht mehr zu erspüren ist, wird noch einmal relativiert. Die Vision – wie die betrachtete Natur selbst – ist widersprüchlich, und muss es sein.

5.

Am Anfang des 1. Gesangs werden topographische Symbole genannt, die diese Erkenntnisunsicherheit voraussehen lassen:

Forschend blickt' ich in die weiten Räume,
Aber bei dem zweifelhaften Licht
Sah' ich nun – nur meine Träume,
Wahrheit selbst, die Wahrheit sah ich nicht.²²

„Die weiten Räume“ repräsentieren eine Landschaft, die unendlich zu sein scheint und Überschreitung von Grenzen, Erkenntnis des Ewigen ermöglicht. Das Licht, das in vielen Religionen als Manifestation oder sogar Emanation der Gottheit gilt, ist „zweifelhaft“: Seine Vollkommenheit ist fragwürdig, denn es bringt keine Erleuchtung. Stattdessen wird

²⁰ Ebd., S. 21.

²¹ Ebd., S. 26.

²² Ebd., S. 9.

der Mensch nur seinen „Träume[n]“ ausgesetzt. Was als Traum angesehen wird, ist keine Wahrheit, sondern eine nicht vertrauenswürdige Illusion. Auf diese Weise verleiht Tiedge der Beobachtung der Natur einen durchaus subjektiven und pessimistischen Charakter. In der materiellen Realität kann – stellt der Dichter fest – keine Wahrheit gefunden werden. Wahrheit gilt hier als unerreichbares Gotteswesen. Im Gegensatz zur Urania aus Schillers „Die Künstler“ lächelt dem Menschen keine Lichtgestalt, keine irdische Schönheit entgegen.

Der Sternenhimmel, der mittels der Symbolik von Dunkelheit und Licht von der Existenz eines Gottes zeugen sollte, wird in der Gedankennacht erlebt:

Finster schweigend liegt vor mir die Ferne.
Wie vom Sturm empor gejagt,
Richtet zwischen mir und meinem Sterne
Sich der Zweifel auf und fragt:
„Seyn und Werden, seyd ihr Dunstgebilde,
Die aus tiefer Nacht herüber wehn,
Und zerflatternd in dem Traumgefilde
Dunkler Phantasien untergehn?“²³

Die Ferne scheint eine Finsternis zu enthüllen, in der metaphysische Fragen nach dem ewigen Sein abhandeln kommen müssen. Der Dichter sieht nur Schattenbilder. Daher setzt er die Gottesvorstellung in Zusammenhang mit Wahrheit und dem Gefühl der totalen Erkenntnisaporie:

Hinauf! Hinauf! zu eines Engels Glanz!
Auch dahin folgt dir deine Klage;
Kein Engel fasst die Wahrheit ganz;
Er strebt, wie du, der tiefen Fülle näher,
Und ahnet immer nur von fern den Sonnenthron.²⁴

Das sprechende Ich ist sich dessen bewusst, dass die Naturbetrachtung Hoffnung auf das Ewige hegen lässt, auch wenn er immer wieder betont, die Natur sei keine Offenbarung. Die Ferne, Licht und Wahrheit gelten hier nicht mehr als sichtbare Zeichen der Immanenz Gottes in der Natur, sondern als Hindernis der objektiven Wahrheitserkenntnis. In den nächsten Zeilen greift der Dichter das Motiv des Schattenbildes, an die platonische Lehre anknüpfend, auf:

Dann erscheint mir das Gebiet der Zeit;
Wie der Schauplatz einer Schattenhalle,
Wo die Täuschung steht und Bilder reiht.²⁵

6.

Was bleibt also übrig, wenn die Natur keinen dauerhaften Trost gibt? Was bleibt, wenn der Mensch Gott hilflos sucht und nicht findet? Die Beschränktheit der menschlichen Erkenntnis, vor allem der Erkenntnis Gottes, war ein durchaus aktuelles Diskussionsthema der Lessingzeit. Bereits 1775 war Johann Gottfried Herder sich dessen bewusst, dass „vom

²³ Ebd., S. 11.

²⁴ Ebd., S. 29.

²⁵ Ebd., S. 11.

Wesen des Unendlichen, des Unerforschten“ nichts zu wissen ist. Mit der Feststellung, dass wir im Raum und in der Zeit schwimmen und uns „mit lauter zerstückten Ideen“, die gleichermaßen an Raum und Zeit gebunden sind, umgeben, stimmt er mit der einige Jahre später in den „Kritiken“ Kants in Gang gesetzten Diskussion über die Einschränkungen der menschlichen Erkenntnis überein. „Alle unsere Vorstellungen sind Theilbegriffe, schwache dämmernde Eindrücke von außen“, meint Herder.²⁶ Der am Anfang zitierte Gedanke von Tiedge scheint den von Herder zu bestätigen.

Ein Gott, der in der Halle seines Tempels umsonst zu suchen war, konnte eher nicht mit der pantheistisch aufgefassten Gottheit gleichgesetzt werden, die sich ausschließlich in und durch die Natur manifestieren sollte. Tiedge will über die Schranken der Erkenntnis und der Natur hinaus kommen. Ihm geht es um einen transzendenten Gott, dessen Offenbarung nicht in der Natur geschieht. Damit nähert sich Tiedge der christlichen Religion und Frömmigkeit an. Gottes Immanenz wird nämlich in die Seele versetzt, ins Bewusstsein, so dass sich Gott nur durch das tugendhafte Handeln, im menschlichen Herzen, offenbaren kann. „Mir ist ein Gott ins Herz gegeben“, stellt der Dichter im 3. Gesang fest und knüpft damit sowohl an Kants Morallehre als auch an die christliche Lehre an.

Mir ist ein Gott ins Herz gegeben,
 Ein hoher Sinn, der meinen Geist
 Unwiderstehlich hin nach jener Höhe reisst,
 Dahin, wo wandellos, in unerschaffner Fülle
 Die Wahrheit wohnen muß, ein ewig fester Wille:
 Und dieser Will' ist Gott, der hohe Weltengeist,
 Begreiflich nur sich selbst, sich selbst erscheinend, waltet
 Sein Wille dort in einem reinen Licht (...).²⁷

Jene Gottheit, als „ein Gott“ bezeichnet, ist nicht ohne Weiteres mit dem christlichen zu verwechseln; sie wird Wille, „ein hoher Sinn“, „Wahrheit“ genannt, die Attribute des höchsten Wesens sind. Tiedge geht jedoch nicht konsequent mit jener Terminologie um, da er das göttliche Wesen dadurch zugleich einschränkt und als das Bedingte darstellt.

Im 6. Gesang hebt der Dichter die Anwesenheit zweier Dimensionen im Menschen – der sinnlichen und der geistigen – hervor, wobei er sich der göttlichen, geistigen Welt nahen und ihr entgegenreifen muss:

(...) mitten durch den Menschen streifen
 Die Grenzen zweier Welten hin:
 Der Welt des Sinnenreichs, für unsern Erdensinn,
 Der Welt des Götterthums, dem wir entgegen reifen (...).²⁸

Man kann sich nicht des Eindrucks erwehren, dass dieses Fragment auf Platons Dialog „Timaios“ und der dort postulierten Auffassung der Dreidimensionalität der Seele anspielt.

²⁶ Johann Gottfried von Herder's Erläuterungen zum neuen Testamente. Aus einer neu eröffneten morgenländischen Quelle, Wien/Prag 1819, S. 21.

²⁷ Ebd., S. 31.

²⁸ Ebd., S. 107.

Die geistige Natur des Menschen lässt ihn „zu der hohen Welt, voll Sternenschimmer“ seufzen, da er den Wunsch hegt, „fortzudauern über diese Trümmer“.²⁹ Der Wunsch, in die Lichtflur aufgenommen zu werden, scheint pantheistisch geprägt zu sein. Und doch liegt der Gedanke der pantheistischen Lehre fern, da die Figur des Pilgers christliche Konnotationen hervorruft:

Nimm uns auf und heile diese Schmerzen,
Und vergüte, was dein Pilger litt!³⁰

Noch im 3. Gesang schrieb Tiedge von dem Flug, der den Menschen göttlich macht und die Schranken der sinnlichen Erkenntnis bricht:

Es ist ein Gott! O Freund, der heilige Gedanke
Durchstrahlt die Nacht, und drängt durch Zweifel sich hervor,
Erhöht, vergöttlicht uns, durchbricht die enge Schranke
Der Sinnlichkeit, und hebt uns über uns empor.
Es ist ein Gott!³¹

In demselben Gesang fordert er zur Erhöhung zu dem metaphysischen Glanz der Gottheit auf, die sich sowohl dem Menschen als auch dem Engel entzieht. Jener Glanz fungiert als Zeichen der göttlichen Anwesenheit, nach der der Mensch strebt. Gott wird demnach als Ursache des menschlichen Strebens nach der Unsterblichkeit betrachtet. Wie oder was er ist, ist nicht mehr relevant.

Die Gottheit strahlt zu dem Menschen herab, sie zeigt sich aus der Ferne und aus ihren Nebeln, sie leuchtet ihm entgegen wie die verhüllte Wahrheit, aber sie bleibt unerreichbar. Immer wieder zeigt Tiedge auf eine Schattenseite dieses Optimismus, da es doch das Böse gibt, das an Gottes Liebe zweifeln lässt. Auch damit geht er auf die zeitgenössische Diskussion, Metaphysikkritik und die Theodizee-Frage von Leibniz ein. Tiedge wiederholt die alte Frage: wieso ist es möglich, dass ein guter Gott das Böse in der Welt zulässt? Und wie ist es dazu gekommen, dass er dem Menschen die Erkenntnis ermöglicht und sie ihm zugleich entzieht?

Konnte Gott, der so den Menschen machte,
Daß er Wahrheit suche, konnt' er ihn
Doch verdammen, daß er hier verschmachte?
Ihm den Becher zeigen und entziehen?³²

Bereits im 2. Gesang wird die widersprüchliche Natur eines Gottes akzentuiert. In den weiteren Teilen des Werkes wird sie noch verstärkt. Die Erkenntnis der Wahrheit könne nur dem unendlichen Geist zukommen, da Gott die vollkommene Wahrheit selbst ist. Trotzdem ist der Mensch der Suche nach Wahrheit ausgesetzt und zum Scheitern verurteilt.

²⁹ Ebd., S. 72.

³⁰ Ebd.

³¹ Ebd., S. 45.

³² Ebd., S. 11.

Die Liebe Gottes wird ebenso in Frage gestellt. Der mit dem Bösen immer wieder konfrontierte Mensch muss sich fragen, wo sonst Gott zu finden sei.

Um seinen Zweifel zu vertiefen, gibt Tiedge Beispiele aus dem schmerzvollen Leben, die der Barmherzigkeit Gottes zu widersprechen scheinen. In der poetischen Aussage taucht die alte Theodizee-Frage auf.

In Zypressen hüllt ihr Haupt die Duldung,
Und die Tugend erntet Hohn und Spott;
Unschuld trägt die Strafe der Verschuldung;
Edle darben: und es ist ein Gott?³³

Auf die Frage nach dem Sinn des Übels, die sowohl Leibniz als auch Tiedge stellen, gibt es noch eine weitere Antwort, an die die christliche Lehre denken lässt: weil auch das Böse, spricht: alle Hindernisse und Schmerzen, einen tieferen Sinn haben, der nur dann erkannt wird, wenn man das Ganze erfassen kann. An dieser Stelle bleibt Tiedge dem christlichen Denken treu.

Trotz der Zweifel hegt der Dichter die Hoffnung,

Daß mein Geist, um den ihr Aether hauchte;
Der hinaus flog und sich in das Licht
Ihrer Lebensfülle tauchte,
Nicht vergehen könne, daß er nicht,
Wie ein Flötenhauch, verhallen werde (...).³⁴

Das ist der Unsterblichkeitsgedanke, der nichts Naturverbundenes an sich hat. Einige Verse weiter stellt der Dichter fest:

Aber weg aus meinen Tagen
Floh die Hoffnung, wie ein schöner Traum.³⁵

Ist das ein Denkfehler des Poeten, dass er Argumente sammelt, die sich ausschließen? Eher nicht, denn Urania treibt das Leben voran, indem der ewige Kampf der Urprinzipien geführt wird. Auch das Wesentliche im Menschen, seine Suche nach dem höchsten Sinn, muss paradox bleiben. „Kannst du den Widerspruch dir deuten“, fragt das dichterische Ich:

Daß die Beschränktheit kühn ans Ewige sich drängt?
Gebiete diesem Drang: er fordert immer wilder.³⁶

7.

Bei Tiedge, wie bei vielen religiösen Dichtern der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts, scheint das Leben nichts als lauter Schein zu sein, der den Zugang zur Wahrheitserkenntnis unmöglich macht:

³³ Ebd., S. 13.

³⁴ Ebd., S. 14.

³⁵ Ebd.

³⁶ Ebd., S. 49.

Armes Daseyn, das ein Traum beflügelt,
Hinzufiegen, wo die Wahrheit wohnt!
Aber sieh! der Himmel ist verriegelt (...).³⁷

Die Annäherung an das Göttliche ermöglicht jedoch die Tugend, die den Erdenhimmel aufzubauen verhilft. Die im Gedicht präsentierte Auffassung erinnert an Kants „Philosophischen Entwurf zum ewigen Frieden“ (2. Aufl., 1796); er fordert die Menschheit auf, den Frieden durch sittliches Handeln zu stiften:³⁸

„Lass uns, spricht ein Weiser, lass hienieden, (...)
Lass durch Tugend uns den Frieden
Eines Erdenhimmels baun!“ –
Einen Frieden mitten im Getümmel
Dieses wandelbaren Glücks?³⁹

Der Tugendbegriff, der hier verwendet wird, steht nicht nur im Zusammenhang mit Kants Morallehre, sondern auch mit der christlichen Religiosität, in der die Moral, die Nächstenliebe als Pforte zum Himmelreich verstanden wurden. Durch die Hervorhebung der Tugend und der hohen Moral wird die Konzeption des Göttlichen bei Tiedge im religiösen Sinne begriffen, da sie sich mit dem Gedanken der Ewigkeit und der Unsterblichkeit der Seele verbindet. Die moralischen Pflichten des Menschen werden durch ihre übernatürliche Bedeutung mit dem ewigen Leben verknüpft. Die Befolgung der christlichen Tugenden wird demnach als Bedingung für die Erlangung des Seelenheils begriffen.

Der Begriff der Tugend ist bei Tiedge kein einheitliches Phänomen. Im 2. Gesang seines Lehrgedichts wird der Zusammenhang zwischen Gott und Moral umgekehrt dargestellt. Gott wird zu einem bedingten Wesen, dessen Existenz vom Menschen abhängt. „Gott ist, weil eine Tugend ist“ (S. 34):

Es ist ein Gott! – o Mensch, vermisse diesen Glauben,
Und fühle, was dein Heiligstes vermisst:
Du würdest die Vernunft selbst der Vernunft berauben;
Gott ist, weil eine Tugend ist.⁴⁰

„Heil und Heiligkeit sind zwo verwandte Flammen!“⁴¹ konstatiert der Dichter, der die Moral mit dem Sacrum in Zusammenhang bringt. Die Tugend – ähnlich wie bei Kant – wird direkt mit dem Heiligen verknüpft, wobei die Aporie der Erkenntnis immer wieder zum Ausdruck gebracht wird:

³⁷ Ebd., S. 16.

³⁸ Immanuel Kant, Philosophischer Entwurf zum ewigen Frieden, Germanien 1797, S. 150–151. Kants Aussage, die von Tiedge zitiert wird, lautet wie folgt: „diese [Erde] kann und soll für uns Himmel werden; es kommt kein Reich zu uns, aber wir selber sollen ein Reich der Tugend und Glückseligkeit auf diesem Erdball begründen“ (S. 150).

³⁹ Christoph August Tiedge, Urania, S. 17.

⁴⁰ Ebd., S. 34.

⁴¹ Ebd., S. 35.

Sie flammen hoch durch das Gebiet der Zeit,
 Und neigen ewig sich durch die Unendlichkeit,
 Und fallen dort in einen Punkt zusammen:
 Und dieser Punkt ist Gott, und kann ein Gott nur seyn.⁴²

denn „kein Endlicher“ mag „sich zu dieser Höh' erheben“. Gehört zu diesem Annäherungsprozess auch die Kontemplation und die dazu notwendige Einsamkeit?

Oed' und einsam blick' ich dort hinüber,
 Horche hin, ich horche, wie ein Kind,
 Nach den Liedertönen, die darüber
 Scheidend hingeflattert sind.⁴³

Das sprechende Ich, Gottes „Spur“, „Hoffnung, Trost und Ruh“ suchend, fällt stattdessen „Weinend in die Arme der Natur“.⁴⁴ Die Möglichkeit der Unendlichkeitserkenntnis wird hier nicht verleugnet. Der Dichter geht von der Überzeugung aus, der Mensch trage das Göttliche in sich, was wiederum jenen Stellen zu widersprechen scheint, an denen er als ratloses Wesen dargestellt wird:

Unendlichkeit kann nur das Wesen ahnen,
 Das zur Unendlichkeit erkoren ist.⁴⁵

Das verwandelt den Menschen in das Ebenbild Gottes zurück, denn „seine Heimat“ ist „hier auf Erden nicht“.⁴⁶

7.

Der Begriff „Gottesvorstellung“ ist aus vielen Gründen problematisch. Trotzdem ist ohne ihn die Interpretation von „Urania“ undenkbar. Es muss betont werden, dass es sich in Urania um keine religiös- oder philosophisch bedingte Gottesvorstellung handelt, sondern um eine poetische Vision, die im Dialog verbleibt – sowohl mit der Religion und Philosophie, als auch mit anderen literarischen Werken.

Im Gedicht „Urania“ wird gezeigt, dass die Annäherung an Gott unvollendet bleiben muss, weil der Mensch nicht in der Lage ist, seine angeborene Beschränktheit zu überwinden. Die Beschränktheit betrifft jedoch die Erkenntnis, und nicht die Seele selbst, da sie göttlichen Ursprungs ist. Daher muss die Erkenntnis mangelhaft bleiben, wobei das Drängen „ans Ewige“ nicht aufhört. Tiedges poetische Gottesvorstellung weist Widersprüche auf, die es nicht erlauben, jene Vision als in sich geschlossenes System zu akzeptieren. Oder war es dem Dichter unmöglich, eine neue Vision Gottes zu schaffen, die nicht widerspruchsfrei wäre, da nur Gott, alle Widersprüche in sich tragend, sie miteinander versöhnt?

⁴² Ebd., S. 35.

⁴³ Ebd., S. 10.

⁴⁴ Ebd., S. 12.

⁴⁵ Ebd., S. 52.

⁴⁶ Ebd., S. 55.

Andrey Kotin

(Uniwersytet Zielonogórski / Universität Zielona Góra)

Die vertauschten Geschwister – Christenheit und Heidentum in Friedrich de la Motte Fouqués „Undine“

Switched Sisters – Christianity and Paganism in Friedrich de la Motte Fouqués *Undine*. The topic of the following article is the artistic depiction of the mutual relation between Christendom and Paganism in *Undine*, the most famous work by Friedrich de la Motte Fouqué. It is a romantic fairy-tale about a knight who has fallen in love with a mermaid. The concept of the metaphysical dimension of romantic love, of crossing the boundaries between the pagan and the Christian worlds as well as an image of the Middle ages as a literary-philosophical space are among the most important aspects of my analysis.

Keywords: Romanticism – Paganism – Middle Ages – Mermaid-Motive in Literature – Christianity.

Das Thema des vorliegenden Artikels ist die künstlerische Darstellung der wechselseitigen Beziehungen zwischen Christenheit und Heidentum im berühmtesten Werk von Friedrich de la Motte Fouqué, dem romantischen Liebesmärchen *Undine*. Das Konzept der romantischen Liebe in ihrer metaphysischen Ausprägung, die Versöhnung der Widersprüche zwischen dem heidnischen und dem christlichen Weltbild sowie die literarisch-philosophische Gestaltung des Mittelalterraumes sind die wichtigsten Aspekte, die dabei in den Blickpunkt geraten.

Schlüsselwörter: Romantik – Heidentum – Mittelalter – Nymphenmotiv in der Literatur – Christentum

Mythos und Logos – Statt einer Einführung

Die Romantisierung der christlichen Religion war eine Gegenreaktion auf deren Rationalisierung durch die Philosophie der Aufklärung. Nicht die bloße atheistische Verneinung des Absoluten zugunsten einer positiven Wissenschaft war der wahre Feind der deutschen Romantik, sondern die aufklärerische Umwandlung des Religiösen. Dies unterscheidet die deutsche Aufklärung beispielsweise von der französischen. Unter den bedeutendsten deutschen Philosophen lassen sich nur sehr schwer Autoren wie Diderot finden, für den die Existenz oder Nichtexistenz Gottes letztendlich sekundäre Bedeutung hatte. Sowohl Kants als auch Hegels Gedanken kreisen dagegen stets um metaphysische Fragen, obgleich ihr Gottesbild natürlich keineswegs religiös war. Um dies zu verdeutlichen, bediene ich mich eines kurzen, aber vielsagenden Zitats aus „Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik“, dem

zusammenfassenden Spätwerk von Immanuel Kant, der nämlich meint, der größte Fehler beim metaphysischen Vorgehen sei, „[...] daß wir die subjektiven Bedingungen unseres Denkens für objektive Bedingungen der Sachen selbst und eine notwendige Hypothese zur Befriedigung unserer Vernunft für ein Dogma halten [...]“.¹ Dieses Postulat schließt aus dem Bereich der Metaphysik jegliche mystische Erfahrung aus, und somit auch das Fundament des Christentums; nämlich die göttliche Offenbarung, die ja immer über eine subjektive Dimension verfügt. Darauf macht Viktor Schirmunski in seinem Buch „Deutsche Romantik und moderne Mystik“ aufmerksam: „Eine Philosophie, die auf die unendliche Fülle des göttlichen Seins nicht verzichten will, soll auf einer Offenbarung beruhen“.² Im Weiteren entwickelt Schirmunski diese These schon in Bezug auf die ideelle Konfrontation zwischen Romantik und Aufklärung:

Schleiermachers Verdienst ist die Einführung eines völlig bewussten und durchdachten Begriffs der mystischen bzw. religiösen Wahrnehmung in die theoretische Philosophie. Für Kant und seine Schule ist das mystische Gefühl lediglich ein Produkt der Phantasie oder, bestenfalls, Träumerei. Die Romantiker sahen in ihrem poetischen Schaffen das Leben im Lichte des positiven Unermesslichkeitsgefühls, das ihrem Weltbild so eigen war.³

Das romantische Verhältnis zur Phantasie ist also dem aufklärerischen entgegengesetzt. Laut den Romantikern kann das, was Kant im oben angeführten Zitat auf die „subjektiven Bedingungen unseres Denkens“ reduziert, als Quelle einer authentischen mystischen Erkenntnis dienen. Dies allerdings nur unter gewissen Bedingungen. Welche Bedingungen hier gemeint werden, erklärt der von Schirmunski erwähnte Friedrich Schleiermacher ganz ausdrücklich in seiner knappen Glaubensdefinition: „Der Glaube ist die unbefriedigte Sehnsucht der Vernunft nach der Fantasie“.⁴ Schleiermacher plädiert damit für die Gleichberechtigung von Vernunft und Phantasie. Die menschliche Vernunft ist nicht selbstgenügsam, sie sehnt sich nach einer irrationalen Ergänzung. Ohne diese Sehnsucht bleibt man freilich in der sogenannten „objektiven Wirklichkeit“ verhaftet und auf ewig zum rationalen Umgang mit dem gegebenen Lebensraum verurteilt. Hierin wird die tiefe Kluft zwischen der romantischen und der aufklärerischen Metaphysik besonders sichtbar, denn konfessionell sind ja beide, Kant und Schleiermacher, Protestanten. Der Unterschied in ihrem theologischen Denken ist aber so gravierend, dass man dabei beinahe von zwei oppositionellen Mensch- und Weltauffassungen reden könnte.

¹ Immanuel Kant, Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik, Leipzig 1979, S. 105.

² Viktor Schirmunski, Nemeckij romantizm i sovremennaja mistika. (Deutsche Romantik und moderne Mystik.), St.-Petersburg 1996, S. 72: „Философия, не желающая отказаться от понятия бесконечной полноты божественного бытия, должна основываться на откровении“. Ins Deutsche übersetzt von mir.

³ Ebd., S. 157: „Заслугой Шлейермахера является введение в теоретическую философию вполне осознанного и продуманного понятия мистического или религиозного восприятия. Для Канта и его школы мистическое чувство есть продукт воображения или, в лучшем случае, мечтательности. Романтики в своем поэтическом творчестве видели жизнь в свете присущего им положительного чувства бесконечности“. Ins Deutsche übersetzt von mir.

⁴ Friedrich Schleiermacher, Bruchstücke der unendlichen Menschheit, Berlin 1994, S. 117.

Die von Novalis programmatisch geforderte Romantisierung der Welt⁵ beinhaltet in erster Linie die Romantisierung des Christentums. Dies erfolgt durch dessen Mythologisierung, was mit dem Mythos des Goldenen Zeitalters und der damit verbundenen Idealisierung des Mittelalters einhergeht. „Es waren schöne glänzende Zeiten“, schreibt Novalis in seinem berühmten Essay „Christenheit oder Europa“, „wo Europa ein christliches Land war [...] Ohne große weltliche Besitztümer lenkte und vereinigte Ein Oberhaupt die großen politischen Kräfte“.⁶ Prüft man dieses „ohne große weltliche Besitztümer“ auf dessen historische Authentizität, so wird schnell klar, dass die schönen glänzenden Zeiten, von denen Novalis spricht, keinem konkreten, wirklichkeitsgetreuen Zeitraum entsprechen, sondern vielmehr auf den inneren, mystisch-mythischen Gehalt des Mittelalters, als eines wahren christlichen Staates, hindeutet. Übrigens geht es dabei nicht um eine routinierte Verherrlichung der Vergangenheit, wie man sie z.B. aus der chinesischen Kultur kennt, wo das Goldene Zeitalter auf ganz bestimmte, geschichtlich datierte Dynastien zurückgeführt wird. Novalis sieht im christlichen Mittelalter „nicht die friedliche Urphase der Menschheitsgeschichte vor der Entstehung der Zivilisation, sondern – soteriologisch argumentierend – einen im Werden begriffenen Idealzustand“.⁷ Dies beweist folgende Passage aus demselben Essay: „Das waren die schönen wesentlichen Züge der echt katholischen oder echt christlichen Zeiten. Noch war die Menschheit für dieses herrliche Reich nicht reif, nicht gebildet genug. Es war eine erste Liebe, die im Drucke des Geschäftslebens entschlummerte [...]“.⁸ Das Goldene Zeitalter sei demnach stets im Werden, es ist nicht als vergangene Epoche zu verstehen, sondern als sehnsüchtig erwartete Zukunft. Ob man diese Zukunft auf die historisch verstandene Weltgeschichte begrenzen darf, bleibt immerhin eine offene Frage und stellt eines der Kernprobleme der romantischen Welt- und Lebensauffassung dar. Als Theoretiker und Philosophen glaubten die meisten Romantiker daran, dass ein solch utopischer Zustand des menschlichen Bewusstseins auch hier auf Erden durchaus realisierbar sei. Eben in der Beschleunigung dieser geistigen Evolution der gesamten Menschheit sahen sie die erhabene Mission eines romantischen Dichters. So behauptet Friedrich Schlegel, indem er über den sinnstiftenden Charakter der Romantik reflektiert:

Es fehlt, behaupte ich, unsrer Poesie an einem Mittelpunkt, wie es die Mythologie für die der Alten war, und alles Wesentliche, worin die moderne Dichtkunst der antiken nachsteht, läßt sich in die Worte zusammenfassen: Wir haben keine Mythologie. Aber, setze ich hinzu, wir sind nahe daran, eine zu erhalten, oder vielmehr es wird Zeit, daß wir ernsthaft dazu mitwirken sollen, eine hervorzubringen. [...] Die neue Mythologie muß [...] aus der tiefsten Tiefe des Geistes herausgebildet werden; es muß das künstlichste aller Kunstwerke sein, denn es soll alle andern umfassen [...].⁹

⁵ Vgl. Hans-Jürgen Schmitt (Hrsg.), *Die deutsche Literatur in Text und Darstellung. Romantik I*, Stuttgart 2003, S. 57.

⁶ Zit. nach: ebd., S. 161.

⁷ Katarzyna Jaśtał, *Mythen und Literatur*, in: Anna Dąbrowska, Katarzyna Jaśtał, Paweł Moskała, Agnieszka Palej (Hrsg.), *Variable Konstanten. Mythen in der Literatur*, Dresden/Wrocław 2011, S. 35.

⁸ Zit. nach: Hans-Jürgen Schmitt (Hrsg.), *Die deutsche Literatur in Text und Darstellung*, S. 164.

⁹ Zit. nach: ebd., S. 234-235.

So sieht es zumindest in der Theorie aus. Da aber jeder große Künstler in seinen Werken mehr sagt als in sämtlichen abstrakten Bekundungen, so möchte ich im Folgenden dem komplexen und äußerst paradoxen Prozess der Romantisierung des Christentums am Beispiel einer der schönsten Märchenerzählungen der deutschen Romantik nachgehen.

Fouqués Sternstunde

Friedrich de la Motte Fouqué (1777-1843) könnte man, die Terminologie der modernen Musikbranche benutzend, als ein „One-Hit-Wonder“ der deutschen Romantik bezeichnen. Von den zahlreichen Ritterromanen, die er verfasste und die sich seinerzeit einer beachtlichen Popularität erfreuten, hat allein „Undine“ die Zeitprobe bestanden, und zwar mit einem Riesenerfolg. Das Liebesmärchen wurde in alle Weltsprachen übersetzt¹⁰ und mehrmals in verschiedensten Formen wiederbelebt bzw. uminterpretiert: sei es in den gleichnamigen Opern von E.T.A. Hoffmann und Pjotr Tschaikowski, in Jean Giraudoux's Theaterstück „Ondine“, Ingeborg Bachmanns Erzählung „Undine geht“ oder in Filmen von Andy Warhol („The Loves of Ondine“) und Neil Jordan („Ondine“), ganz zu schweigen von mehreren Gemälden europäischer Künstler des 19. Jh.s „Auch in Nabokovs Werk“, stellt Michael Maar fest, „tummeln sich die Seejungfrauen“.¹¹ Ebenso bemerkenswert ist, dass die als Märchenklassiker geltende „Kleine Meerjungfrau“ von Hans Christian Andersen sowie Oscar Wildes weniger bekanntes Märchen „Der Fischer und seine Seele“ wesentlich später als Fouqués romantische Umgestaltung des wohlbekanntes Nymphenmythos entstanden.

Das Mahrtenehe-Motiv im Wandel

Das „Motiv der gestörten Mahrtenehe“¹² hat eine lange Geschichte. Es handelt sich dabei um ein Liebesverhältnis zwischen einem der Menschenwelt angehörenden Mann und einer aus der mythologisch aufgefassten Wasserwelt stammenden Nymphe bzw. Nixe oder eben Undine. In ihrer Arbeit „Meerjungfrauen in der Literatur“ schreibt Melanie Komorowski, eine derartige Bindung bestehe

aus zwei Komponenten: Erstens der Verbindung eines Menschen mit einem Geistwesen und zweitens den Bedingungen, unter denen diese steht. Letztere können unterschiedlicher Natur sein, etwa das Treuegebot [...], das Sichtverbot [...] oder das Verbot über die [...] Herkunft des übernatürlichen Wesens zu sprechen oder es an bestimmten Orten zu beschimpfen.¹³

¹⁰ <http://www.stadt-brandenburg.de/bildung/fouque-bibliothek/fouque> [Zugriff am 12.09.2015].

¹¹ Michael Maar, Solus Rex. Die schöne böse Welt des Vladimir Nabokov, Berlin 2010, S. 36.

¹² Melanie Komorowski, Meerjungfrauen in der Literatur, http://www2.hhu.de/mythos-magazin/mythosforschung/mk_meerjungfrauen.pdf [Zugriff am 12.09.2015, S. 2].

¹³ Ebd., S. 5-6.

Bei Fouqué spielen das Treuegebot und das Beschimpfen-Verbot eine schicksalhafte Rolle im tragischen Finale seines allgemein zutiefst traurigen Märchens. Dagegen wird ein anderer klassischer Bestandteil der Wasserfrauenmythologie vom Autor stark modifiziert. Nach Komorowski sind die Meerjungfrauen in der Vergangenheit „meist mächtige Wasserfrauen, die eine Verbindung zu einem Menschenmann nicht aus Liebe anstreben, sondern weil beide davon profitieren“.¹⁴ In „Undine“ liebt die Titelnympe ihren Ehemann, den Ritter Huldbrand, mit solch einer treuen, selbstlosen und leidenschaftlichen Liebe, zu der wohl keine Menschenfrau aus seiner Umgebung fähig wäre.¹⁵ Daraus resultiert Undines bittere Verwunderung über die rücksichtslose menschliche Härte, als sie an Bertalda folgende verzweifelte Worte richtet: „Ihr Leute, die ihr so feindlich ausseht und so verstört [...], ach Gott, ich wusste von euern törichten Sitten und eurer harten Sinnesweise nichts, und werde mich wohl mein Lebelang nicht drin finden“.¹⁶ Seltsamerweise wird dies in der Forschung oft übersehen, indem man das Undine-Motiv dem „Komplex der femme fatale“¹⁷ zuschreibt und Fouqués zarte, wenngleich natürlich durchaus erotisch anziehende Nympe mit Brentanos Lore Lay und Heines Lorelei vergleicht.¹⁸ Auch die feministisch orientierte Kritik scheint den philosophischen Kern des im Text dargestellten Liebesdreiecks nicht erfasst zu haben. So schreibt z.B. Inge Stephan, das Weibliche in „Undine“ wird „nicht befreit, sondern ähnlich wie in klassischen Texten mythologisiert und ästhetisch funktionalisiert“.¹⁹ Eine ähnliche Einstellung zeigt sich bei Isabel Koester: „Für Fouqué ist Undine ein Zwischenwesen, das es zu missionieren gilt“.²⁰ Noch radikaler drückt sich Andreas Kraß aus, als er die Beziehungen zwischen Huldbrand und Undine folgendermaßen interpretiert: „Im Sinne der romantischen Geschlechterordnung, die Fouqué propagiert, empfängt die Jungfrau ihre Seele erst in der Hochzeitsnacht. Erst durch die Liebe des Mannes wird sie zur Frau und somit zum vollgültigen Menschen“.²¹ Problematisch bei der Polemik mit derartigen Feststellungen ist die Tatsache, dass die Letzteren zwar an manchen Textstellen eine Bestätigung finden, jedoch im Gesamtkontext des Werkes, wenn überhaupt, dann nur eine zweitrangige Bedeutung haben. So ist es höchst fragwürdig, ob Fouqué irgendeine Geschlechterordnung propagiert. Vielmehr benutzt er einfach diejenigen mythologischen Gesetze, nach denen die Menschen- und die Nymphenwelt miteinander in Verbindung kommen können. Dabei stützte sich Fouqué u.a. auf die Schriften von Paracelsus, vor allem auf das „Liber de Nymphis, Sylphis, Pygmaeis et Salamandris, et de caeteris spiritibus“,²² das auch für Ludwig Tieck bei der Arbeit an „Die Elfen“ sowie für E.T.A. Hoffmann in „Der Goldne Topf“

¹⁴ Ebd., S. 1.

¹⁵ Vgl. Julieta Čavčanidze, Romanticheskaja skazka Fuke (Das romantische Märchen von Fouqué). <http://forlit.philol.msu.ru/lib-ru/chavchanidze-article1-ru> [Zugriff am 15.09.2015.].

¹⁶ Friedrich de la Motte Fouqué, Undine, Stuttgart 2010, S. 61.

¹⁷ Gerhart Hoffmeister, Deutsche und europäische Romantik, Stuttgart 1978, S. 158.

¹⁸ Vgl. ebd.

¹⁹ Inge Stephan, Kunststepoche, in: Wolfgang Beutin u.a. (Hrsg.), Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. 7., erweiterte Auflage, Stuttgart 2008, S. 182-238, hier S. 207.

²⁰ Isabel Gutiérrez Koester, „Ich geh nun unter in dem Reich der Kühle, daraus ich geboren war...“ Zum Motiv der Wasserfrau im 19. Jh., Berlin 2001, S. 84.

²¹ Andreas Kraß, Meerjungfrauen. Geschichten einer unmöglichen Liebe. Frankfurt a. Main 2010, S. 301.

²² Vgl. Melanie Komorowski, Meerjungfrauen in der Literatur, S. 22.

als Inspirations- und Informationsquelle diene. Einige geschichtlich bedingte patriarchalische Darstellungsnuancen kommen in „Undine“ zweifelsohne vor. Von jeglichen gendergefärbten propagandistischen Tendenzen bleibt sein Liebesmärchen aber glücklicherweise frei. Dagegen lassen sich im Text mehrere äußerst interessante und überraschende Gedanken zum Thema Christenheit und Heidentum finden.

Das zerbrochene Dreieck – Undine, Huldbrand, Bertalda

Das zentrale Problem der Mahrtehe von Undine und Huldbrand ist das Problem der Seele. Als eine Wasserfrau ist Undine nämlich seelenlos, ganz im Geiste der Elementenlehre von Paracelsus,²³ was sie ihrem künftigen Ehemann aufrichtig gesteht: „Wir, und unseresgleichen in den andern Elementen, wir verstieben und vergehn mit Geist und Leib, dass keine Spur von uns rückbleibt [...] Darum haben wir auch keine Seelen.“²⁴ Bemerkenswert ist, dass hier die Seele etwas anders verstanden wird, als z.B. bei Baumgarten, der die Seele mit dem Bewusstsein gleichsetzt²⁵ und auch von den Seelen der Tiere spricht, die jedoch, im Unterschied zu Menschenseelen, nicht unsterblich sind.²⁶ Fouqués Undine ist sich zweifellos ihrer Existenz bewusst und verhält sich im Großen und Ganzen genauso wie ein normales achtzehnjähriges Mädchen. Eine Seele hat sie aber nicht, was hier vor allem bedeutet, dass Undine nicht christlich ist, d.h. ihr Inneres sei mit dem mythisch-heidnischen Naturraum und nicht mit dem evangelisierten Menschenraum des deutschen Mittelalters verwandt. Es gibt allerdings auch für eine Wasserfrau die Möglichkeit, einer Seele teilhaftig zu werden: „Eine Seele aber kann unsresgleichen nur durch den innigsten Verein der Liebe mit einem eures Geschlechtes gewinnen.“²⁷ Man sollte hier unterstreichen, dass unter dem „innigsten Verein der Liebe“ weder das reine Gefühl an sich noch die christliche Trauung verstanden wird, sondern eben die physische, körperliche Vereinigung, kurz: sexueller Kontakt mit dem geliebten Menschen. Der Text lässt da keinerlei Zweifel aufkommen, indem von den Ereignissen nach der Hochzeit sehr eindeutig berichtet wird: „[...] der von Liebe berauschte Ritter [...] löschte die Kerzen, und trug seine schöne Geliebte unter tausend Küssen, vom Monde, der hell durch die Fenster hereinsah, anmutig beleuchtet, zu der Brautkammer hinein.“²⁸ Erst danach kommt es zum entscheidenden Wandel in Undines Innerem:

[...] alle wollten ihr entgegengehn, und alle blieben voll Verwunderung stehen, so fremd kam ihnen die junge Frau vor, und doch so wohlbekannt. [...] Sie blieb den ganzen Tag so; still, freundlich und achtsam, ein Hausmütterlein, und ein zart verschämtes, jungfräuliches Wesen zugleich. Die Dreie, welche sie schon länger kannten, dachten in jedem Augenblick irgendein wunderliches Wechselspiel

²³ Ebd., S. 16.

²⁴ Friedrich de la Motte Fouqué: *Undine*, Stuttgart. 2010, S. 47.

²⁵ Vgl. Aleksander Gottlieb Baumgarten, *Metafizyka*. Übersetzt ins Polnische von Jacek Surzyn, *Kęty* 2012, S. 177.

²⁶ Vgl. ebd., S. 285.

²⁷ Friedrich de la Motte Fouqué, *Undine*, S. 48.

²⁸ Ebd., S. 43.

ihres launischen Sinnes hervorbrechen zu sein. Aber sie warteten vergebens darauf. Undine blieb engelmild und sanft.²⁹

Undines Verhalten überrascht ihre Pflegeeltern und ihren Ehemann, weil das Mädchen früher äußerst launisch und selbstbezogen war. Unter anderem schockierte sie den alten Fischer und seine Frau mit provokanten Äußerungen, wie: „[...] jeder ist sich doch selbst der Nächste und was gehen einen die andern Leute an“.³⁰ Die Reaktion des Fischers auf diese schonungslose Sentenz ist genauso verständlich wie vorhersehbar: „Als ob dich Heiden und Türken erzogen hätten, klingt ja das [...]“,³¹ klagt er ratlos. Interessant ist, was Undine darauf antwortet: „Ja, aber mir ist doch nun einmal so zumute [...] habe mich erzogen, wer da will, und was können da all eure Worte helfen“.³² Vieles kann man der eigenwilligen Undine in der vorehelichen Phase ihres Lebens vorwerfen, allerdings keine Heuchelei. Sie verhält sich nämlich so, wie ihr zumute ist. Was auch immer sie tut oder sagt, bleibt sie im Einklang mit ihrer inneren Natur. Um es mit Andreas Kraß auf den Punkt zu bringen: „Undine repräsentiert die Prinzipien der Poesie, Genialität und Natürlichkeit“,³³ und diese Prinzipien lassen sich keinem normalisierten Wertsystem anordnen.

Nun bekommt Undine aber durch den Liebesverein mit ihrem Ehemann, dem Ritter Huldbrand, eine Seele und wird somit zum Menschen. Die Versuchung, darin ein typisches Beispiel patriarchalischer Frauenunterwerfung zu sehen, ist natürlich groß. Viel wichtiger als Huldbrands Geschlecht ist dabei jedoch die Tatsache, dass er ein Christ ist. Die sexuelle Initiation führt Undine nicht nur in die Menschenwelt, sondern – und in erster Linie – in die Christenwelt. Nicht als Frau, sondern als Nymphe, d.h. als heidnisches Wesen, bedarf sie einer Missionierung. Die Seele fungiert in diesem Kontext als dasjenige Anzeichen, das einen Christenmenschen von einem zwar lebendigen, aber nichtchristlichen, also nicht für die Ewigkeit vorherbestimmten Naturwesen, unterscheidet. Höchst bedeutend ist Undines Verhältnis dazu, die sie in einer der ergreifendsten und zugleich relevantesten Textstellen zur Äußerung bringt: „Es muss etwas Liebes, aber auch etwas höchst Furchtbares, um eine Seele sein. Um Gott, mein frommer Mann, wär es nicht besser, man würde ihrer nie teilhaftig?“³⁴ Woher kommt diese Angst vor dem Seelenbesitz, der für Undine doch andererseits der größte Segen zu sein scheint? Der Wunsch, eine Seele zu haben, ist klar, denn die Seelenlosigkeit heißt auch kein Leben nach dem Tod. Wieso aber „etwas höchst Furchtbares“? Die Antwort auf diese Frage ist sinnstiftend für das Verständnis der zentralen Aussage von Fouqués Märchentragödie.

Das ewige Leben gehört zu den transzendenten, den physischen Lebensraum übergreifenden Gütern. Auch während des irdischen Lebens muss sich aber ein beseeltes Wesen von einem seelenlosen unterscheiden. Dieser Unterschied bezieht sich auf das tagtägliche Verhalten des Menschen, auf dessen Taten und Gefühle und somit natürlich auf die wichtigste

²⁹ Ebd., S. 44–45.

³⁰ Ebd., S. 33.

³¹ Ebd., S. 34.

³² Ebd.

³³ Andreas Kraß, ebd., S. 309.

³⁴ Friedrich de la Motte Fouqué, ebd., S. 41.

Sphäre des menschlichen Daseins, nämlich auf die Liebessphäre. In „Undine“ stößt man dabei auf eine äußerst sonderbare Konstellation. Undine ist die einzige Figur im Text, die man als ein „Zwischenwesen“³⁵ bezeichnen kann. Einerseits entstammt sie der heidnischen, niederen³⁶ Welt der Elemente, andererseits gelingt es ihr, sich in die Welt der Christenmenschen zu integrieren. Huldbrand und Bertalda gehören dagegen von Anfang an dem christlichen Raum des romantisierten Mittelalters (im Sinne „fiktionsinterner Realität“³⁷) an. Vergleicht man aber Undine mit den anderen Figuren des Märchens, so wird die geistige Überlegenheit der zum Menschen gewordenen Wasserfrau offensichtlich. Dies bestätigt Huldbrand selbst, indem er an einer weiteren höchstmarkanten Textpassage zugibt: „Wenn ich ihr eine Seele gegeben habe – muss er bei sich selber sagen – gab ich ihr wohl eine bessere, als meine eigne ist [...]“.³⁸ Anders formuliert, ist Undine – ein frisch missioniertes Heidenwesen – eine viel bessere Christin als ihr Ehemann, ja vielleicht die einzige wahre Christin in der entworfenen Erzählwelt. Daher auch die tiefe Traurigkeit, mit der sich Undine an Bertalda wendet, als sich herausstellt, die Letztere sei kein richtiges Königskind, sondern die vor langer Zeit verlorene Tochter des alten Fischers und seiner Frau. Bertalda wird rasend und schreit Undine an, nennt sie eine „Hexe“³⁹ und will von ihren biologischen Eltern nichts wissen. Undines Gegenreaktion lautet: „Hast du denn eine Seele? Hast du denn wirklich eine Seele, Bertalda? schrie sie einige Male in ihre zürnende Freundin hinein [...]“.⁴⁰ Eine Nymphe wirft einer Christenfrau Seelenlosigkeit vor, und zwar zurecht! Eine wahrlich ungläubwürdige Szene für einen Autor, der als die Verkörperung eines kompromisslos konservativen, ja stockkatholischen Weltbildes betrachtet wird.⁴¹ Hat man in „Undine“ mit der „Gegenüberstellung christlicher und heidnischer Frauen“⁴² zu tun, so fällt das Urteil für die Ersteren nicht besonders affirmativ aus. Zweifelhaft ist auch die Annahme, dass die Mahrtehe zwischen dem Ritter und Undine deshalb scheitert, weil „Huldbrand die Andersartigkeit seiner Frau beängstigt und er die Regeln ihrer Kultur nicht akzeptieren kann“,⁴³ denn nach der Hochzeitsnacht fängt Undine doch an, nach den Regeln der christlichen Kultur zu leben, und macht darin einen so raschen Fortschritt, dass ihre christlich erzogene Umgebung von dergleichen nur träumen könnte. Wie Natalja Werba zutreffend feststellt:

Die Synthese der Naturphilosophie und der ethischen Dimension des Christentums ist hier wohl sehr prägnant dargestellt: das feurige Verlangen eines „andersartigen“ Wesens, die kostbare Seele zu

³⁵ Isabel Gutiérrez Koester, „Ich geh nun unter in dem Reich der Kühle, S. 84.

³⁶ Zoja Kašafutdinova, Osobennosti romantičeskoj poetiki v povesti Fuke „Undina“ i poetičeskom perevode Žukovskogo (Die Besonderheiten der romantischen Poetik in Fouqués Erzählung „Undine“ und in der poetischen Übersetzung von Žukovskij). <http://www.rfp.psu.ru/archive/2.2009/kashafutdinova.pdf> [Zugriff am 12.09.2015].

³⁷ Uwe Durst, Theorie der phantastischen Literatur, Berlin 2010, S. 69.

³⁸ Friedrich de la Motte Fouqué, ebd., S. 63.

³⁹ Ebd., S. 61.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Vgl. Melanie Komorowski, Meerjungfrauen in der Literatur, S. 24-25.

⁴² Gerhart Hoffmeister, Ebd., S. 158.

⁴³ Ebd., S. 20.

bewahren, scheint eine Art Nachahmungsbeispiel für den Menschen zu sein, der leider den Wert der Kostbarkeit, die er besitzt, nicht zu schätzen weiß.⁴⁴

Nicht die heidnische Andersartigkeit seiner Frau beängstigt also Huldbrand, auch wenn er sich dies als Selbstentschuldigung einzureden versucht.⁴⁵ Der eigentliche Grund ist, im Gegenteil, die für ihn unerträgliche Kraft der wahrhaftig christlichen Liebe, mit der ihn seine Gattin beschert. Eben diese selbstlose, allumfassende Liebe führt dazu, dass Undines Herz sogar Bertalda, die ja auch in Huldbrand verliebt ist, kaum ausschließen kann. Mehr noch: Undine schlägt vor, dass Bertalda zusammen mit ihr und ihrem Ehemann in sein Schloss kommt und macht dabei folgendes außergewöhnlich bedeutsames Bekenntnis:

Sie, wir wurden als Kinder miteinander vertauscht; da schon verzweigte unser Geschick, und wir wollen es fürder so innig verzweigen, dass es keine menschliche Gewalt zu trennen imstande sein soll.⁴⁶

Selbstverständlich geht es hier nicht nur um zwei Frauen, die um denselben Mann rivalisieren, sondern auch – metaphorisch gesehen – um andere vertauschte Geschwister: Christenheit und Heidentum. Nur in ihrer romantischen Synthese ist also die wahre, von den Banden der Vernunft befreite Religion des Goldenen Zeitalters möglich – dasjenige Ideal, für das die Menschheit (nach Novalis⁴⁷) noch nicht bereit ist. Als der Ritter schließlich das bereits erwähnte Verbot, seine Frau in der Nähe von Wasser zu beschimpfen, während der dreisamen Donaureise bricht, muss Undine in die Wasserwelt zurückkehren, was sie zwar mit tiefem Schmerz, aber ganz ohne Hass akzeptiert:

Starren, aber tränenströmenden Blickes sah ihn die arme Undine an [...] Endlich sagte sie ganz matt: Ach, holder Freund, ach lebe wohl! Sie sollen dir nichts tun; nur bleibe treu, dass ich sie dir abwehren kann. Ach, aber fort muss ich, muss fort auf diese ganze junge Lebenszeit. O weh, o weh, was hast du angerichtet!⁴⁸

Auffallend ist dabei, dass selbst dem Treuegebot jegliche egoistische Motivationen fehlen. „Bleibe treu, dass ich sie dir abwehren kann“, warnt Undine Huldbrand. Gemeint sind hier die heidnischen Kräfte der Wasserwelt, nach deren unausweichlichen Naturgesetzen Huldbrand, falls er eine andere Frau heiratet, seine Untreue mit dem Tod büßen müsste.

⁴⁴ Natalja Werba, „Undina“: ot fuke k Gofmanu („Undine“: von Fouqué zu Hoffmann), <http://cyberleninka.ru/article/n/undina-ot-fuke-k-gofmanu-opyt-analiza-fenomena-arhetip-na-primere-obraza-glavnoy-geroini>: „Пожалуй, синтез натурфилософии и этической стороны христианства представлен здесь очень ярко: горячее желание «иноного» существа заботиться о драгоценной душе выглядит своего рода примером для подражания человеку, к сожалению, не осознающему ценности обладаемого им сокровища“. Ins Deutsche übersetzt von mir.

⁴⁵ Vgl. Friedrich de la Motte Fouqué, *Undine*, S. 82-83.

⁴⁶ Ebd., S. 65.

⁴⁷ Siehe oben im vorliegenden Text.

⁴⁸ Ebd., S. 85.

Die wiederhergestellte Einheit – Huldbrands Tod

Dass der Ritter Undines Gebot brechen wird, macht der Erzähler dem Leser bereits im nächsten Kapitel nach der tragischen Donauszene mittels einer latenten Prolepse im folgenden wehmütigen Monolog klar:

Soll man sagen, leider! oder zum Glück! dass es mit unsrer Trauer keinen rechten Bestand hat? [...] Ich meine, mit unsrer so recht tiefen und aus dem Borne des Lebens schöpfenden Trauer, die mit dem verlorenen Geliebten so Eines wird, dass [...] sie ein geweihtes Priestertum an seinem Bilde durch das ganze Leben durchführen will [...]. Freilich bleiben wohl gute Menschen wirklich solche Priester, aber es ist doch nicht die erste, rechte Trauer mehr. Andre, fremdartige Bilder haben sich dazwischen gedrängt, wir erfahren endlich die Vergänglichkeit aller irdischen Dinge sogar an unserm Schmerz, und so muss ich denn sagen: Leider, dass es mit unsrer Trauer keinen rechten Bestand hat!⁴⁹

Huldbrands Trauer nach Undines Untergehen dauert tatsächlich nicht lange an, sodass er bald beschließt, Bertalda zu heiraten, was den Gesetzen der christlichen Religion ja völlig entspricht. Doch wie es sich herausstellt, gibt es auch andere, nicht minder mächtige Gesetze, die keiner vernünftigen menschlichen Glaubensauffassung, sondern der Natur selbst entspringen. Und nach diesen Gesetzen soll der Ritter Huldbrand sterben. Dabei handelt es sich nicht um die sogenannte „Schauerromantik“ mit ihrer Faszination für den Tod und das Übernatürliche, die, nach Priscilla Meyer, der ganzen germanischen Kultur eigen ist.⁵⁰ Undine ist keineswegs eine unheimliche Figur, wohl aber eine tragische. Das Tragische an Undines Schicksal wird von Julietta Čawčanidze in ihrer scharfsinnigen Analyse von Fouqués Märchen sehr exakt beschrieben:

In Undine gibt es keine fatale Verzückerung einer traditionellen „Wasserfrau“, sondern nur einen eigentümlichen, keuschen Liebreiz, daher sieht das, was sie schließlich vollbringt, nicht wie ein hinterlistiger Triumph über den Menschen aus. Indem Undine Huldbrand tötet, erlebt sie den schrecklichsten Augenblick ihrer eigenen Qual. Ähnlich wie bei den Autoren des Mittelalters, ist die Liebe bei Fouqué eindeutig gut. [...] Das Wunder und die Größe von Undines Natur bestehen darin, dass sie in sich zwei entgegengesetzte Urquellen verbindet. Sie ist unermesslich höher als ein Elementargeist [...]. Sie ist aber auch höher als ein Mensch, der in seinem vielseitigen Dasein und in seiner Gefühlsvielfalt die einfache und weise Gerechtigkeit der Natur verachtet.⁵¹

Nicht weil sie es will, übt Undine ihre magische Macht über Huldbrand aus, sondern weil sie dazu von der ihr übergeordneten Kraft der Naturgesetze gezwungen ist. Äußerst markant ist dabei, dass eine der wichtigsten Randfiguren der Erzählung – der Pater Heilmann – der

⁴⁹ Ebd., S. 86.

⁵⁰ Vgl. Priscilla Meyer, *Najdite, čto sprjatal matros*. Originaltitel: *Find what the sailor has hidden*. Übersetzt ins Russische von E. Malikowa, Moskau 2007, S. 194.

⁵¹ Julietta Čawčanidze: „В Ундине нет рокового очарования традиционной «девы воды», в ней только лишь прелесть своеобразия и чистоты, и то, что она в итоге совершает, не выглядит коварным торжеством над человеком. Убивая Хульдбрана, она переживает самый страшный миг собственных мучений. Как у авторов Средневековья, у Фуке любовь однозначно добра. [...] Чудо и величие натуры Ундины в том, что она соединяет в себе два противостоящих начала. [...] Но она выше и человека, который в своем многогранном бытии, в своем многочувствии пренебрег простой и мудрой справедливостью природы“, ebd. [Zugriff am 12.09. 2015]. Ins Deutsche übersetzt von mir.

Einzigste ist, der die geplante Trauung von Huldbrand und Bertalda nicht begrüßt. „Lass von ihr, Huldbrand! Lass von ihm, Bertalda!“, lautet sein weitsichtiger Ratschlag. „Er gehört noch einer andern, und siehst du nicht den Gram um die verschwundene Gattin auf seinen bleichen Wangen? So sieht kein Bräutigam aus [...]“.⁵² Der christliche Priester ahnt somit diejenige „weise Gerechtigkeit der Natur“, die Čawčanič in der oben zitierten Passage so prägnant in Worte fasst. Der Ritter lässt sich jedoch von keinerlei Warnungen überzeugen. Daher auch seine Verwunderung, als er sieht, dass Pater Heilmann immer noch in der Gegend präsent bleibt. Die Reaktion des Priesters beinhaltet sowohl eine düstere Vorhersage als auch ein bitteres Wortspiel:

Auf die Frage, was er denn hier mache? denn einsegnen wolle er ja doch nicht! sei die Antwort gewesen: Es gibt noch andre Einsegnungen, als die am Traualtar [...] Man muss alles abwarten. Zudem ist ja Trauen und Trauern gar nicht so weit auseinander, und wer sich nicht mutwillig verblendet, sieht es wohl ein.⁵³

Der mutwillig verblendete Huldbrand will es aber nicht einsehen, denn nach allen menschlichen bzw. christlichen Kriterien tut er ja nichts Böses. Viel kontroverser war seine Bindung, sei es auch eine eheliche, mit einer Nymphe. Nun ist seine Gattin aber in die Wasserwelt verschwunden und er möchte einen richtigen Menschen, eine Christin, heiraten. Und trotzdem berichtet uns der Erzähler darüber im folgenden tragischen Ton:

Wenn ich euch erzählen sollte, wie es bei der Hochzeitsfeier auf Burg Ringstetten zugeht, so würde euch zumute werden, als sähet ihr eine Menge von blanken und erfreulichen Dingen aufgehäuft, aber drüber hin einen schwarzen Trauerflor gebreitet, aus dessen verdunkelnder Hülle hervor die ganze Herrlichkeit minder einer Lust gliche, als einem Spott über die Nichtigkeit aller irdischen Freuden.⁵⁴

Nur schwer kann man sich dem Eindruck entziehen, dass in diesem langen Satz nicht nur die Hochzeit zwischen Huldbrand und Bertalda, sondern auch die traurige Essenz des gesamten menschlichen Lebens zusammengefasst wurde. Daraus spricht eine vom ganzen Menschengeschlecht und besonders von den (sogenannten) Christen, die, gleich den neutestamentlichen Pharisäern, den tiefsten Geist der göttlichen Offenbarung missachteten und den hohen christlichen Ansprüchen nicht gewachsen sind, erfahrene tiefe Enttäuschung.

Kennzeichnend ist auch die Art und Weise, wie Undine in die Menschenwelt zurückfindet. Bertalda will während der Hochzeit glänzend aussehen, und so beschließt sie, trotz Undines ehemaligen Verbots, den Schlossbrunnen zu öffnen (der diente nämlich als eine Tür ins Reich der Wassergeister), weil das Wasser, das sich darin befindet, eine besonders verschönernde Wirkung auf die Haut ausübt. Es ist also die führende Hand des Schicksals und nicht Undines Eifersucht, die sie zurück zu ihrem untreuen Geliebten führt. Die Todesszene wird übrigens so poetisch und rührend dargestellt, dass man da eher von einem transzendenten Akt der Liebe als von einer „Ermordung“ reden sollte.

⁵² Friedrich de la Motte Fouqué, *Undine*, S. 89.

⁵³ Ebd., S. 92.

⁵⁴ Ebd., S. 93.

Sie haben den Brunnen aufgemacht, sagte sie leise, und nun bin ich hier, und nun musst du sterben. – Er fühlte in seinem stockenden Herzen, dass es auch gar nicht anders sein könnte [...]. Beugend vor Liebe und Todesnähe neigte sich der Ritter ihr entgegen, sie küsste ihn mit einem himmlischen Kusse, aber sie ließ ihn nicht mehr los, sie drückte ihn inniger an sich, und weinte, als wolle sie ihre Seele fortweinen. Die Tränen drangen in des Ritters Augen, und wogten im lieblichen Wehe durch seine Brust, bis ihm endlich der Atem entging, und er aus den schönen Armen als ein Leichnam sanft auf die Kissen des Ruhebettes zurücksank.⁵⁵

Von Undine „totgeküsst“, verlässt der Ritter Huldbrand das irdische Leben, dessen Nichtigkeit sowohl in der mittelalterlichen Kosmogonie als auch in der romantischen Sehnsucht erkannt und beweint wird. Aber sogar nach seinem Tod kann Undine ihren Geliebten nicht loslassen. Und so endet das Märchen mit der Kurzerwähnung einer Legende, die sich nach Huldbrands Beerdigung (samt den seltsamen Erscheinungen, die sie begleiten) unter den Dorfbewohnern verbreitete.

Da nahm man plötzlich inmitten der schwarzen Klagefrauen [...] eine schneeweiße Gestalt wahr, tiefverschleiert, und die ihre Hände inbrünstig jammernd emporwand. [...] Bertalda schwang und kniete, und alles kniete, und die Totengräber auch, als sie fertig geschaufelt hatten. Da man sich aber wieder erhob, war die weiße Fremde verschwunden; an der Stelle, wo sie gekniet hatte, quoll ein silberhelles Brunnlein aus dem Rasen, das rieselte und rieselte fort, bis er den Grabhügel des Ritters fast ganz umzogen hatte [...] Noch in späten Zeiten sollen die Bewohner des Dorfes die Quelle gezeigt, und fest die Meinung gehegt haben, dies sei die arme, verstoßene Undine, die auf diese Art noch immer mit freundlichen Armen ihren Liebling umfasste.⁵⁶

Die Frage nach dem postumen Schicksal von Undine und Huldbrand steht somit offen. Es bleibt nicht nur unklar, ob sie sich in der Wasserwelt oder im christlich aufgefassten Jenseits vereinen. Man kann nicht genau feststellen, ob sich ihre Wege in einer beliebig begriffenen Ewigkeit überhaupt kreuzen. Das Märchen klingt mit dem romantischen Trost aus, dass wenigstens hier, auf Erden, Undines freundliche Arme ihren Liebling stets umfassen, was eine wunderschöne Metapher der ewigen Verschmelzung von Christenheit und Heidentum, Gott und Natur, bildet -einer Verschmelzung, die weder irdischen Gesetzen noch menschlicher Vernunft unterliegt und sowohl im Anfang der Weltgeschichte als auch an ihrem Ende in unvergänglicher Liebe ruht und glänzt.

⁵⁵ Ebd., S. 96-97.

⁵⁶ Ebd., S. 98.

Gdańsk 2016, Nr. 34

Agnieszka Sowa

(Uniwersytet Jagielloński, Jagiellonen Universität)

Schmerz und Leid in „Das bittere Leiden unsers Herrn Jesu Christi nach den Betrachtungen der gottseligen A. K. Emmerich” (1833) von Clemens Brentano

Pain and suffering in „The Dolorous Passion of Our Lord Jesus Christ from the Meditations of Anne Catherine Emmerich” (1833) by Clemens Brentano. The paper discusses the representations of pain and suffering in Clemens Brentano’s „Das bittere Leiden unseres Herrn Jesu Christi nach den Betrachtungen der gottseligen A.K. Emmerich” [The Dolorous Passion of Our Lord Jesus Christ]. It concerns not only the Passion of Christ but also the image of a visionary, a stigmatised nun. The aim of this study was to analyse the functions of hyperbole as well as pain which is the consequence of reading about suffering. The author of the paper suggests that one should look at the text using the category of an ‘inner truth’ that does not have to be identified with the truth of the verifiable details.

Keywords: Anna Katharina Emmerich/Emmerick – Clemens Brentano – Passion of Christ – pain – suffering

Im Artikel wird die Art und Weise analysiert, wie das Leiden sowohl in den Beschreibungen der Passion Christi als auch in dem den eigentlichen Text der Betrachtungen ergänzenden Lebenslauf von Emmerich, der die Frage nach dem Sinn des freiwillig auf sich genommenen Leidens stellt, präsentiert wird. Es werden die Funktionen geschildert, die der oft angewandten Hyperbel zugeschrieben werden. Angesprochen wird auch das Problem des Schmerzes, der mit dem Lesen über das Leiden selbst verbunden ist. Signalisiert wird auch die Möglichkeit die von Brentano aufgeschriebenen und teilweise literarisch überarbeiteten Visionen von Emmerich als einen Text zu verstehen, der eine innere Wahrheit vermittelt, die nicht unbedingt an der faktografischen Wahrheit gemessen werden muss.

Schlüsselwörter: Anna Katharina Emmerich/Emmerick – Clemens Brentano – die Passion Christi – Schmerz – Leid

Anna Katharina Emmerich/Emmerick (1774-1824), eine stigmatisierte Nonne, Seherin und Mystikerin, Seligsprechung 2004, wurde u.a. von ihrem Gewissensführer zu „unbefangenste[r] Mitteilung [ihrer Visionen] an den Schreiber“¹ verpflichtet. Der Schriftsteller Clemens

¹ Clemens Brentano, Einleitung und Lebensumriss der Anna Katharina Emmerich, in: Anna Katharina Emmerich, Das bittere Leiden Unsers Herrn Jesu Christi nach den Betrachtungen der gottseligen Anna Katharina Emmerich, Augustinerin des Klosters Dülmen († 9. Februar 1824) nebst dem Lebensumriß dieser Begnadigten. Aus den religiösen Schriften Clemens Brentanos herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von

Brentano (1778–1842), der sie seit 1818 bis zu ihrem Tode zu dem Zweck regelmäßig besuchte, erfährt dabei eine religiöse Wende und bekennt selbst in einem Brief: „Wer die geistliche Hungersnot kennt, wie ich, wer selbst schier darin verhungert ist, wie ich, der leidet bei jedem Tropfen des göttlichen Mannas, das verloren geht“.² Brentano wird auch vom Bischof Wittmann belehrt: „Diese Dinge sind Ihnen nicht umsonst gegeben, Gott hat seine Absichten damit, machen Sie einiges davon bekannt, es wird manchen Seelen in unserer Zeit erprießlich sein“.³ Dadurch gewinnt „Das bittere Leiden“ den Status eines Erbauungsbuchs und so wird es in der katholischen Welt bis heute gelesen.⁴

Am Anfang sei hervorgehoben, dass es nicht mein Ziel ist, die Echtheit der Visionen zu verifizieren,⁵ was anhand von Brentanos Text ohnehin unmöglich wäre. Außerdem beweisen selbst die authentischen Gesichte noch nicht, dass der Inhalt den historischen Tatsachen entspricht. Karl Rahner schreibt von der Natur der Visionen wie folgt:

Die imaginative Vision kann ja durchaus als begleitet gedacht werden von einer Beeinflussung rein geistiger Art der Seele durch Gott, der dem Betroffenen eine untrügliche und objektiv gültige Evidenz mitteilt, daß Gott am Werk ist. Nur sind dabei zwei Dinge zu beachten. Einmal: diese geistige Evidenz ist ihrer Natur nach nicht auf andere übertragbar. [...] Zweitens bleibt die Frage, wie weit ein begleitendes (oder ursprünglicheres) geistiges Erlebnis einer Einwirkung Gottes, das für den es Habenden selbst einen unbezweifelbaren Evidenzcharakter mit Recht in Anspruch nehmen kann, die objektive Richtigkeit des imaginativen Inhalts der Vision im Einzelfall bestätigen kann oder will. Die echten Mystiker betonen selbst, daß auch in diesem Fall [...] noch einmal große Vorsicht und Zurückhaltung am Platz ist, weil auch dann im imaginativen Inhalt der Vision Irrtümer und Fehlinterpretationen unterlaufen können.⁶

Wie provokativ es auch klingen mag, muss hier die Wahrheit nicht unbedingt mit der faktographischen Wahrheit gleichzusetzen sein, zumal man schon am Anfang, in der Einführung von Clemens Brentano, liest:

Theo Rody, Aschaffenburg 1978, S. 7–60, hier S. 30. Obwohl die eigentliche Ausformulierung des Textes bekanntlich von Clemens Brentano stammt, ist Anna Katharina Emmerich auf der Titelseite als Autorin verzeichnet. Im Folgenden werde ich also „Das bittere Leiden“ in den Fußnoten mit dem Namen Emmerich zitieren, wobei darauf hingewiesen werden muss, dass es sich eigentlich eben um Zitate aus dem Werk Brentanos handelt.

² Zit. nach: Clemens Engling, Die religiöse Wende im Leben Clemens Brentanos. Begegnung mit Anna Katharina Emmerich, in: Geist und Leben. Zeitschrift für christliche Spiritualität 84/3 (2011), S. 282–293, hier S. 291.

³ Clemens Brentano, Einleitung und Lebensumriss der Anna Katharina Emmerich, S. 8.

⁴ Bei Engling wird „Das bittere Leiden“ als „das am weitesten verbreitete religiöse Erbauungsbuch des 19. Jahrhunderts“ bezeichnet (Clemens Engling, Unbequem und ungewöhnlich. Anna Katharina Emmerich – historisch und theologisch neu entdeckt, Würzburg 2005, S. 237). Wobei darauf hingewiesen wird, dass es in Deutschland im katholischen „Mittelstand“ gelesen wurde, was Brentano bedauerte, während es in Frankreich auch von der „denkenden Klasse“ eifrig gelesen wurde, vgl. ebd., S. 239. „Erst ein Jahrhundert später meldeten sich Zweifel, ob [er] [...] sich nur an das zu Dülmen Erfahrene gehalten oder seiner Phantasie freien Lauf gelassen hat“ (Anselm Salzer, Eduard von Tunk, Illustrierte Geschichte der Deutschen Literatur in sechs Bänden, Frechen o.J., Bd. 3, S. 316.).

⁵ Zum Problem von Wirklichkeit und Illusion des Kontaktes mit dem Jenseits vgl. François-Marie Dermine, *Mistycy i wizjonerzy. Twarzą w twarz z niewidzialnym światem* [Orig.: *Mistici, veggenti e medium. Esperienze dell'aldilà a confronto*], übers. Andrzej Mrozek, Warszawa 2006, S. 11–58.

⁶ Karl Rahner, Visionen und Prophezeiungen, unter Mitarbeit von P.Th. Baumann ergänzt, Basel/Freiburg/Wien 1958, S. 54–55.

Sollten die folgenden Betrachtungen unter vielen ähnlichen Früchten der kontemplativen Jesusliebe sich irgend auszeichnen, so protestieren sie doch feierlich auch gegen den mindesten Anspruch auf den Charakter historischer Wahrheit. [alle Hervorhebungen von mir, A.S.] Sie wollen nichts, als sich demütig den unzählig verschiedenen Darstellungen des bitteren Leidens durch bildende Künstler und fromme Schriftsteller anschließen und höchstens für vielleicht ebenso unvollkommen aufgefasste und erzählte, als ungeschickt niedergeschriebene Fastenbetrachtungen einer frommen Klosterfrau gelten, welche solchen Vorstellungen nie einen höheren als einen menschlich gebrechlichen Wert beilegte [...].⁷

Während des Seligsprechungsprozesses (1899–2004)⁸ war es ein ungünstiger Umstand, dass die Visionen Emmericks von Brentano aufgeschrieben wurden,⁹ da man vermutete, dass er den Text auch um seine Ergänzungen bereichert hat. Der Bischof von Münster, Johann Bernhard Brinkmann, erklärt 1886:

Jene Schriften aber fußten auf den Aufzeichnungen, welche Brentano von den mündlichen Äußerungen der Seligen gemacht hat, und wie viel von diesen Aufzeichnungen auf objektiver Wahrheit beruht, wird sich schwerlich jemals feststellen lassen. Gewiss ist, dass viele hiesige Zeitgenossen des g. Brentano ihn für einen Mann gehalten haben, dem seine ungewöhnlich lebhaftere Einbildungskraft es schier unmöglich gemacht hätte, das Gehörte in objektiver Wahrheit festzuhalten und niederzuschreiben.¹⁰

Der Text macht einerseits den Eindruck, dass er der „nicht fiktionalen“ Prosa angehört, und so wird er auch gelesen; andererseits aber fängt er selbst mit der Negation des Wahrheitsanspruchs an, bekennt sich also zum Bereich des Fiktionalen. Am Rande sei nur angemerkt, dass die Seligsprechung letztendlich erfolgte, nachdem man die Brentano-Schriften von der Person Emmerick getrennt hatte.

An der Stelle gilt es zu erinnern, welcher Status den religiösen Texten in der Fiktionalitätstheorie zukommt. Es sei dazu die Auffassung von Jürgen H. Petersen herangezogen. Petersen versucht das mythisch-religiöse Sprechen vor dem Hintergrund der Wirklichkeits- und Fiktionalaussagen zu betrachten:

[W]enn religiös-mythisches Sprechen auch eine eigene Art hat – nämlich eine unempirische Wirklichkeitsaussage darstellt, insofern einen Widerspruch in sich vereinigt –, so handelt es sich bei ihm doch eben nicht um einen objektiven Redestatus wie bei Fiktionalaussagen und Wirklichkeitsaussagen, verharret allerdings in einer gewissen Verwandtschaft mit den Fiktionalaussagen, von denen es aber letztlich und prinzipiell sein Anspruch auf Wirklichkeitsgeltung trennt. Daß mythisch-religiöse

⁷ Clemens Brentano, Einleitung und Lebensumriss der Anna Katharina Emmerich, S. 7.

⁸ Die von Brentano aufgeschriebenen Betrachtungen Emmericks waren natürlich nicht das einzige, was es zu untersuchen galt. Zur Verfügung standen u.a. das Tagebuch von Doktor Wesener, das Tagebuch des Orts Pfarrers, Aufzeichnungen des Regens Overberg, Berichte und Briefe der Freundinnen usw. Vgl. Clemens Engling, Unbequem und ungewöhnlich, S. 17.

⁹ So berichtet Brentano von der Zusammenarbeit mit Emmerich: „Sie sprach gewöhnlich niederdeutsch, im ekstatischen Zustande oft auch eine reinere Mundart; ihre Mitteilung wechselte zwischen Kindlichkeit und Begeisterung. Alles Gehörte, das unter behinderten Verhältnissen in ihrer Gegenwart sehr selten kaum in wenigen Zügen notiert werden konnte, ward unmittelbar zu Hause aufgeschrieben. Der Geber alles Guten gab Gedächtnis, Fleiß und jene Gemütshebung über viele Leiden, welche die Arbeit möglich machten, wie sie ist. Der Schreiber tat, was er konnte [...]“. Anna Katharina Emmerich, Das bittere Leiden, S. 96–97.

¹⁰ Zit. nach: Clemens Engling, Unbequem und ungewöhnlich, S. 24.

Aussagen indes keinen objektiven Sprachstatus beanspruchen können, zeigt sich daran, daß sie im übrigen auch untereinander in Opposition stehen, daß sie sozusagen konfessionellen Charakters sind und also keine eigene Geschlossenheit besitzen. [...] Das Fehlen jeglicher Objektivität bei diesem Redestatus zeigt sich also darin, daß die Wesensmerkmale mythisch-religiösen Sprechens, unempirisch zu sein und dennoch in der Wirklichkeit zu gelten, nur für das jeweilige Subjekt auf der Grundlage des jeweiligen, weitgehend individuellen Glaubens wirksam und in Geltung sind.¹¹

Es darf aber nicht außer Acht gelassen werden, dass gerade dieser – u.a. für die Erbauungsliteratur charakteristische – „Anspruch auf Wirklichkeitsgeltung“ in der Einleitung von Brentano schon zum Teil entkräftet wird, indem man explicite warnt, dass man eben im Folgenden auf den „Anspruch auf den Charakter historischer Wahrheit“¹² verzichte, was an sich einen Gestus der Fiktionalität bildet. Die Warnung vor den eventuellen Mängeln in Bezug auf die historische Wahrheit und vor der wörtlichen, realistischen Lektüre vernichtet aber paradoxerweise den Erbauungscharakter des Textes nicht, sie sind kein Hindernis für den Gläubigen, der darin die Vermittlung religiöser Wahrheiten auf der bildlichen, symbolischen Ebene erblicken kann; für den Nichtgläubigen gilt die Feststellung von Petersen:

Vor allem aber sind mythisch-religiöse Aussagen genauso wie die fiktionalen nicht nur nicht verifizierbar, sondern auch nicht falsifizierbar. Diese durch den Wahrheits- und Wirklichkeitsentzug mythisch-religiöser Aussagen eintretende Verwandtschaft mit Fiktionalaussagen führt also notwendig dazu, daß Mythen und religiöse Geschichten von denen, die den Glauben verloren oder nie besessen haben, meist als fiktionale Texte rezipiert werden.¹³

In der Einführung von Brentano wird Anna Katharina mit anderen Sehenden verglichen, wobei viele Ähnlichkeiten aufgezeigt werden, die beweisen, dass sie sich gut in das Bild einer Sehenden einschreiben lässt. Die Lebensbeschreibung, die dem eigentlichen Text vorangestellt wird und dazu ein wichtiges Pendant bildet, hat hagiographische Züge und ähnelt eigentlich einem mittelalterlichen Miraculum.¹⁴ Emmerick wird von Brentano als Person präsentiert, die ständig in zwei einander durchdringenden Dimensionen lebt und für die sich die spirituelle Welt in greifbaren Gestalten konkretisiert. Nicht nur die von ihr gesehene Welt aus der Zeit Christi sei von sichtbaren Engeln und Teufeln erfüllt,¹⁵ sondern auch ihr irdisches Leben, wovon sie auch dem Schreiber berichtet, z.B.:

Ihr Schutzengel war ihr sichtbar; der Bräutigam ihrer Seele – spielte mit ihr in Gestalt seiner Kindheit [...]. Sie genoß des Unterrichts der heiligen Geschichte von Kindheit an in Anschauungen [...] und zwar auf verschiedene Weise, in historischen Ebenbildern und in symbolischen Festbildern. [...]. [A]lles, was ihr geschah, war so klar und wahr und führte so zum Heil, daß sie nicht anders glaubte,

¹¹ Jürgen H. Petersen, *Fiktionalität und Ästhetik. Eine Philosophie der Dichtung*, Berlin 1996, S. 108.

¹² Clemens Brentano, *Einleitung und Lebensumriss der Anna Katharina Emmerich*, S. 7.

¹³ Jürgen H. Petersen, *Fiktionalität und Ästhetik*, S. 101.

¹⁴ Vgl. „Anna Katharina Emmerich [wurde] besonders in ihrer Leidensmystik so heroisiert und überhöht, dass sie besonders im Laufe des 20. Jahrhunderts für den nüchternen, durchaus glaubenswilligen Zeitgenossen eher unglaubwürdig dastehen musste“ (Clemens Engling, *Unbequem und ungewöhnlich*, S. 259).

¹⁵ „Ich hatte während des ganzen Mahles bei Judas Füßen die Gestalt eines kleinen roten Ungeheuers sitzen sehen, das ihm manchmal bis zum Herzen hinaufkam [...]“ (Anna Katharina Emmerich, *Das bittere Leiden*, S. 85).

als das geschehe allen Christenkindern so, die andern aber, welche nicht davon erzählten, seien nur bescheidener und besser gesittet als sie, und daher strebte sie ihnen zu gleichen und schwieg.¹⁶

Die Erzählerin scheint einerseits allwissend zu sein, andererseits aber wiederholt sie immer wieder, dass sie sich an manches nicht mehr erinnern kann, weil sie die Visionen nicht (immer) gleichzeitig mit dem Sehen berichtet.¹⁷ Die Beschreibungen sind äußerst detailliert und mit besonders vielen Einzelheiten versehen, die sich auf Räumlichkeiten und Gegenstände beziehen (was z.B. im Film¹⁸ von Mel Gibson und in den archäologischen Entdeckungen ausgenutzt wurde). Sie hat Einblick in die Gedanken und Gefühle der gesehenen Figuren, darunter auch in das innere Leben von Jesus. Manchmal wechselt auch der Schauplatz des Geschehens („hatte ich auf einmal ein Nebenbild aus dem Alten Testament“¹⁹), die Struktur des Erzählten ist also diskontinuierlich. Die Poetik einer Vision steht der Poetik des Traumes am nächsten und erlaubt dem Erzähler, sich frei zwischen den einzelnen Dimensionen der Wirklichkeit, der materiellen, emotionalen, intellektuellen und spirituellen, also zwischen der sichtbaren und der unsichtbaren Welt, zu bewegen. Die emotionale Sprache verrät auch die dichterische Bearbeitung von Brentano. Es ist nicht mehr festzustellen, ob die auftauchenden Metaphern und sprachlichen Bilder von Emmerich oder von ihm stammen, wobei das Letztere viel wahrscheinlicher ist. Die Sprache entbehrt nicht einer gewissen Poetizität.²⁰ In den Betrachtungen wimmelt es von biblischen Zitaten, die wortgetreu erscheinen, trotzdem liest man:

Das Alte oder Neue Testament war nie von ihr gelesen worden, daher, wenn sie ermüdet ungerne erzählte, sagte sie wohl: 'Lesen Sie es doch in der Bibel' und wunderte sich sehr zu hören, daß dieses nicht darin stehe, man höre ja jetzt immer sagen, man solle nur die Bibel lesen, darin stehe ja alles [...].²¹

Es ist aber auch durchaus möglich, dass die Angleichung der Zitate an die deutsche Übersetzung der Bibel eben die Leistung von Brentano ist. (An der Stelle sei noch angemerkt, dass Emmerich selbst viele Erbauungsbücher las,²² was auch Einfluss auf die Gestalt der Betrachtungen haben kann.) Im Text gibt es auch Stellen, die man als Versuche einer Beglaubigung²³

¹⁶ Clemens Brentano, Einleitung und Lebensumriss der Anna Katharina Emmerich, S. 9–10.

¹⁷ Sondern z.B. manchmal erzählt, was sie in der Nacht in einem Traum gesehen habe.

¹⁸ *The Passion of the Christ* (Die Passion Christi), 2004. Vgl. dazu Robert L. Webb, *The Passion and the Influence of Emmerich's The Dolorous Passion of Our Lord Jesus Christ*, in: Kathleen E. Corley, Robert L. Webb (Hrsg.), *Jesus and Mel Gibson's The Passion of the Christ. The Film, the Gospels and the Claims of History*, London/New York 2004, S. 160–172.

¹⁹ Anna Katharina Emmerich, *Das bittere Leiden*, S. 91.

²⁰ Vgl. ebd., S. 147: „Es ist, als sehe man auf den verschiedensten Punkten Jerusalems sich Funken von Grimm und Zorn entzünden und diese, durch die Straßen hinlaufend, mit andern Begegnenden sich vereinen und immer stärker und dichter endlich sich wie ein trüber Feuerstrom nach Sion hinauf ins Richterhaus des Kaiphas ergießen.“

²¹ Clemens Brentano, Einleitung und Lebensumriss der Anna Katharina Emmerich, S. 37.

²² Vgl. Clemens Engling, *Unbequem und ungewöhnlich*, S. 54.

²³ „Der Schreiber dieses hat übrigens diese Affektion ihres Hauptes und das Niederströmen des Blutes über die Stirn und das Antlitz bei hellem Tage und in vollkommener Nähe vor seinen Augen mehrmals [...] gesehen [...]“ (Clemens Brentano, Einleitung und Lebensumriss der Anna Katharina Emmerich, S. 14.).

der Visionen seinerseits lesen könnte, seine positive Beziehung zur Person der Sehenden ist also unverkennbar. Bei Clemens Engling liest man: „Für den romantischen Dichter waren ihre Visionen, Reliquienerkenntnis, Ekstasen und Stigmatisation, also die außergewöhnlichsten Phänomene Emmericks, sicher das Faszinierendste, gerade weil sie aus tiefem Glauben erwachsen.“²⁴ Die Sehnsucht nach dem Wunder steht hier im Vordergrund.

Es wird mir im Folgenden nicht darum gehen, den im Grunde genommen mit der biblischen Geschichte übereinstimmenden Verlauf der Geschehnisse zu rekonstruieren.²⁵ Was die Betrachtungen leisten, ist die Ergänzung mit zahlreichen (schwer verifizierbaren) Details, die sich auf Aussehen, Gefühle, Räume und Gegenstände beziehen. Bei vielen Beschreibungen wird deutlich, dass sie aus der Perspektive der späteren Tradition gesehen werden, z.B. in der Szene des letzten Abendmahles, wo man zahlreiche ahistorische Vergleiche mit dem Verlauf der Liturgie der Hl. Messe findet.²⁶ In den aufgeschriebenen Visionen ist also eine psychisch-kognitive Komponente, die spätere Perspektive der Seherin, miteinbezogen.

Schmerz und Leid sind eigentlich das Hauptthema der für das Gesamtbild des Textes äußerst relevanten Einleitung über die Person Emmerick, die von Brentano dem Text vorangestellt wurde. Zentralbegriffe sind hier radikale Askese²⁷ und das stellvertretende Leiden. Die Parallele zur unmittelbar darauf folgenden Beschreibung der Passion Christi ist ein bewusst angewandtes Verfahren. Ausschlaggebend ist, dass die von Emmerick empfundenen Schmerzen nicht nur akzeptiert, sondern vor allem von ihr gewollt²⁸ und ersehnt sind („Durst nach den Schmerzen des Herrn“²⁹). Einerseits geht es hier um *Imitatio Christi*,³⁰ andererseits um ein stellvertretendes Opfer für die Sünder und die Leidenden, die keine Kraft mehr haben, ihre Schmerzen geduldig auszuhalten, was eigentlich auch zu *Imitatio Christi* gehört:

²⁴ Clemens Engling, *Die religiöse Wende*, S. 291. Dabei muss beachtet werden, dass – laut der christlichen Tradition – diese außergewöhnlichen „mystischen Phänomene nicht zum Wesen des eigentlichen mystischen Lebens gehören“ (Jerzy W. Gogola, *Zjawiska towarzyszące mistyce: ekstaza i stygmaty*, in: Eligiusz Dymowski, Zdzisław J. Kijas (Hrsg.), *Stygmaty i stygmatycy*, Kraków 2005, S. 45–60, hier S. 47, Deutsch – A.S.).

²⁵ Auch mit anderen Visionen kann man die Gesichte von Emmerick gut vergleichen, völlig unkommentiert werden die Passagen aus „Dem bitteren Leiden“ z.B. im folgenden Erbauungsbüchlein zusammengestellt: Justyna Pakuła, *Męka Chrystusa na podstawie Całunu Turyńskiego wobec wizji: Marii z Agredy*, bl. Katarzyny Emmerich, Marii Valtorty, Marki 2010.

²⁶ Vgl. „[Jesus] ließ sich von Petrus Wein und von Johannes Wasser, das er segnete, hineingießen und schöpfte mit dem kleinen Löffel noch ein wenig Wasser hinein“ (Anna Katharina Emmerich, *Das bittere Leiden*, S. 83); „Sie [Petrus und Johannes] [...] trugen ihn [den Kelch] [...] und es war anzusehen, als trügen sie einen Tabernakel“ (ebd., S. 82); „Ich weiß nicht, ob alles dies genau so folgte, aber dieses alles und anderes, was mich sehr an die heilige Messe erinnerte, sah ich mit großer Rührung“ (ebd., S. 84).

²⁷ Vgl. Clemens Brentano, *Einleitung und Lebensumriss der Anna Katharina Emmerich*, S. 11–12.

²⁸ Vgl. dazu „Die Tatsache der dauernden Versenkung der Stigmatisierten in die Passion oder wenigstens ihres Verlangens nach Teilnahme an den Passionsschmerzen und –wunden wurde nicht immer ausdrücklich vermerkt; sie steht für alle von ihnen, über die ausführliche biographische Daten vorliegen, fest“ (Franz L. Schleyer, *Die Stigmatisation mit den Blutmalen. Biographische Auszüge und medizinische Analyse*, Hannover 1948, S. 10.).

²⁹ Clemens Brentano, *Einleitung und Lebensumriss der Anna Katharina Emmerich*, S. 23.

³⁰ „[F]lehete in zärtlichem Mitleiden mit den Schmerzen Jesu am Kreuze, einen Teil seiner Marter mitfühlen zu können“, ebd., S. 20.

Wir wissen nämlich durch vierjährige tägliche, angestrengte Beobachtung neben ihr und selbst durch eigene Erfahrung wie auch durch ihr schüchternes Eingeständnis, daß ein großer Teil ihrer Krankheiten und Schmerzen ihr ganzes Leben hindurch [...] aus übernommenem Leiden für andere entsprang.³¹

Von besonderer Bedeutung ist die Tatsache, das alle Bitten Emmericks um Leiden eigentlich Bitten sind, Leid auf sich nehmen zu dürfen, das schon in der Welt ist und die anderen betrifft; ähnlich sind auch die Bitten um die Möglichkeit zu verstehen, die Buße für die nicht büßenden Sünder übernehmen zu dürfen. Es ist also keinesfalls eine Bitte darum, auf dass Gott der Welt mehr Leiden schicke, weil solch eine Bitte absurd wäre.³² Leiden wird hier stellvertretend übernommen, und zwar sowohl das physische als auch das geistige. Es wird hervorgehoben, dass Emmerick eine freie Entscheidung getroffen hat (ein weiteres Bindeglied zur Passion Christi) und dass ihre Schmerzen von ihr als Gnade empfunden wurden:

welche der Herr mehreren mitleidigen Verehrern seines bitteren Leidens auf ihrer irdischen Laufbahn verliehen hat [...]. Seine Linke hielt einen Blumenkranz, seine Rechte eine Dornkrone, er bot sie mir zur Wahl dar. Ich griff nach der Dornkrone [...].³³

Diese Idee des stellvertretenden Opfers wird hier eng mit dem Vokabular der Brautmystik verflochten, z.B., als Jesus sagt: „Ich habe dich auf mein Brautbett der Schmerzen gebetet, mit Gnaden der Leiden, mit Schätzen der Versöhnung und Kleinodien der Wirkung geschmückt“.³⁴ Die Metapher ‘Brautbett der Schmerzen’ drückt die innere Süße einer von Schmerz begleiteten intimen Vereinigung mit Jesus aus. Sie wird hier sehr dezent beinahe mit dem Liebesakt verglichen, als einem Akt der völligen Hingabe. Bei Wiesflecker heißt es:

Christus als himmlischer Bräutigam ist eine Konstante durch die Jahrhunderte. Die Ordensfrau wird bei Ablegung ihrer Gelübde Christus als ‘Brau’ zugeführt. Bis weit ins 20. Jh. erfolgte auch der Gang zur Einkleidung [...] im Brautkleid. [...] Was hier als Christusminne im konkreten religiös-biographischen Kontext vermerkt werden kann, konnte sich in klinischen Fällen zum ‘hysterisch religiösen Wahn’ steigern.³⁵

Die Kirche wird weiter als ein verstümmelter Leib – „der Brautleib Christi“³⁶ – gezeigt, dem viele abgetrennte Teile fehlen³⁷; mit diesem Bild ist die Aufforderung verbunden: „Verstehe deine Schmerzen und opfere sie mit Jesu Schmerzen Gott für die Getrennten auf“.³⁸ Erst

³¹ Ebd., S. 19.

³² In der Emmerick-Forschung tauchte sogar das Motiv des Masochismus-Verdachts (z.B. bei Herbert Vorgrimler) auf, es wird aber meistens abgelehnt, da es hier nicht um Leiden als Selbstzweck geht. Vgl. Clemens Engling, *Unbequem und ungewöhnlich*, S. 259-271.

³³ Clemens Brentano, *Einleitung und Lebensumriss der Anna Katharina Emmerich*, S. 13.

³⁴ Ebd., S. 43.

³⁵ Peter Wiesflecker, *Verzückt – verrückt oder wenn Gott allein (nicht mehr) genügt. Historische Streiflichter auf geistliche Frauen zwischen Skrupeln und Ekstase*, in: *Disputatio philosophica*, 16 (2014), S. 43-62, hier S. 52-53.

³⁶ Clemens Brentano, *Einleitung und Lebensumriss der Anna Katharina Emmerich*, S. 44.

³⁷ Die Kirche als Körper mit verschiedenen Gliedern entspricht dem Bild aus dem Korintherbrief (1 Kor 12).

³⁸ Clemens Brentano, *Einleitung und Lebensumriss der Anna Katharina Emmerich*, S. 44.

in diesem Kontext wird der Sinn der grauenvollen Beschreibungen von Emmericks Leiden konstituiert. Ihr Leiden ist nicht nur körperlich, war sie doch als Stigmatisierte eigentlich zu einer misstrauisch beäugten 'Sehenswürdigkeit' geworden, worunter sie schwer litt:

Die heftigsten Schmerzen leidend, hatte sie gewissermaßen auch noch ihr Eigentumsrecht an sich selbst verloren und war ohne irgendeinen Vorteil zum Nachteil ihres Leidens und ihrer Seele durch Mangel an Ruhe und Sammlung gleichsam zu einer Sache geworden, welche zu beschauen und zu beurteilen jedermann das Recht zu haben glaubte.³⁹

Die Parallele zwischen den Leiden Christi und denen Emmericks kann noch weiter gezogen werden: „[Emmerich] selbst wie ein Kreuz am Wege geworden, von dem einen mißhandelt, von dem anderen mit Tränen der Buße begrüßt, von dem dritten als Gegenstand der Kunst und Wissenschaft betrachtet und von den Unschuldigen mit Blumen geschmückt“.⁴⁰

Die von Emmerich und Brentano dargestellte Passion Christi zeichnet sich vor allem dadurch aus, dass sie sehr detailliert beschrieben und in diesen Einzelheiten auch sehr drastisch dargestellt ist. Man könnte den Eindruck gewinnen, dass an vielen Stellen Grausamkeit und Anti-Ästhetik exponiert und noch zusätzlich verstärkt werden. Diese Detailliertheit hat zur Folge, dass sich die plastischen Beschreibungen nachhaltig im Gedächtnis einprägen, sich regelrecht aufdrängen können. Es sei kurz daran erinnert, dass Iser „den Text als ein Wirkungspotential [definiert], das im Lesevorgang aktualisiert wird, und ästhetische Wirkung als eine zwischen Textstruktur und Aktstruktur des Lesens sich ereignende kommunikative Interaktion“.⁴¹ Der Leser wird also vom Text berührt. Bei Brentano/Emmerich ist diese anti-ästhetische Wirkung keine Randerscheinung. Die Lektüre kann bezüglich der Sensibilität des Lesers eine gewisse Herausforderung darstellen, da die Bilder sehr suggestiv sind:

Sie banden Jesu die Hände vor der Brust auf eine grausame Weise, indem sie ihm das Gelenk der rechten Hand an den linken Vorderarm unterhalb dem Ellbogen und das Gelenk der linken Hand ebenso unterhalb dem Ellbogen des rechten Vorderarmes mit neuen, scharfschneidenden Stricken unbarmherzig festknebelten. Sie legten ihm einen breiten Fesselgürtel, in welchem Stacheln waren, um die Mitte des Leibes und schnürten ihm die Hände nochmals an Bast- oder Weidenringen fest, die an diesem Gürtel angebracht waren. Um den Hals legten sie ihm ein Halsband, in welchem Stacheln oder andere verwundende Körper angebracht waren, und von diesem Halsbande liefen zwei, gleich einer Stola über der Brust gekreuzte Riemen nieder, welche ohne Spielraum, scharf angezogen, wieder an dem Gürtel befestigt waren. An vier Punkten dieses Gürtels befestigten sie vier lange Stricke, vermittels welcher sie unsern Herrn nach ihrem bösen Willen hin und her reißen konnten. Alle diese Fesseln waren ganz neu und schienen, seit man mit dem Plane umging, Jesum gefangenzunehmen, besonders zu diesem Zwecke bereitet zu sein.⁴²

Es wird eine besondere, außergewöhnliche Verbissenheit der Täter unterstrichen, die aus persönlich empfundenem Hass heraus handeln. In den Emotionen der Henker scheint sich

³⁹ Ebd., S. 27.

⁴⁰ Ebd., S. 28.

⁴¹ Meinhard Winkgens, Wirkungsästhetik (Art.), in: Ansgar Nünning (Hrsg.), Grundbegriffe der Literaturtheorie, Stuttgart/Weimar 2004, S. 295–298, hier S. 296.

⁴² Anna Katharina Emmerich, Das bittere Leiden, S. 134.

der ganze Hass der Welt gegen Jesus zu konzentrieren. Auf Schritt und Tritt begegnet der Leser unterschiedlichen erfinderischen Schikanen, denen Jesus ausgesetzt ist (z.B. „die Dornen mit Absicht meist einwärts gedreht“⁴³). Die Methode, das höchste Ausmaß der Jesus gegenüber angewandten Gewalt in allen ihren Ausdifferenzierungen zu exponieren, unterstreicht die absolute Unvergleichbarkeit des Geschehenen (Tod Gottes) und vermittelt die innere Wahrheit vom Charakter der Passion Christi. Wenn dies hier auch etwas hyperbolisiert anmutet, so trifft es doch im Kern als Symbol und Bild zu, wenn man bedenkt, dass die Passion eigentlich symbolisch die Zurückweisung Gottes in jedem menschlichen Leben, also von der ganzen Menschengattung, darstellt. Die Bezeichnung ‚innere Wahrheit‘ betrifft hier die Übereinstimmung in Bezug auf den tieferen Sinn und wird der bloßen Wahrscheinlichkeit der oberflächlichen Details gegenübergestellt. Wir haben also mit dem metaphorischen, sinnbildlichen Sprechen zu tun. Die im Text dargestellte Welt soll nicht immer als Versuch der realistischen Wiedergabe verstanden werden (obwohl sie diesen Eindruck auf den ersten Blick verursacht), sondern als ein Bild, eine Metapher, oft als eine Hyperbel, die den Kern, das Wesen einer Situation, nicht aber ihren wortwörtlichen Verlauf, ausdrückt.

Emmerick scheint sich dessen bewusst zu sein, dass ihre Beschreibungen für den Leser schwer zu rezipieren sind und Widerwillen verursachen, weshalb sie das wohl bereits im Voraus wie folgt kommentiert:

Ach! wie beschämend ist für uns, daß wir die unzähligen Mißhandlungen, welche der unschuldige Erlöser geduldig für uns erlitt, aus Weichlichkeit und Ekel vor dem Leiden nicht einmal zu erzählen oder anzuhören vermögen. Es faßt uns dabei ein Entsetzen, jenem des Mörders ähnlich, der seine Hand auf die Wunden des Erschlagenen legen soll.⁴⁴

Diese Stelle könnte man so verstehen, dass das Unbehagen des vom Leiden Lesenden – als im Grunde genommen auch eine sekundäre Art von Schmerz – angesichts des ursprünglich beschriebenen Schmerzes Christi als peinlich empfunden werden soll. Der Schmerz kann bei der Lektüre entstehen, weil hier der psychologische Mechanismus der Identifikation und der Empathie wirkt und der Leser die Beschreibungen der körperlichen Empfindungen automatisch auf sich projizieren und so den Schmerz „nachempfinden“ kann.⁴⁵ Vielleicht könnte man die Vermutung wagen, dass die Wucht und die emotionale Energie der Stellen, wo besondere Gewalt thematisiert wird, eben eine Art Buße in sich birgt – der Mensch scheint verpflichtet zu sein, sich mit diesem unangenehmen Gefühl bei der Lektüre zu konfrontieren (der Versuch, dies zu vermeiden, wird in dem angeführten Zitat kritisiert und als „Weichlichkeit“ bezeichnet, die „beschämend“ ist) und soll sich vergegenwärtigen, dass der Schmerz Christi laut der christlichen Lehre das Ziel hat, den Menschen von seinen Sünden zu erlösen, sie sind also seine Ursache („für uns“), diese Vermutung kann z.B. das Bild des Mörders „der seine Hand auf die Wunden des Erschlagenen legen soll“ in dem angeführten Zitat unterstützen.

⁴³ Ebd., S. 231.

⁴⁴ Ebd., S. 175.

⁴⁵ Dabei sei noch hervorgehoben, dass Emmerick während dieser Beschreibung der Passion Christi alleine Schmerzen empfindet (vgl. ebd., S. 219).

Viel Aufmerksamkeit wird der tiefen Demütigung gewidmet, weit mehr als in der Bibel. Darunter besonders viel der Entblößung:

Jesus kroch nach seiner Gürtelbinde, die an der Seite lag, und die verruchten Buben stießen dieselbe hohnlachend mit den Füßen hin und her, so daß der arme Jesus sich mühsam in blutiger Nacktheit am Boden wie ein zertretener Wurm wenden mußte, seinen Gürtel zu erreichen und seine zerrissenen Lenden zu verhüllen.⁴⁶

Der Schmerz der peinlichen Entblößung dominiert auch in den Berichten von der Untersuchung, der Emmerick selbst unterzogen wurde, was wahrscheinlich nicht ohne Bedeutung für die Darstellung der Nacktheit Christi war.⁴⁷ Obwohl man immer wieder daran erinnert wird, dass Jesus eigentlich der Sohn Gottes ist, erscheint die Bezeichnung „Wurm“ leitmotivisch im Text.⁴⁸ Jene Brutalität und die Demütigungen, denen der Leser hier begegnet, weichen stark von der Zurückhaltung der biblischen Beschreibung ab und lassen z.B. an die Tradition des mittelalterlichen Dolorismus erinnern: „warfen ihn mit Kot und Küchenabfall, boshafte Schurken gossen schwarze, stinkende Jauche auf ihn [...]“.⁴⁹ Solch eine Deskription spricht alle Sinne des Lesers an, verlangt nach einer Konfrontation. Sie kann aber auch auf den Gedanken bringen, dass es vielleicht übertrieben gezeigt wurde.

Parallel zu den Szenen der tiefsten Erniedrigung funktionieren die Stellen, die die Erhabenheit unterstreichen. Die Passion Christi in „Dem bitteren Leiden“ ist ein Ereignis, das in der ganzen Stadt Erregung hervorruft: „Einige erschrecken, andere wehklagen einsam oder suchen scheinbar einen gleichgesinnten Freund, um ihr Herz auszuschütten. Wenige aber wagen es, ihre Teilnahme laut und entschieden auszusprechen“.⁵⁰ Jeder Bewohner der Stadt steht in einem gewissen Verhältnis zu dem, was passiert. Schon wieder hat man den Eindruck von einer hyperbolisierten, absoluten, zugleich also auch symbolischen Bedeutung dieser Szene: die Einwohner von Jerusalem sind nur Repräsentanten von jedem Menschen, der zur Stellungnahme aufgefordert wird. Man könnte dies zu den im Text mehrmals angewandten Strategien der Erhabenheit rechnen, wie z.B. das angeblich zufällige Trompetengehörn vom Tempel nach der Kreuzigung Jesu.

Jener Einblick in das innere Leben von Jesus veranschaulicht die Leiden seiner Seele, die hier viel wichtiger als der physische Schmerz sind. Es wird aber darauf hingewiesen, dass das Leiden Gottes eigentlich noch zu einer anderen Dimension gehört, die der Mensch nicht nachempfinden kann:

Indem ich aber seines Gebets teilhaftig und mitfühlend wurde, vernahm ich, als sage er, man solle doch ja lehren, daß er dieses Leiden der Verlassenheit bitterer, als ein Mensch es vermag, gelitten habe, weil er ganz mit der Gottheit vereint, weil er ganz Gott und Mensch war und nun im Gefühle der von Gott verlassenen Menschheit als Gottmensch das Leiden der Verlassenheit vollkommen in seinem ganzen Maße fühlend erschöpfte.⁵¹

⁴⁶ Ebd., S. 216–217.

⁴⁷ Vgl. dazu Clemens Engling, *Unbequem und ungewöhnlich*, S. 168.

⁴⁸ Vgl. z.B. Anna Katharina Emmerich, *Das bittere Leiden*, S. 102.

⁴⁹ Ebd., S. 250.

⁵⁰ Ebd., S. 147, vgl. auch ebd., S. 141–142.

⁵¹ Ebd., S. 292.

Das Leiden bleibt ein Geheimnis, das selbst von den genauesten Beschreibungen nicht aufgehoben wird. Trotz aller Details bleibt da noch immer ein irreduzierbarer Kern.

Die Vision von Emmerick liefert ein Bild der spirituellen Wirklichkeit, die sichtbare Formen nahm und in dem Sinne eher eine innere Wahrheit vermittelt, d.h. das Sichtbare soll als ein Sinnbild, ein Korrelat der spirituellen Dimension und nicht unbedingt als eine realistische Beschreibung betrachtet werden. Verschiedene Dimensionen der Wirklichkeit, die in „Dem bitteren Leiden“ zum Ausdruck kommen, erklären die geistige Ordnung, die bei den dargestellten Ereignissen im Grunde genommen die primäre ist. Welche Assoziationen die unter der Menge herumlaufenden und hetzenden Teufelsgestalten⁵² auch wecken mögen, müssen sie an sich weder die Glaubwürdigkeit „Des bitteren Leidens“ noch den Wirklichkeitsbezug der Aussage diskreditieren, weil sie eigentlich ein Sinnbild der in der Zeit wirkenden Kraft des Widersachers sind. Die Erzählerin distanziert sich von dem faktographischen Gehalt dessen, was sie gesehen hat und ist bereit, dem Gesehenen lediglich den Status eines Sinnbildes einzuräumen, wodurch aber die Wichtigkeit der Aussage nicht eingeschränkt wird: „Die Höllenfahrt, die ich sah, ist ein Bild aus einer verflommenen Zeit, aber das heutige Erlösen ist eine fortdauernde Wahrheit [...]“.⁵³ Es muss aber auch darauf hingewiesen werden, dass schon Brentano selbst staunte, als er entdeckt hatte, dass eine Figur,⁵⁴ die in ihrer Erzählung auftauchte und ein zufälliger Name zu sein schien, tatsächlich in anderen Quellen nachgewiesen werden konnte; ein ähnlicher Fall ist auch das Haus der Mutter Gottes, das bekanntlich nach Emmericks Beschreibungen tatsächlich Ende des 19. Jhs. von den Archäologen entdeckt wurde.

Selbst wenn ein Teil der Visionen und des Lebenslaufes von Emmerick, (die eigentlich zusammen gehören und ein Ganzes bilden) nur Phantasie⁵⁵ sind, kann „Das bittere Leiden“ doch für den Gläubigen den Wert eines Erbauungsbuches behalten, wenn man das Dargestellte als Sinnbilder betrachtet, die eine religiöse Wahrheit vermitteln; wobei man mit Jürgen Petersens Vokabular bemerken soll: „Den Halt, den diese empirisch unüberprüfbar, dennoch als Wirklichkeitsaussagen qualifizierten Sätze besitzen, ist der Glaube des oder der Aussagenden“.⁵⁶ Das Sichtbare und Unsichtbare bilden eine gemeinsame beseelte Welt, die den Ideen der Romantiker entspricht und auch Brentano mit Sicherheit nicht fremd war, obwohl bei ihm die Rückkehr zum Katholizismus auch den Verzicht auf den Ästhetizismus der Jugendjahre mitbrachte.

⁵² Vgl. ebd., S. 237.

⁵³ Ebd., S. 361.

⁵⁴ Es geht hier um Ktesiphon, den Jünger des Hl. Jakobus, der tatsächlich unter diesem Namen existierte, vgl. ebd., S. 202.

⁵⁵ Zu Brentanos Neigung zu Übertreibungen vgl. z.B. Richarda Huch, Brentano, in: dies., Die Romantik. Ausbreitung, Blütezeit und Verfall, Tübingen 1951, S. 504-527, hier S. 522-523.

⁵⁶ Jürgen H. Petersen, Fiktionalität und Ästhetik, S. 98.

Beate Sommerfeld

(Uniwersytet Adama Mickiewicza Poznań / Adam-Mickiewicz-Universität Poznań)

Ästhetische und religiöse Transgressionen bei expressionistischen Doppelbegabungen am Beispiel Ludwig Meidners

Esthetic and religious transgression in the work of doubly-gifted expressionist artists on the example of Ludwig Meidner. Ludwig Meidner (1884–1966) is one of the doubly-gifted artists in the realm of German expressionism, he is known as a painter as well as a writer. In both media Meidner transgresses the border between the immanent and the transcendent, his religiosity being strongly involved with expressionistic ideas such as the intertwining of art and religion. The article focusses on the interaction of Meidner's drawings and texts in his anthologies „September Cry“ and „Behind my Head the Sea of Stars“.

Keywords: Meidner – expressionism – transgression – religion – intermediality

Ludwig Meidner ist eine der Doppelbegabungen aus dem Umkreis des Expressionismus, er ist als bildender Künstler und als Schriftsteller hervorgetreten. In beiden Medien strebt Meidner eine Transgression zwischen dem Immanenten und Transzendenten an. Der Beitrag untersucht die Religiosität Meidners vor dem Hintergrund der expressionistischen Bewegung und die intermedialen Relationen zwischen Zeichnungen und Texten in den Anthologien „Septemberschrei“ und „Im Nacken das Sternemeer“.

Schlüsselwörter: Meidner – Expressionismus – Transgressionen – Religion – Intermedialität

Die Wechselbeziehungen von Literatur und Religion sind gerade in jüngster Zeit zu einem wichtigen Thema der Literatur- und Kulturwissenschaften avanciert.¹ Dabei wird der Frage nachgegangen, wie religiöses Wissen literarisch vermittelt wird und wie literarische Texte und Gattungen religiöse Semantiken und Praktiken aufnehmen. Eine Strömung, die besonders extensiv auf religiöse Thematik, Motive und Formen zurückgreift, ist der Expressionismus. Es werden – häufig eklektisch vermischt – Versatzstücke aus verschiedenen Religionen nebeneinander gestellt, wobei sie einer Neubewertung unterliegen.² In diesem Zusammenhang wird häufig die spezifische Befindlichkeit zu Beginn

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

² Vgl. Wolfgang Rothe, Der Mensch vor Gott. Expressionismus und Theologie, in: ders., (Hrsg.), Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien, Bern 1969, S. 37–42.

des 20. Jahrhunderts in Anschlag gebracht, die Sehnsucht nach Seele angesichts des seelenlosen Materialismus der Moderne, nach Anschluss an eine metaphysische Instanz angesichts der Krisen- und Kriegserfahrungen.³ Religion wird hier in ihrem Wortsinn als Rückbindung (lat. religio) aktualisiert, wobei das Bedürfnis nach Kontingenzbewältigung, das an der Wurzel von Religion und Kunst anzusetzen ist, zentral zu sein scheint. Religiöse Themen und Motive stellen als historische und kulturelle Meme Anknüpfungspunkte dar, von denen aus die Orientierung in der Gegenwart zu gelingen scheint – ein Verfahren, das gerade zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit seinen Krisen- und Kriegserfahrungen Hochkonjunktur hat, wobei Themenfelder wie Apokalypse oder Passion, aber auch die alttestamentarischen Propheten als Anreger aktualisierender Deutung fungieren.⁴

Aus dieser „quasi-religiösen“ Disponiertheit kann die Kunstauffassung des Expressionismus entwickelt werden: Was „der Expressionismus malen, zeichnen und meißeln möchte, ist die metaphysische, die göttliche Spur auf den Dingen“.⁵ Kunst wird für die Expressionisten zu einem Surrogat des Metaphysischen, das die Menschheit durch die Säkularisierung verloren hat⁶ – ein Mechanismus, der bereits von Nietzsche vorgedacht und im Diktum pointiert wurde: „Die Kunst erhebt ihr Haupt, wo die Religionen nachlassen“.⁷ Als „Religion der Seele“ und damit „Etappe nur zwischen Mensch und Gott“⁸ materialisiert sich Kunst im Kunstwerk als Ergebnis inspirierten Schaffens im Geiste der Ekstase. In den Augenblicken ekstatischer Erhebung hat der Künstler einen privilegierten Kontakt zum Transzendenten und weist damit über die Immanenz des Wirklichen hinaus. Ein neues Licht auf das Verhältnis der Kunstformen im Expressionismus und der Religion werfen Künstler, die sich selbst als gläubig bezeichnen. Im Folgenden soll anhand des Oeuvres Ludwig Meidners, einer der Doppelbegabungen aus dem Umkreis des Expressionismus, der sowohl als Maler und Zeichner als auch als Schriftsteller hervorgetreten ist, gezeigt werden, wie sich Religion und Kunstschaffen gegenseitig beflügeln.

³ Vgl. Paul Zech, Die Grundbedingungen der modernen Lyrik, in: Thomas Anz, Michael Stark (Hrsg.), Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920, Stuttgart 1982, S. 641-642.

⁴ 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.

⁵ 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 (Hrsg.), Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasen von der Antike bis zur Gegenwart, München 1995, S. 543-568, hier S. 544).

⁶ Vgl. Paul Zech, Die Grundbedingungen der modernen Lyrik, S. 641.

⁷ Friedrich Nietzsche, Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister. Erster Band, in: ders., Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 2, München 1980, S. 9-366, hier S. 144.

⁸ Eckart von Sydow, Das religiöse Bewusstsein des Expressionismus, in: Otto F. Best (Hrsg.), Theorie des Expressionismus, Stuttgart 1976, S. 98-104, hier S. 98.

Meidner als religiöser Expressionist

In beiden medialen Formen prägen religiöse Sedimente das Schaffen Meidners. Insbesondere das Judentum nimmt im Werk des jüdischen Künstlers im Laufe seiner Schaffenszeit zunehmend Raum ein. Etwa ein Drittel des bildkünstlerischen Nachlasses besteht aus Werken mit biblischer Thematik, und bereits 1917 bezeichnet er sich selbst als religiösen Künstler.⁹ 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“ – Gemälden 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. 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, sondern lässt eher „Prototypen“¹⁰ Gestalt gewinnen, in denen sich seine Glaubenserlebnisse verdichten. In der Neigung zur Abstraktion über die Typisierung der Darstellung berührt er sich mit den künstlerischen Verfahren des Expressionismus, die auf eine universelle und essentielle Schicht menschlicher Erfahrung abzielen. Während seiner Militärzeit wandte sich Meidner dem Schreiben zu, es entstanden autobiografisch geprägte Texte, die er in den kurz nacheinander erschienenen Anthologien „Im Nacken das Sternemeer“ (1918)¹¹ und „Septemberschrei“ (1920)¹² veröffentlichte. Meidner fügte den Texten Zeichnungen hinzu, die zu einem Großteil den „50 Blättern Religiösen Kompositionen“ entstammen. Die Texte sind wie die Zeichnungen von hoher Expressivität und in hymnischem Pathos geschrieben. In ihnen gewinnt seine Glaubenskrise Gestalt, sie kippen immer wieder vom ergebnen Glauben an die göttliche Fügung in die Lästerung. Der Untertitel zu „Septemberschrei“ lautet dementsprechend „Hymnen, Gebete und Lästerungen“.

Die religiöse Thematik und Motivik schreibt sich in die expressionistische Auffassung von Kunst als ‚Religion der Seele‘ ein. Wenn Meidner schreibt: „Wir müssen [...] die Macht der Seele unvergänglich hinstellen in jauchzenden Flächen [...] aus unsren urtiefen Herzen, aus den urplötzlichen Gesichtern“,¹³ oder sich anspricht: „Maler, tanze in Gott“,¹⁴ so rekurriert

⁹ Vgl. Erik Riedel, „Das herrliche Pathos der Bibel“. Biblische Darstellungen aus dem bildnerischen Nachlass des Künstlers, in: Ljuba Berankowa, Erik Riedel (Hrsg.), Apokalypse und Offenbarung. Religiöse Themen im Werk von Ludwig Meidner, Frankfurt a. Main 1996, S. 43 – 61, hier S. 61.

¹⁰ 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, (Hrsg.), Ludwig Meidner. Maler, Zeichner, Literat 1884-1966, Stuttgart 1991, S. 106-117, hier S. 110.

¹¹ Ludwig Meidner, Im Nacken das Sternemeer, Nendeln 1973 (Nachdruck der Ausgabe des Kurt Wolff Verlags, Leipzig 1918).

¹² Ders., Septemberschrei – Hymnen, Gebete und Lästerungen. Mit 14 Steindruckern, Berlin 1920.

¹³ Ders., Aschaffenburg Tagebuch, in: Septemberschrei – Hymnen, S. 15-23, hier S. 18.

¹⁴ Ders., Malers Tag-Gesang, in: Septemberschrei – Hymnen, S. 41-42, hier S. 41.

er auf die Idee eines inspirierten Malen, Zeichnens und Schreibens. Wenn in den Texten epiphanische Erlebnisse der Erleuchtung, ekstatische Augenblicke der ‚unio mystica‘ geschildert werden, so ist es ihm ganz im Einklang mit den Ideen des Expressionismus um die Erfassung der geistigen Welt hinter der vordergründigen Realität zu tun. Auch nach seiner Abkehr vom Expressionismus behalten die ekstatischen Erleuchtungserlebnisse ihren Wert für Meidner, wobei sie mit religiösen Erweckungserlebnissen amalgamiert werden:

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 unglaublich 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.¹⁵

Im „Aschaffener Tagebuch“, in dem sich Meidner zum ersten Mal über seine religiöse Entwicklung äußert, bezieht er sich ganz klar auf alttestamentarische Quellen, verweist auf die „besänftigenden Verse der Psalmen oder die schrecklichen Reden des Jesaja“, die ihn „mit Allgewalt“ „packten“, und bringt so die suggestive Kraft, die die Bibeltexte auf ihn ausübten, zum Ausdruck.¹⁶ Expressionistisches Denken verquickt sich mit anderen intertextuellen Bezugnahmen, in deren Rahmen der Anschluss an die religiöse Thematik erfolgt. In der Prosaskizze „Gruß des Malers an die Dichter“ gibt er sich als Kenner mystischer Dichtung zu erkennen und nennt als Inspirationsquellen neben dem Psalmisten David die Propheten Jeremiah und Jesaja, die Mystiker Jakob Böhme und Silesius, Martin Luther, Paul Gerhardt, aber auch Novalis und den Expressionisten Franz Werfel.¹⁷ Nicht die konfessionelle Bindung ist also ausschlaggebend, über Glaubensgrenzen hinweg ist es das Erlebnis der Erleuchtung, das die alttestamentarischen Propheten, mystische und expressionistische Dichtung miteinander verbindet. Der Expressionismus wird somit für Meidner zu einer geistigen Hohlform, die er mit eigenen religiösen Erfahrungen füllt. Indem er Glaubenserfahrungen ins Spiel bringt, nimmt er die Säkularisierung der Religionen zurück.

Bilder zwischen Bilderverbot und Sakralitätsdispositiv

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 nicht-sichtbarer, abstrakter Wahrheiten.¹⁸ Andererseits muss jedoch das Bilderverbot in Anschlag gebracht werden, dem die religionskritische These zugrunde liegt, dass das Bild aufgrund seiner Materialität,

¹⁵ Zit. nach: G. Breuer, I. Wagemann (Hrsg.), Ludwig Meidner. Maler, Zeichner, Literat 1884–1966, S. 452.

¹⁶ Vgl. Ludwig Meidner, Aschaffener Tagebuch, S. 18.

¹⁷ Ders., Gruß des Malers an die Dichter, in: ders., Im Nacken das Sternemeer, S. 74–78, hier S. 74.

¹⁸ Vgl. Peter J. Bräunlein, Bildakte. Religionswissenschaft im Dialog mit einer neuen Bildwissenschaft, in: Brigitte Luchesi, Kocku von Stuckrad (Hrsg.), Religion im kulturellen Diskurs. Festschrift für Hans G. Kippenberg, Berlin 2004, S. 195–231, S. 221.

Endlichkeit und finiten Gestalt nicht fähig ist, den unendlichen Gott zu fassen.¹⁹ Es gilt daher als nicht transzendenzkompetent. Auch bei Meidner wird das Bilderverbot virulent: „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“.²⁰ Wie die Ikonokritik der jüdischen Tradition in die moderne Kunst integriert worden ist, ist kunst- bzw. bildgeschichtlich noch zu untersuchen, für Meidners Bilder lässt sich die These wagen, dass gerade die Exklusion des Bildes aus der Religion die Initialzündung für seine Bilder war. Stets des ‚non capax infiniti‘ des Bildes eingedenk, sucht er nach Mitteln und Wegen der Mediatisierung des Göttlichen, die gegen die verführerische Anschauung gefeit ist. Er umschifft das Bilderverbot, indem er seine Bilder und Zeichnungen Zeigecharakter gewinnen lässt. Wenn sie das Transzendente auch nicht repräsentieren können (dürfen), so können sie „symbolisch Hinweise bringen, Transzendenz als solche übersteigt alle menschlichen Aussagen und alle Bilder“.²¹ Der entrückte Blick der Figuren, unnatürlich verrenkte Körper, Gesten, die über den Bildrahmen hinausweisen, signalisieren den Zustand der Ekstase und damit das Transzendente.

Als Formen des Zeigens sind die Bilder mögliche Formen der Gottesgegenwart bzw. einer metaphysischen Hinterwelt. Ob er – häufig mit autobiografischem Gestus – Propheten, Betende oder zerknirschte Büsser darstellt, die in den Raum um sich hineinschreien oder in sich hineinhorchen und schweigen, stets haben sie Kontakt zur jenseitigen Welt. Bereits die Titel verweisen auf den Kontakt zur transzendenten Dimension: „In den weißen Windhimmel lauf ich hinein“, „Der Horcher in die Zeit“. Nicht nur die Thematik, auch die Gestaltung des Bildraums codiert die Transgressionen in eine Hinterwelt: Entweder lässt der Zeichner viel Raum um seine Figuren und deutet so die metaphysische Heimat der Propheten, Büsser und Beter an, oder aber er lässt die Figuren kaum Platz im Bildraum finden, wobei die Bildgrenze die Schwelle zum Transzendenten markiert. Auch in ihren Einzelelementen sind die Bilder in eine jenseitige Daseinsdimension gerichtet: der Blick der Figuren führt ins Unendliche, die Gesten der Hand durchdringen das Bild und besitzen eine Bahn, die ihren Ausgangspunkt außerhalb des Bildes hat und über es hinausführt. Die Bilder weisen so über sich selbst hinaus auf etwas, das sich der Bildlichkeit entzieht. Zugleich bedient sich Meidner zahlreicher Elemente mit langer ikonografischer Tradition. Zum visuellen Apparat, auf den er zurückgreift, gehören mittelalterliche Holzschnitte und Barockbilder von Mystikern, Heiligen und Märtyrern, aber auch die Gemälde des Expressionisten Vincent van Gogh.²² Meidners religiöse Zeichnungen bewegen sich damit im Spannungsfeld der Bildlichkeit bzw. Bildlosigkeit, Sichtbarkeit bzw. Unsichtbarkeit, des Verborgenen

¹⁹ Vgl. Christoph Dohmen, *Das Bilderverbot. Seine Entstehung und seine Entwicklung im Alten Testament*, Frankfurt a. Main 1987, S. 10-13.

²⁰ Ludwig Meidner, *Eine autobiografische Plauderei*, in: *Junge Kunst*, Bd. 4, Leipzig 1923 (zit. nach Dorle Meyer, *Doppelbegabung im Expressionismus. Zur Beziehung von Kunst und Literatur bei Oskar Kokoschka und Ludwig Meidner*, Göttingen 2013, S. 328).

²¹ Günter Rombold, *Bilder – Sprache der Religion*, Münster 2004, S. 14.

²² Vgl. Meidners Tagebucheintragung vom 9. August 1915 (zit. nach Ludwig Kunz (Hrsg.), *Ludwig Meidner – Dichter, Maler und Cafés*, Zürich 1973, S. 34).

bzw. Offenbaren, oder des Vorstellbaren oder Unvorstellbaren, in dem alle großen Themen der Religion angesiedelt sind.

Mit ihren mannigfaltigen Konfigurationen des Zeigens und Sichzeigens lassen sich Meidners Bilder somit jenseits des Symbolischen und der Repräsentation als eine Arbeit kennzeichnen, etwas sehen zu lassen. Bilder und Zeichnungen zielen nicht auf eine Referentialität, sondern folgen der Praktik eines Erscheinen-Lassens und Sichtbar-Machens. Die Bilder erschöpfen sich in der Geste des Zeigens, erfüllen sich also in ihrer Performativität, wobei der Referent prekär bleibt. Er wird nicht als identifizierbare Entität in Anspruch genommen, die Struktur des Zeigens gehorcht vielmehr einer Logik des Exemplarischen, der Singularität: worauf gezeigt wird, ist immer das Besondere, das Inkommensurable, das sich keiner Kategorie fügt und an dem alle Vokabeln brechen. Mit Meidners Bildern betreten wir damit das Feld der Sagbarkeit des Sichtbaren und seiner Einzigartigkeit und Nichtwiederholbarkeit: das Pathos einer absoluten Originalität, wie sie die autonom gewordene Kunst für sich reklamiert. Meidner schlägt sich mit seinen Bildern allerdings nicht ganz auf die Seite des Ästhetischen, sie bewegen sich vielmehr in einem Spannungsfeld zwischen ästhetischer Formanstrengung und Sakralität. Wenn sich Meidner die Form mittelalterlicher Holzschnitte anverwandelt, so geht es dabei nur an der Oberfläche um ein Schöpfen aus der ikonografischen Tradition. Auf der Ebene der Bildpraktiken wird die Interpikturalität als ein Rückgriff auf den sakralen Status der Bilder im Mittelalter und somit als Aufrufen tief verankerter kulturhistorischer Meme begreifbar, sie appellieren an eine spezifische „Bildfrömmigkeit“, wie sie im Mittelalter üblich und – trotz Bilderverbot – auch sanktioniert war.²³ In dieser impliziten Aufforderung zu sakraler Schau wird an Meidners Zeichnungen letztendlich der Gegensatz von Repräsentations- und Präsenzparadigma verhandelt,²⁴ indem sie sich aus der unablässig evozierten Gegenwärtigkeit Gottes speisen, tut sich in ihnen das Bestreben kund, Präsenzmedien zu schaffen. Meidners Bilder werden damit zu Zeichen der Präsenz des Sakralen.

Texte zwischen Poesie und Gebet

Auch die Texte der Anthologien sind an der Schwelle zum Transzendenten ausgerichtet. Ein Großteil der Texte wendet sich direkt an die göttliche Instanz, indem sie die Form des Gebets (bzw. der Lästerung) als Form religiöser Rede für sich adaptieren. Auch den tagebuchartigen Aufzeichnungen, die während der Kriegsjahre in Notiz- und Skizzenbüchern festgehalten wurden, ist eine dialogische Struktur eigen: In ihnen wird unablässig Zwiesprache mit Gott gehalten, wobei sich der Schreibende an die alttestamentarische Textfolie der Klagepsalmen Davids und der Klagelieder des Jeremiah anlehnt. Die Skizzen- und Notizbücher aus dem Gefangenenlager mit ihrem interpellativen Charakter sind an die Kulturpraktik des Gebetsbüchleins anschließbar, das aufgrund seines handlichen Formats im Alltag

²³ Vgl. Peter J. Bräunlein, *Bildakte*, S. 212.

²⁴ Vgl. Gottfried Boehm, *Repräsentation – Präsentation – Präsenz*, in: ders., *Homo Pictor*, Berlin 2001, S. 3-13.

jederzeit und allerorts verfügbar war. Meidners Texte sind damit als Exerzitien in die religiöse Kommunikation eingebunden, in ihrer gehobenen und elaborierten Sprache weisen sie Merkmale religiösen Sprachgebrauchs auf.²⁵ Wenn die Grenzen der Sprache im Bestreben ausgelotet werden, die inkommensurable Erfahrung des Glaubens zu artikulieren, aktualisieren die Texte Merkmale, wie sie sich in der expressionistischen Ästhetik etabliert haben: elliptischer, asyndetischer Stil, ausschweifendes Pathos, extensiver Gebrauch von Metaphorik, Exklamationen und Invokationen dienen der Steigerung des Ausdrucks. Expressionistisches Sprachgebaren ist von religiöser Semantik durchsetzt. Der zentrale Unterschied liegt allerdings im Selbstanspruch, wenn wir bedenken, dass religiöse Sprache den transzendierenden Charakter dichterischer Sprache dadurch modifiziert, dass sie auf eine andere Wirklichkeit – auf ‚Gott‘ – orientiert ist. Meidners religiöse Texte schreiben sich also – wie die Bilder – von einer alles Dasein begründenden Wirklichkeit her, die menschliches Denken und Vorstellen grundsätzlich transzendiert. Ihre Letztbegründung ist Gott, der sich zwar zeitweilig von der Welt abwendet, dessen Existenz jedoch niemals in Frage gestellt wird. Meidners Texte geben sich also nicht nur dem unbegreiflichen Sog eines metaphysischen Anderen hin, sondern messen sich an der Unbegreiflichkeit Gottes, als religiöse Sprache reden sie von einer Wirklichkeit, die sich der menschlichen Erkenntnis entzieht. Wie das Bild reicht das Wort nicht an die Gotteswirklichkeit heran, was sich in der judäo-christlichen Glaubenstradition bereits im abstrakten Gottesnamen JHWH äußert. Das Göttliche kann nicht benannt werden, allein seine Präsenz kann im Wort evoziert werden. Da Gott auch im Wort nicht fassbar gemacht werden kann, erlangt dieses den Status eines Verweises. Wie die Bilder zielen somit auch die Texte nicht auf eine Referentialität, sondern folgen der Logik eines Erscheinen-Lassens.

In der Anverwandlung religiöser Rede nutzt Meidner also nicht nur die Kraft tradierter Redeformen und bedient sich an ihren markanten, anspielungsreichen Formen. Wenn religiöse Redemuster wie Gebet oder Litanei als Systemreferenzen Eingang in die Texte finden, ist dies als Rückgriff auf die sprachliche (und symbolische) Verfasstheit von Religion zu werten. Im Zentrum dieser Semantisierungen steht die Sehnsucht nach dem Anderen und Unendlichen. Damit werden in Meidners Texten diskursive Knotenpunkte verhandelt, die traditionell mit religiösen Inhalten codiert werden, aber auch im 20. Jahrhundert nichts von ihrer Strahlkraft eingebüßt haben: Kontingenz vs. Providenz, Immanenz vs. Transzendenz. Die Texte sind von einer Spannung zwischen der Unendlichkeit und der Immanenz menschlichen Daseins getragen:

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.²⁶

Um Gott erkennen zu können, ist der Mensch auf seine Offenbarung angewiesen. Im monotheistischen Sinn ist Gott jene Größe, die dem Menschen die Fähigkeit zu diesem Transzendieren

²⁵ Vgl. Klaus Bayer, *Religiöse Sprache, Thesen zur Einführung*, Münster 2004, S. 10–56.

²⁶ Ludwig Meidner, *Anrufung des süßen, unersättlichen Züchtigers*, in: ders., *Im Nacken das Sternemeer*, S. 9–16, hier S. 10.

verleiht. Im Tiefenverständnis ist der Transzendenzbezug religiöser Sprache also „ein von Gott gewährter Prozess des menschlichen Sich-Öffnens auf ihn“.²⁷ So wird in den biblischen Überlieferungen von Zuständen der Entzückung im Angesicht Gottes die religiöse Erfahrung als etwas figuriert, das sich am Menschen ereignet, ihre Grundbedingung ist die Empfangsfähigkeit des Menschen für das Ereignis der Offenbarung, das sich im Horizont des Göttlichen vollzieht. In den Texten Meidners werden dichterische und religiöse Sprache ineinander gespiegelt, in der Literatur soll das Unbegreifliche, das Unbekannte 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 Dorotee Sölle einmal erträumt hat: „Mein metaphysischer Traum ist die vollkommene Poesie, die zugleich reines Gebet wäre“.²⁸

Religion auf der einen Seite und expressionistisches Kunstschaffen in Literatur und Bild auf der anderen Seite werden somit in Meidners Oeuvre in einen wechselseitigen Fragehorizont versetzt. In Bildern und Texten begegnen sich menschliches Transzendierungsbestreben und göttliche Transzendenz als ein Unendliches, das das Endliche übersteigt. In ihnen wird damit nicht nur die Grenze zwischen dem Immanenten und dem Transzendenten umspielt, sondern der ästhetische Eigensinn der Formen ausagiert, der den literarischen bzw. bildlichen Ausdruck zur Realpräsenz des Sakralen steigern will. In dieser Verschränkung der Sakralisierung ästhetischer Formen und Semantiken mit der formprägenden Potenzialität religiöser Ansprüche berührt sich Meidners Schaffen mit einer Spannung, die der expressionistischen Bewegung 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 expressionistischen Kunstschaffens gilt ihm nun als verwerfliche Krankheit und schuldhafter Makel, er strebt nach Einfachheit der Formen und Linien und einem „inbrünstigen Naturalismus“, der sich aus einer „tiefen, liebenden Treue gegen die äußere Wirklichkeit der Welt“ speist.²⁹ Gott loben „in Ehrfurcht vor dem Formen der Natur und in Demut vor ihrer Schönheit – das ist (s)ein jetziges künstlerisches Glaubensbekenntnis“.³⁰

Zusammenspiel von Bild und Text in der Artikulation religiöser Erfahrung

Als Doppelbegabung ist Meidner nicht nur dazu befähigt, sowohl Bild- als auch Textmedium auf die Möglichkeiten hin auszuloten, die Singularität und Inkommensurabilität der Glaubenserfahrung artikulierbar zu machen, insbesondere in den Anthologien erprobt er die Möglichkeiten der Überführbarkeit der Medienleistungen ineinander. Es kommen

²⁷ Georg Langenhorst, Religion und Theologie, in: Peter Eicher (Hrsg.), Neues Handbuch Theologischer Grundbegriffe, Bd. 2, München 2005, S. 506–523, hier S. 521.

²⁸ Dorotee Sölle, „Das Eis der Seele spalten“. Theologie und Literatur auf der Suche nach einer neuen Sprache, in: JRP 4 (1987) S. 3–19, hier S. 3.

²⁹ Ludwig Meidner, Aschaffener Tagebuch, S. 20.

³⁰ Auszug aus einem Brief an Ernst Buchholz (1922), in: Die Zeit, 17. April 1964, S. 13.

dabei komplementäre bzw. kompensatorische Text-Bild-Bezüge zum Tragen:³¹ Wo das Bild versagt, kommt der Text zum Einsatz, und wo trotz aller eruptiver Sprachgewalt die Worte versiegen, bietet die bildliche Darstellung Sukkurs.

So kann die Komplexität von Meidners Glaubenserfahrung mit ihrer Widersprüchlichkeit, dem inneren Zwiespalt zwischen Euphorie und Zweifel, extremste Zustände, die beständig ineinander umschlagen, Anfechtungen und Glaubenskämpfe angesichts der Kriegsleiden im Bild nur schwer zur Anschauung gebracht werden. Wie bereits Lessing in der Laokoon-Schrift erläutert, bleibt das Bild darauf angewiesen, den „prägnantesten“ Augenblick darzustellen, während der Text sich in der Zeit erstreckt und ihm deshalb Sukzessivität eingeschrieben werden kann.³² Meidners „50 Blätter Religiöse Kompositionen“, die in Körperhaltung, Gesten und Mimik das Apogäum der Ekstase, des Zorns oder der Verzweiflung darstellen, sind sämtlich dem stummen Schrei des Laokoon ähnlich, der in der Grimasse des ins Extremste verdichteten Ausdrucks widerhallt. Durch die Ambiguität der Darstellung – dem Gesichtsausdruck, der zugleich Zorn und Verzückung auszudrücken scheint, oder aber, indem er in mehrere bildliche Darstellungen aufspaltet, was ein einzelnes Bild nicht zu leisten vermag, versucht Meidner die Grenzen des Bildmediums aufzuheben und den Zeichnungen Widersprüchlichkeit einzuschreiben. Erst im Text aber kann das Verhältnis zu Gott in seiner ganzen Ambivalenz entfaltet werden, kann die Ambiguität Gottes, der zugleich als Strafender und Tröstender erlebt wird, in Erscheinung treten. In der Skizze „Anrufung des süßen, unersättlichen Züchtigers“, in der bereits im Titel extremste Gegensätze in der rhetorischen Figur des Oxymorons zusammengedrängt werden, spürt der Schreibende zunächst noch die Gottesgegenwart: „Hört es, hört es, ihr Ermatteten alle! Ihr Wimmernden unten! Gott lebt! Lebt! Er ist, der lebendige Gott. Ich ahnte ihn, wusste ihn, liebte ihn immer [...]“,³³ nur einige Zeilen weiter kippt der Text von der Gottesbegeisterung in den Glaubenzweifel. Nur im Schriftmedium, jenseits der dem Bild inhärenten Dispositivs der Affirmation,³⁴ kann schließlich die Abwesenheit Gottes ausgedrückt werden.

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 sind Wort und Bild miteinander verschränkt, greifen im Bestreben ineinander, hinter das sinnlich Erfahrbare zurückzutreten und die Komplexität der religiösen Erfahrung zu artikulieren. Meidners mediale Transgressionen schreiben sich damit nicht in den Paragone-Diskurs ein, sondern folgen der Idee des

³¹ Vgl. Susanne Gramatzki, Zu komplementären und kompensatorischen Text-Bild-Bezügen, in: Renate Kroll (Hrsg.), *Wie Texte und Bilder zusammenfinden: Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Berlin 2015, S. 155–164.

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

³³ Ludwig Meidner, *Anrufung des süßen, unersättlichen Züchtigers*, S. 9.

³⁴ Vgl. Dieter Mersch, *Die Zerzeugung. Über die „Geste“ des Bildes und die Gabe des Blicks*, in: Ulrich Richtmeyer, Fabian Goppelsröder, Toni Hildebrandt (Hrsg.), *Bild und Geste. Figurationen des Denkens in Bild und Kunst*, Bielefeld 2104, S. 15–44, hier S. 29.

Gesamtkunstwerks, die immer wieder am Horizont der expressionistischen Kunstauffassung aufscheint und die theoretisch und programmatisch von Oskar Walzels bahnbrechendem Werk „Wechselseitige Erhellung der Künste“ (1917) begleitet wird. Durch das Zusammenstellen von Texten und Bildern wird in Meidners Anthologien ein Feld intermedialer Konstellationen und Relationen eröffnet, in dem die Künste sich gegenseitig erhellen sollen. Es erscheint demzufolge zu kurz gegriffen, lediglich auf inhaltliche, thematische oder motivische Parallelen in Meidners Bildern und Texten zu verweisen.³⁵ In Meidners Anthologien beflügeln Text- und Bildmedium einander, die Texte entfalten ihr volles Potential nur, wenn sie als Reden „vor einem Bild“³⁶ in den Blick genommen werden, die Bilder hingegen stehen in Relation zum Gesagten und heben es auf die Präsenzebene des Sakralen. An den Nahtstellen der Medien aber nistet sich die Reflexion ein, und als Ertrag der Transgressionen Meidners bleibt die Erkenntnis, dass auch im avanciertesten und künstlerisch ausgefeiltesten Pas-de-Deux der Künste stets ein Rest an medial unverfügbarer Erfahrung – auch und vor allem religiöser Erfahrung – übrig bleibt.

³⁵ Wie es z.B. bei Meyer geschieht (vgl. Dorle Meyer, Doppelbegabung im Expressionismus, S. 111).

³⁶ Georges Didi-Huberman, Vor einem Bild, aus dem Franz. von Reinold Werner, München 2000, S. 12.

Gdańsk 2016, Nr. 34

Sławomir Leśniak

(Uniwersytet Gdański / Universität Gdańsk)

Nicht erst die Simulation subvertiert die Relation zwischen der Wahrheit und dem Zeichen, schon die Mimesis selbst problematisiert diese Beziehung, weil sie komplex wird.¹

Dürer und das technische Bild

Dürer and the technical image. The essay focuses on the question of how and to what extent Dürer's works anticipate the possibility of a technological reproduction of pictures, to be triggered by the invention of photography and culminating in today's digital processing of images. An analysis of this question aims at showing a relationship between mimesis and simulation as a dynamic continuum with increasing complexity and multiple functions.

Keywords: image – reproduction – mimesis – simulation – Dürer

Dürer und das technische Bild. Die Arbeit geht der Frage nach, *wie* und *inwieweit* Dürers graphische Bilder bereits Bedingung sind und Möglichkeiten von dem technisch erzeugten Bilduniversum bereithalten, das mit der Erfindung der Fotografie aufgekommen ist und dessen Entwicklung in digitalen Bildern kulminiert hat. Ziel der Analysen ist ein Versuch, das Verhältnis von Mimesis und Simulation als ein dynamisches Kontinuum einer graduellen Steigerung von Komplexität und Funktionalität auszuweisen.

Schlüsselwörter: Bild – Reproduktion – Mimesis – Simulation – Dürer

In ihrer Arbeit „Über Fotografie“ bemerkt Susan Sontag:

In der Vergangenheit drückte sich die Unzufriedenheit mit der Realität in der Sehnsucht nach einer anderen Welt aus. In der modernen Gesellschaft äußert sich die Unzufriedenheit mit der Realität in dem an Besessenheit grenzenden Verlangen, diese *Welt* zu reproduzieren. Als ob die Welt allein dadurch, daß man die Realität in Gestalt eines Objekts – festgehalten auf einem Foto – betrachtet, wirklich real, will heißen surreal wäre.²

¹ Aus dem Vorwort von Gerhard Neumann und Andreas Kablitz zu dem Band, *Mimesis und Simulation*, hrsg. v. Andreas Kablitz und Gerhard Neumann, Freiburg 1998, S. 13-14.

² Susan Sontag, *Über Fotografie*, übers. von Mark W. Rien und Gertrud Baruch, Frankfurt a. Main 2010, S. 82.

So richte sich die Begeisterung des Fotografen für ein Sujet – sei es ein bestimmter Gesichtsausdruck, sei es eine Anordnung mehrerer Gegenstände – weniger auf dessen Inhalt und Bedeutung, sondern vor allem auf eine Bestätigung seines Daseins, seiner Echtheit und Eigenart – ganz gleich, welche Eigenschaften ein fotografisches Bild als einmalig erscheinen lassen. Die traditionellen Kunstgattungen, denen nach Sontag Geschichtsbewusstsein eigen ist, würden hingegen die Vergangenheit ordnen, das Zentrum von den Randzonen, das Wesentliche vom Unwesentlichen oder bloß Interessanten unterscheiden. Während Sontag vor allem die Trennungslinien zwischen den traditionellen und technischen Bildern³ nachzeichnet, betrachtet Benjamin beide Bildformen auf einer mediengeschichtlichen Entwicklungslinie, der die technische Reproduzierbarkeit zugrunde liegt:

Das Kunstwerk ist grundsätzlich immer reproduzierbar gewesen. Was Menschen gemacht hatten, das konnte immer von Menschen nachgemacht werden [...]. Demgegenüber ist die technische Reproduktion des Kunstwerks etwas Neues, das sich in der Geschichte intermittierend, in weitaus-einanderliegenden Schüben, aber mit wachsender Intensität durchsetzt. Mit dem Holzschnitt wurde zum ersten Male die Graphik technisch reproduzierbar; sie war es lange, ehe es durch den Druck auch die Schrift wurde.⁴

Ich mache hier Sontags und Benjamins Bemerkungen zum Ausgangspunkt meiner Überlegungen und gehe der Frage nach, wie und inwieweit Dürers graphische Bilder bereits Bedingung sind und Möglichkeiten eines technisch erzeugten Bilduniversums

³ Die Formel geht auf die Schrift Vilém Flussers „Ins Universum der technischen Bilder“ zurück, in der er die Erfindung der Photographie als die Zäsur für das Aufkommen der technischen Bilder gelten lässt. Vilém Flusser, *Ins Universum der technischen Bilder*, Edition Flusser. Hrsg. v. Andreas Müller-Pohle, Bd. 4. [1985] Göttingen 2000. Darüber hinaus ist anzumerken, dass der Begriff des technischen Bildes, der den hier angestellten Überlegungen zugrunde liegt, dem Differenzierungsversuch des französischen Filmkritikers und -theoretikers Serge Daney entspricht, der dem immer von ‚einer gewissen Andersheit‘ zeugenden ‚Image‘ den Begriff des ‚in sich geschlossenen Visuellen‘ entgegensetzt. „Le visuel, ce serait la vérification optique d’un fonctionnement purement technique. Le visuel est sans contre-champ, il ne lui manque rien, il est clos, en boucle, un peu à l’image du spectacle pornographique qui n’est que la vérification extatique du fonctionnement des organes et de lui seul. Quant à l’image, cette image que nous avons aimée au cinéma jusqu’à l’obscénité, ce serait plutôt le contraire. L’image a toujours lieu à la frontière de deux champs de force, elle est vouée à témoigner d’une certaine *altérité*, et, bien qu’elle possède toujours un noyau dur, il lui manque toujours quelque chose. L’image est toujours plus et moins qu’elle-même“. Serge Daney, *Montage obligé. La guerre, le Golfe et le petit écran*, in: ders. *Devant la recrudescence des vols de sac à mains. Cinéma, télévision, information*, Lyon 1991, S. 187–196, hier S. 192 („Das Visuelle wäre die optische Überprüfung eines rein technischen Ablaufs. Das Visuelle ist ohne Gegenschuß, nichts fehlt ihm, es ist in sich geschlossen, eine Endlosschleife, etwa so, wie ein pornographisches Schauspiel nur die ekstatische Überprüfung des Funktionierens der Organe ist und nichts weiter. Was das Bild betrifft, dieses Bild, das wir im Kino, selbst wenn es obszön war, geliebt haben, so stellte das Visuelle eher das Gegenteil dazu dar. Das Bild findet immer an der Grenze zweier Kraftfelder statt, es ist dazu bestimmt, von einer gewissen *Andersheit* zu zeugen, und, obwohl es immer einen harten Kern besitzt, fehlt ihm immer etwas. Das Bild ist immer mehr und weniger als es selbst“). Zit. nach: Volker Pantenburg, *Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard*, Bielefeld 2006, S. 284.

⁴ Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: ders., *Abhandlungen. Gesammelte Schriften*, Bd. I.2 [1974], hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. Main 1991, S. 436 (Im Folgenden werden alle Zitate aus den Schriften Benjamins nach der Gesamtausgabe herangezogen).

bereithalten, wie es durch Fotografie, Film oder rechnergestützte Medien aufgekommen ist. Es geht hier mithin nicht um eine kunstgeschichtliche,⁵ literaturtheoretische⁶ oder existenzielle⁷ Darstellung und Deutung der graphischen Kunst Dürers, sondern um einen Versuch, seine graphischen Bilder und die technisch produzierten an der Richtschnur von Funktionalisierungsvorgängen, denen die Bilder seit der Renaissance im Zuge der Mechanisierung und Digitalisierung unterworfen wurden, als Darstellungsformen eines Bilduniversums auszuweisen. Die Reflexionen, die ich hier vorlege, stellen keinen fortlaufenden Diskurs dar. Sie bilden vielmehr ein Beziehungsgeflecht von relevanten Teilaspekten, die einander überschneiden, aufeinander rück- oder vorverweisen. Worauf es hier ankommt, ist es, die dauerhaft widersprüchliche Kunstpraxis Dürers, in der sich mathematische Abstraktion und optische Präsenz der Dinge kunstvoll verbinden, als Ausdruck einer Komplexität darzulegen, die bereits über das rein Thematische hinausweist und damit seine Bildwerke als Vorläufer von technisch reproduzierten Bildern erscheinen lässt.

1. Digitalisierung – Isolierung und Reintegration

Als Einstieg in die eingangs formulierte Problemstellung eignet sich der breit gefasste Digitalisierungsbegriff, um den Lorenz Engell seine Theorie des Intervalls fokussiert:

Die Digitalisierung ist ein Prozeß, den wir oft als synonym ansetzen für das Vordringen des Rechners in immer weitere Lebensbereiche, darunter auch die Künste und die Medien. Tatsächlich jedoch ist Digitalisierung etwas viel Grundlegenderes und noch weiter Gefaßtes [...]. Die Mathematik, Berechnung und Errechnung sind die wichtigsten Methoden der Digitalisierung, aber nicht die einzige. Schon der Buchdruck mit beweglichen Lettern vor gut fünf hundert Jahren war ein Digitalisierungsschub. Das fließende Kontinuum der Schrift wurde in seine Bestandteile, die Lettern, zerlegt; und zugleich wurde die Loslösung des Textsinns von der Graphie durchgesetzt, die Arbitrarität des Schriftzeichens.⁸

Der Buchdruck, dessen epochale Abstraktionsleistung in der Trennung von typografischer Textgestaltung und Textinhalt besteht, wird von Engell mit dem Aufkommen von elektronischen, aus mathematischen Datenmengen zusammengesetzten Bildern in Beziehung gesetzt. Der weitgespannten Perspektive liegen zwei Momente der Funktionalisierung zugrunde, die als Differenz (Isolierung) und Exaktheit (Integration oder Identität) zutage treten. Sie erweisen sich als die Grundfunktionen der Zahl,⁹ die in der Filmkunst die Intervalle zwischen den Bildern erzeugen und zugleich die Entwicklung der Medien, zumal der neuen Medien, in Richtung auf die Liquidation der Intervalle im rechnergenerierten

⁵ Zu denken ist dabei vor allem an die Arbeiten von Erwin Panofsky – *Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers*, (München 1977); *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst* (Köln 1978).

⁶ Gerhart von Graevenitz, *Das Ich am Rande. Zur Topik der Selbstdarstellung bei Dürer, Montaigne und Goethe*, Konstanz 1989.

⁷ Wilhelm Klingenberg, *Mathematik und Melancholie. Von Albrecht Dürer bis Robert Musil*, Stuttgart 1997.

⁸ Lorenz Engell, *Ausfahrt nach Babylon. Essays und Vorträge zur Medienkultur*, Weimar 2000, S. 184.

⁹ Vgl. Sławomir Leśniak, *Die Entwicklung des Essays. Literarische Transformationen der mathematischen Funktionalität bei Rudolf Kassner, Walter Benjamin, Robert Musil und Vilém Flusser*, Würzburg 2013, S. 29–35.

Flüssigkristallbild verlaufen lassen. Demgegenüber gilt aber auch: „Die Bilder einerseits, die Intervalle zwischen ihnen andererseits; diese Differenz zwischen der Identität und der Differenz ist es, die den Film zum Leben und zum Bewußtseinsbild erweckt“.¹⁰ Die Zahl wird damit zu einer Metadifferenz im visuellen Bereich des Bildhaften, die als Folge von sich überlagernden Fragmentierungs- und Separierungsschüben zutage tritt, die wiederum Reintegrationen in jeweils anders strukturierte Bildkompositionen unterliegen. Folgen wir dem Diktum von Gilles Deleuze, so gilt das Intervall als ein Signum einer multipolaren Bildwelt: „Was geschieht oder was kann in einem nichtzentrierten Universum geschehen, in dem alles auf alles reagiert? [...]. Dann kann folgendes passieren: über irgendwelchen Punkten bildet sich ein *Intervall*, ein Abstand zwischen Aktion und Reaktion“.¹¹ Während nun die Digitalisierung in der früheren kinematografischen Form ein Phänomen der Relationen von Bildern (Filmmontage) untereinander ist und sich die Intervalle dabei zwischen den Bildern auf tun, „dringt sie mit dem elektronisch-digitalen Bild in das einzelne Bild, in den Bildkader selbst ein, der aufhört, eine stabile und kontinuierliche, nur ganzheitlich gegebene und nicht weiter zerlegbare Einheit zu sein. Er wird vielmehr dekomponier- und synthetisierbar“.¹²

Der vorhin skizzierte Digitalisierungsweg verläuft nun in Dürers Bildkunst im Bereich der Komposition, im Verhältnis von Bildausschnitt, Detail und Gesamtkomposition, in *tervallis*. Er ist durch ein Gleichgewicht zwischen den empirischen Studien¹³ von isolierten Einzelobjekten, wie Köpfen, Händen, Armen oder Tiergestalten und abstrakten Rationalisierungsversuchen, die in Proportionslehre und Perspektive ihren Ausdruck finden, gekennzeichnet. Ein Beispiel für die organische Einheit von detaillierter Ausführung eines Bildelements und kompositioneller Ganzheit liefert das Bild „Hl. Eustachius“ (Abb. 1).

Der großformatige Stich illustriert die Legende eines römischen Soldaten von vornehmer Herkunft, der auf die Jagd zog und einem Hirsch mit dem Gekreuzigten zwischen seinem Geweih begegnete, der seinen Verfolger im Namen Christi anredete; dieses Wunder bewog Eustachius dazu, Christ zu werden und für seinen Glauben zu sterben. Ein unermesslicher Reichtum an Details, der sogar einen mit bloßem Auge kaum auszumachenden Vogelzug, der um einen Glockenturm kreist, umfasst, ist hier zu einem organischen Weltganzen zusammengefügt worden. Mit äußerster Präzision und mit einem Auge für Ton und Textur stellt Dürer hier die Weichheit und Glätte von Hundefell oder Nuancen verschiedener Typen von Blattwerk dar. Was er nach dem Leben studiert, trägt gleichwohl den Charakter von mathematisch erzeugten Figuren, denen die ‚wahren Proportionen‘ zugrunde liegen.

¹⁰ Ebd., S. 186.

¹¹ Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino I*, Frankfurt a. Main 1989, S. 91.

¹² Lorenz Engell, *Ausfahrt nach Babylon. Essays und Vorträge zur Medienkultur*, Weimar 2000, S. 185.

¹³ Panofsky spricht hier von Dürers mikroskopischer Beobachtung: „Während er die Vielfalt der Gestalten und Bewegungen auf allgemeine Formeln reduzierte und die visuelle Erfahrung des Raumes den Regeln der projizierenden Geometrie unterwarf, wurde er um so mehr eingenommen von den winzigen Details und der individuellen Verschiedenheit der Schöpfung Gottes. Zeichnungen und Wasserfarbenblätter wie der berühmte *Kleine Hase*, der *Papagei*, das *Windspiel*, das *Elenier*, die bewundernswerten Studien für die Arme und Hände Adams, die *Iris*, der *Türkische Bund* und vor allem das *Große Rasenstück* – allesamt zwischen 1500 und 1503 zu datieren – bezeugen das Äußerste an mikroskopischer Beobachtung und eine entsprechende Entwicklung von Dürers graphischer Technik“. Erwin Panofsky, *Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers*, übers. von Lise Lotte Möller, München 1977, S. 107 (Im Folgenden werden alle Zitate aus dem Werk mit dem Namen des Autors angemerkt).

Abb. 1. Dürer, „Hl. Eustachius“ (1501)
Albrecht-Dürer-Haus-Stiftung, Nürnberg

Dies lässt auch Panofsky im Hinblick auf die graphischen Bilder, die Dürer um 1503 schafft, bemerken: „Die Epidermis der Dinge erscheint beinahe wichtiger als ihre Struktur. Und doch bezeugen gerade diese Stiche das Erwachen von Dürers theoretischen Interessen“.¹⁴ Das früher erwähnte Nichtvorhandensein von Intervallen in Dürers Bildern geht nun auf die auratische Ausbalancierung von Ferne und Nähe zurück, die keine photographische Augenzeugenschaft ist, sondern eine kunstvoll erzeugte Illusion. Die Nähe tritt hier im Bild als eine „einmalige Erscheinung einer Ferne“¹⁵ vor unsere Augen.

2. Zentriertes und nichtzentriertes Bilduniversum

Die Erfindung des Buchdrucks und die maschinelle Reproduzierbarkeit von Bildern, die die Renaissance mit sich brachte, haben einen ersten revolutionären Schritt im ‚Näherbringen‘

¹⁴ Ebd.,108.

¹⁵ Walter Benjamin, Kleine Geschichte der Photographie, in: ders., Aufsätze, Essays, Vorträge. Gesammelte Schriften., Bd. II. 1 [1977], hrsg. von R. Tiedgemann u. H. Schweppenhäuser, Frankfurt a. Main 1991, S. 378.

von Dingen gezeitigt, die fortan immer „unabweisbarer das Bedürfnis geltend machten, des Gegenstands aus nächster Nähe im Bild, vielmehr im Abbild, in der Reproduktion habhaft zu werden“.¹⁶ Der Blick erfährt dabei noch nicht jenen Grad an Beschleunigung, Flüchtigkeit und Wiederholbarkeit, der erst mit dem Aufkommen der Fotografie einsetzt. Der Prozess der bildlichen Reproduktion bleibt noch hand- und gesichtszentriert. Dies tritt mit besonderer Prägnanz in Dürers frühen Selbstbildnissen zutage. Die Koordination von Hand (Schrift) und Gesicht (Distanz, Ethos, Erziehung) verweist noch auf die Vorherrschaft des Sehens, in dem sich das ganze sinnliche Empfinden des Körpers integriert:

Abb. 2. Dürer, „Selbstbildnis“ (1491)

Abb. 3. Dürer, „Selbstbildnis mit Kissen“ (1490)

Die Ablenkung von einem privilegierten Blickpunkt, auf die ich weiter unten noch einmal zurückkomme, geht in den technisch erzeugten Bildern mit einer Steigerung von Ver- und Entfremdung gegenüber dem referentiellen Realitätsgehalt einher. Der Prozess lässt sich an der Bildsequenz beobachten: Moholy-Nagys Photographie „Frauengesicht“ bezeichnet bereits keinerlei Grenze von Körper und Gesicht mehr, sondern deren verschiedene Ansichten zu gleicher Zeit. Es wird darin nicht kontrastiert, sondern das Zentrum bildet eine Illusion. Das Gesicht der Figur weist noch eine weitgehende materielle Kompaktheit und Integrität auf. Moholy-Nagys Fotogramm „Selbst-Doppelporträt“ hingegen löst durch die Immaterialität des Lichts die Materie in rein ‚visuelle Volumina‘ auf, die „nur noch eine räumliche Ausdehnung markieren, ohne selbst im Raum ausgedehnt zu sein“.¹⁷

¹⁶ Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, S. 440.

¹⁷ Maren Hobein, *Das Fotogramm – Moholy Nagys Schlüssel zur Fotografie*, in: *Hungarian Studies* 13 (1), 1989/90, Budapest, S. 90.

Abb. 4. Moholy-Nagy, „Das Frauengesicht“
© VG Bild-Kunst, Bonn 2015

Abb. 5. Moholy-Nagy, „Das Selbst-Doppelporträt“
(Photogramm)

In dem Bild „First Beauty Composite“ von Nancy Burson werden schließlich die einzelnen Bildpunkte (Pixel) willkürlich adressierbar. Das Bild ist hier kein Bild mehr, sondern ein nulldimensionaler ‚Simulationsprozess‘.

Abb. 6. Nancy Burson, „First Beauty Composite“ (Bette Davis, Audrey Hepburn, Grace Kelly, Sophia Loren, Marilyn Monroe)

Mit der Photographie wurde die Hand mit „dem ins Objektiv blickenden Auge von den wichtigsten künstlerischen Obliegenheiten entlastet“.¹⁸ Gleichwohl lässt sich auch auf manchen klassisch-analogen Photographien eine Tendenz zur Bildzentrierung durch Hand und Gesicht beobachten. Benjamin bemerkt: „Keineswegs zufällig steht das Porträt im Mittelpunkt der frühen Photographie [...]. Im flüchtigen Ausdruck eines Menschengesichts winkt aus den frühen Photographien die Aura zum letzten Mal“.¹⁹ Barthes spricht hier vom *punctum* als einem Element der Photographie, das den durchschnittlichen und allgemeinen Affekt des Interesses an einem photographischen Bild (*studium*) durchbricht und „wie ein Pfeil aus seinem Zusammenhang hervorschießt“, um den Betrachter zu durchbohren und zu verletzen. Das *punctum* einer Photographie stellt somit einen glücklichen Moment dar, „ist jenes Zufällige an ihr, das *mich besticht* (mich aber auch verwundet, trifft)“.²⁰ Die Fotografie von André Kertész „Der kleine Hund“ (1928) zeigt einen armen Jungen, der einen kleinen Hund in seinen Händen hält und seine Wange an ihn anschmiegt. Der Blick des Jungen scheint in einen von der Zeit gleichsam ‚abgeriebenen‘ Innenraum zu schauen, in dem Tier und Mensch an einem gemeinsamen, ziellosen und offenen Raum des Seins teilhaben.²¹ Es ist dies die Paradoxie, die Verrücktheit des fotografischen Blicks, von dem

¹⁸ Ebd., S. 436.

¹⁹ Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, S. 441.

²⁰ Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt a. Main 1985, S. 36.

²¹ Der Bezug auf Rilkes ‚Weltinnenraum‘ aus den „Sonetten an Orpheus“, der sich dabei einstellen mag, lässt zugleich die fundamentale Andersartigkeit von Rilkes Verwandlungsmetaphorik und der ‚Magie‘ des fotografischen Blicks zutage treten. Der Unterschied in der Wahrnehmung von Mensch und Tier ist bei Rilke durch das Vorhandensein eines Gegenübers bedingt, das – im Gegensatz zu dem ins Weltoffene blickenden Tier,

Roland Barthes sagt, dass er den Betrachter *ansieht*, ohne ihn zugleich zu *sehen*.²² Die Fotografie zeigt hier einen ziellosen, ins Rauminnere dringenden Blick, der dem Betrachter den Ausruf 'Das ist es!' entlockt und seine Wahrnehmung auf den glücklichen Augenblick hin fokussiert.

Abb. 7. André Kertész, „Der Junge mit dem Hund“

Mit der Blickbeschleunigung durch Objektiv und Kamera, die Fotografie und Film freigesetzt haben, ging auch eine Dissoziation von Sinneswahrnehmungen, vom Sehen und Fühlen einher.²³ Darauf rekurriert auch McLuhan, der in „Understanding media“ die moderne Fokussierung auf den Tastsinn mit einer unterschwelliger Wirkung der Sprache der Wissenschaft – der Zahl in Beziehung bringt: „Yet all along, these has been with us a shadow of number, the language of science. In isolation, number is as mysterious as writing. Seen as an extension of our physical bodies, it becomes quite intelligible. Just as writing is an extension and separation of our most neutral and objective sense, the sense of sight, number is an

das keinem Gegenüber ausgeliefert ist – dem menschlichen Blick die Welt gleichsam verdeckt. Die Fotografie eliminiert den Unterschied, indem sie den Blick des Menschen seiner Ausrichtung auf ein Ziel oder ein Objekt entledigt und damit beim Betrachter das Erlebnis des ‚glücklichen Augenblicks‘ hervorruft.

²² Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt a. Main 1985, S. 46.

²³ Was bereits in der Romantik, wie dies etwa in Heinrich von Kleists „Marionettentheater“ exemplarisch zum Ausdruck kommt, seinen vornehmlich poetisch-reflexiven Ausdruck findet – als Spaltung von Körper und Seele, von Eigenwahrnehmung und Fremdwahrnehmung, von natürlicher Anmut und grotesker Überzeichnung, erfährt nun mit gesteigerter Unübersichtlichkeit seine technische Zuspitzung und Massenverbreitung in Photographie und Film.

extension and separation of our most intimate and interrelating activity, our sense of touch“.²⁴ So hat der taktile Sinn im Zuge der Technisierung den Gesichtssinn verdrängt und wurde innerhalb der gesamten sinnlichen Wahrnehmung zu einem integrierenden Element. „More and more it has occurred to people that the sense of touch is necessary to integral existence“.²⁵

Es sei nun ein Exkurs über ein poetisches Bild aus Rilkes Roman „Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“ eingeschaltet, das mit besonderer Eindringlichkeit den dissoziativen Vorgang innerhalb der sinnlichen Wahrnehmung darstellt. Malte, der Protagonist des Romans, sucht nach einem vom Schreibtisch herunter gerollten Stift und wird dabei zum Zeugen einer „gespensterhaften“ Begegnung mit einer imaginären Hand, die aus der Wand nach seiner eigenen Hand zu greifen scheint:

Ich konnte schon hinten die Wand unterscheiden, die mit einer hellen Leiste abschloß; ich orientierte mich über die Beine des Tisches; ich erkannte vor allem meine eigene, ausgespreizte Hand, die sich ganz allein, ein bißchen wie ein Wassertier, da unten bewegte und den Grund untersuchte. Ich sah ihr, weiß ich noch, fast neugierig zu; es kam mir vor, als könnte sie Dinge, die ich sie nicht gelehrt hatte, wie sie da unten so eigenmächtig herumtastete mit Bewegungen, die ich nie an ihr beobachtet hatte. Ich verfolgte sie, wie sie vordrang, es interessierte mich, ich war auf allerhand vorbereitet.²⁶

Auf die eigene, fremd gewordene Hand antwortet nun eine zweite, die aus der Mauer zu kommen scheint:

Aber wie hätte ich darauf gefaßt gewesen sein sollen, daß ihr mit einem Male aus der Wand eine andere Hand entgegenkam, eine größere, ungewöhnlich magere Hand, wie ich noch nie eine gesehen hatte. Sie suchte in ähnlicher Weise von der andren Seite her, und die beiden gespreizten Hände bewegten sich blind aufeinander zu.²⁷

Mit dem Bild stellt Rilke dar, wie eine geschlossene, isolierte Wahrnehmung, die der Zahl als einer Spaltungsfunktion noch verhaftet bleibt, ihre unheimliche Wirkung entfaltet. Mit seinem poetischen Bild nimmt Rilke die Ver- und Entfremdungspotenziale vorweg, die die Kamera der klassisch-analogen Phase von Photographie und Film freisetzt.

Ein Bild einer vom Subjekt befreiten Handbewegung, die „jenseits der Repräsentation“ in der Funktion eines digitalen Apparates entworfen wird, stellt Vilém Flusser dar:

Hände leben in einem strukturell ähnlichen Klima wie fliegende Vögel. Der fliegende Vogel ist eine fliegende Hand, eine vom Körper befreite Hand, ein Körper, ganz Hand geworden. Die Handbewegung ist Bewegung, Verständnis, Begreifen und Veränderung in die Tiefe, in den Raum hinein.²⁸

Die Bewegung der Hand entspricht hier einem virtuellen Bilduniversum, das durch die Selbstreferentialität der Simulation gekennzeichnet ist. Der Digitalisierungsschub, den nun die vortechnischen Bilder Dürers leisten, zeitigt noch nicht die volle „Vergleichgültigung der

²⁴ Marshall McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man*, London and New York 1964, S. 116.

²⁵ Ebd., 117.

²⁶ Rainer Maria Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, hrsg. v. Manfred Engel, Stuttgart 1997, S. 81.

²⁷ Ebd.

²⁸ Vilém Flusser, *Vogelflüge. Essays zu Natur und Kultur*, München/Wien 2000, S. 30.

Bilder gegenüber ihrem referentiellen Gehalt“.²⁹ Sie tragen noch – trotz ihrer Ausrichtung auf das Unendliche – jenen mimetischen Anflug, der dem neuzeitlichen Weltempfinden in seiner Rückverwiesenheit auf Gott und Natur eigen war. Gleichwohl erlangen die graphischen Bildformen Dürers einen Grad von Komplexität, die sie über das Motivische hinaushebt. Die schillernde Mehrperspektivität des geistigen Ausdrucks, die sich bei Dürer mit der Schlichtheit der schwarzen Linie verbindet, schildert Erasmus in seiner bekannten Äußerung über Dürer:

Doch Dürer, obgleich bewundernswert auch in anderen Hinsichten – was bringt er nicht zum Ausdruck im Einfarbigem, das heißt, in schwarzen Linien? Licht, Schatten, Glanz, Erhabenheiten, Tiefen; und es bietet sich, obwohl er von der Stellung eines einzelnen Gegenstandes ausgegangen ist, dem Auge des Betrachters mehr als ein Aspekt. Er beobachtet genau Proportionen und Harmonien. Ja, er schildert selbst das, was nicht geschildert werden kann: Feuer, Lichtstrahlen, Donner, Wetterleuchten, Blitz, oder etwas, was einem Traum am meisten ähnelt. Alle Sinnesempfindungen und Gemütsbewegungen, kurz, den ganzen Menschengestalt, wie er sich im Verhalten des Körpers abspiegelt, und fast auch noch die Stimme.³⁰

3. Die Bilder und das Ungezeigte

Mit Blick auf die theorieaufgeladenen Filme von Farocki und Godard und die Montage³¹ hält Pantenburg fest:

Denn Mangel und Überschuss begründen gleichermaßen Verweisstrukturen, die über das Bild hinausdeuten und von sich aus eine Forderung nach einem anderen Bild stellen, auf das sie diesen Überschuss oder diesen Mangel dann übertragen. Der Bildfluss fordert Verweis, Montage, Differenz. Ein Bild, selbst ein Einzelbild, kommt nie allein.³²

Die Montage erscheint somit als ein Zusammenfügen unterschiedlicher Ausschnitte der Welt und ihre Kollision, die zu einer Art des Sehens führen würden, die man als relationales oder vergleichendes Sehen bezeichnen könnte: „Montage ist Bezug und der Bezug ist da, ehe sich die Einstellung bildet, der eine andere sich anschließt. Sie ist Vergleich, nicht Gleichung zwischen den Dingen“.³³ In dem Zusammenhang sind zwei Spielarten der Einheit zu unterscheiden: die als Relationsfeld innerhalb der technisch produzierten Bilder und die auf den Bildern Dürers, bei denen sie sozusagen aus der Sache selbst, aus der Vielfältigkeit und Paradoxie von Bezügen innerhalb der Erscheinungen konstruiert wird.³⁴ Der Film als Ganzes, bemerkt Engell, geht

²⁹ Vgl. Gerhard Neumann, Andreas Kablitz, Vorwort, in: dies. (Hrsg.), *Mimesis und Simulation*, Freiburg 1998, S. 13–14.

³⁰ Erasmus von Rotterdam, *Desiderii Erasmi Roterdami De recta Latini Graecique sermonis pronuntiatione dialogus*. Dialog über die richtige Aussprache der lateinischen und griechischen Sprache, als Lesetext herausgegeben, übersetzt und kommentiert von Johannes Kramer, Meisenheim am Glan 1978, 1. vol.

³¹ Pudovkin bezeichnet die Montage als die ‚Grundlage der Filmkunst‘. Wsewolod Pudovkin, *Schriften zum Film*, München 1973, S. 4.

³² Volker Pantenburg, *Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard*, Bielefeld 2006, S. 69.

³³ Frieda Grafe, *Die tatsächliche Kinogeschichte. Godards Geschichtsbild*, in: dies., *Film/Geschichte. Wie Film Geschichte anders schreibt*, Berlin 2004, S. 213–222, hier S. 219.

³⁴ „Darauf beruht der Zauber, das eigentlich Unsagbare, ja Heilige gewisser uns heute besonders kostbarer Künstler. Auf chinesischen Bildern der besten Zeit, auf denen des Piero della Francesca, auf Zeichnungen des

im Film als Gesamtem seiner Teile nicht mehr auf, und die Differenz zwischen Ganzem und Gesamtem, die beide letztlich immer inkommensurabel bleiben, könne als Differenz innerhalb des Gesamten und durch es hindurch spürbar gemacht werden. Etwas bleibt folglich und fortan immer ungezeigt, später gar ungesagt.³⁵ Diese Pointe zeigt auch letztlich den fundamentalen Unterschied zwischen den technischen Photographie- und Filmbildern und den graphischen Bildern von Dürer, bei denen das Ungezeigte zu einem Element des künstlerischen Verfahrens wird, das das Wesentliche vom Nebensächlichen scheidet. Ein eindrucksvolles Beispiel für das Gesagte bietet eine Kohle-Studie von 1503, die einen „Kopf des toten Christus“ darstellt.

Abb. 8. Dürer, „Kopf des toten Christus“ (1503)

Das Fehlen von Iris und Pupillen sowie ein bloßes Andeuten von Schultern und Brustpartie lässt den Blick des Betrachters auf das schmerzzerfüllte Gesicht und den Mund Christi richten, der furchterregend in einem erstickten Stöhnen halb geöffnet bleibt. So verweisen auch die ausgesparten Bildzonen auf das Wesentliche – auf eine fiebertraumhafte Vision des von unbegreifbarem Leid gezeichneten Welterlösers.

Pisanello, Albrecht Dürers und zwar nicht vielen Bildern Cézannes ist der Begriff also eliminiert. Der Prozeß ist leichter zu fühlen als darzustellen. Es ist ein völliges Wachträumen, ein vollkommenes Ausschalten des Gedanklichen“. Rudolf Kassner, *Der indische Gedanke*, in: ders., *Sämtliche Werke*, hrsg. v. Ernst Zinn und Klaus Bohnenkamp, S. 137.

³⁵ Vgl. Lorenz Engell, *Ausfahrt nach Babylon. Essais und Vorträge zur Medienkultur*, Weimar 2000, S. 188.

4. Die Bildwelten, ‚welche dazwischen wohnen‘

In seiner Arbeit „Kleine Geschichte der Fotografie“ sagt Benjamin: „Ist uns schon im Groben der Griff geläufig, den wir nach dem Feuerzeug oder dem Löffel tun, so wissen wir doch kaum von dem, was sich zwischen Hand und Metall dabei eigentlich abspielt, geschweige wie das mit den verschiedenen Verfassungen schwankt, in denen wir uns befinden“. ³⁶ Und an einer anderen Stelle fügt er hinzu: „Die Photographie mit ihren Hilfsmitteln: Zeitlupen, Vergrößerungen erschließt sie“. ³⁷ Auf den Photographien von Moholy-Nagy „Life boat (1926)“ ³⁸ und „Ellen Frank“ sind Materien und Strukturen zu sehen, welche – ich paraphrasiere hier Benjamin – als Bildwelten erscheinen, die im Kleinsten (Raumdehnung) und im Größten (Raumstraffung) wohnen. ³⁹

Abb. 9. Moholy-Nagy, Close-up von „Ellen Frank“

Aus Dürers Studien von Materialien und Proportionen ergeben sich weniger Konstruktionen idealer Formen, als vielmehr Zwischenformen, deren Schönheit nicht als vorbildhaft und notwendig gilt, sondern allenfalls als möglich. Sie erscheinen als prototypisch für die Zeitlupen und Vergrößerungen von technisch fundierten, fotografischen Bildern und

³⁶ Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, S. 36.

³⁷ Ders., *Kleine Geschichte der Photographie*, S. 371.

³⁸ Da die Rechte für dieses Bild nicht ausfindig gemacht werden konnten, verweise ich auf die Internetseite (Database) der Moholy-Nagy Foundation.

³⁹ Ebd.

resultieren aus dem experimentellen Charakter von Dürers Bildern, die eine variable und modellierbare Darstellungsoptik kennzeichnet. Diese geht auf die drei kompositionellen Elemente zurück – auf die der Kontrastierung, Verkürzung und Verdichtung. Sie werden nun kurz an einigen Zeichnungen Dürers anschaulich gemacht.

Die Kraft der Kontrastierung schildert beredt ein Bildnis Pirckheimers von 1503. Grobe, mit Kohle ausgeführte Striche betonen den großen Schatten auf der Kopfbedeckung und gehen über Stirnband und Haar in feine Striche und Tupfen über, die die durchsichtige Fleischigkeit von Pirckheimers Gesichtsbildung modellieren und eine Illusion einer mikroskopischen Großaufnahme von Augenpupillen schaffen.

Abb. 10. Dürer, „Willibald Pirckheimer“ (1503)

Die Bilder das „Große Pferd“ und das „Kleine Pferd“ von 1505 bieten hingegen ein Beispiel für eine Anwendung der Verkürzung. Panofsky bringt dies mit besonderer Prägnanz zum Ausdruck:

Seine mächtige Statur mit lang hinschießenden ‚tailles‘ modelliert, ist in heftiger Verkürzung von rückwärts gesehen. Die Art von Verkürzung ist an und für sich schon geeignet, den Eindruck von Volumen zu verstärken, da der Gegenstand sich dem Betrachter sozusagen ins Gesicht schleudert. In diesem besonderen Fall unterstreicht sie des weiteren die prächtigen Kurven von Hinterteil, Bauch und Schulter des Pferdes und steigert den Anschein seiner Größe außerordentlich. Denn wenn die Gestalt des Tieres, um etwa die Hälfte seiner natürlichen Länge verkürzt, trotzdem den Raum fast von Rand zu Rand füllt, wie wahrhaft riesig müßte es in Wirklichkeit sein!⁴⁰

⁴⁰ Erwin Panofsky, S. 117-118.

Im Gegensatz zum verkürzten Tier im „Großen Pferd“, dessen überdimensionale Größe durch den Kontrast zu der flachen Architektur im Hintergrund noch gesteigert wird, stellt nun der Stich das „Kleine Pferd“ eine im Hinblick auf Maßverhältnisse und Stellung idealisierte Pferdegestalt dar. Ihre Eleganz und Schlankheit werden durch die schwere Tonnenwölbung, vor die sie in reiner Seitenansicht gestellt ist, gesteigert. „Das Große Pferd steht reglos und läßt den Kopf mit der geduldigen Apathie eines unterworfenen Riesen hängen; das Kleine Pferd erhebt nervös seine rechte Vorderhand und wirft seinen feinen langhalsigen Kopf mit einem Wiehern heftig empor“ (Abb. 12).⁴¹

Abb. 11. Dürer, „Das große Pferd“ (1505)
Albrecht-Dürer-Haus-Stiftung, Nürnberg

Abb. 12. Dürer, „Das Kleine Pferd“ (1505)
Albrecht-Dürer-Haus-Stiftung, Nürnberg

In der ersten Pferdedarstellung wird die Größe des Tieres weitgehend durch seine verkürzte Präsentation selbst gewonnen, in der zweiten hingegen steigert sich die idealisierte Statur des Pferdes durch die scharfe Verkürzung der im Hintergrund befindlichen Architektur.

Ein eindrucksvolles Beispiel der vorhin genannten Verdichtung stellt der bekannte Meisterstich Dürers „Melencolia I“ dar. Was auf den ersten Blick auffällt, sind die an den Blick des Betrachters herandrängenden Geräte und Figuren, deren sonderbare Nähe eine Kontrastwirkung zu der im Hintergrund weit situierten Hafenstadt schafft. Eine parallele Verdichtung tritt darin jedoch auf der motivischen Darstellungsebene hervor. „Charakteristisch für solche Verdichtung bei Dürer ist (...) der herabgesunkene Beutel der

⁴¹ Ebd., S. 118.

Melancholiefigur, wodurch zugleich deren Belastungen durch Armut und Reichtum wie deren Achtlosigkeit gegenüber diesen anschaulich wird⁴². Die vielberufene Paradoxie und Vieldeutigkeit, die das Bild kennzeichnet, zielen darauf ab, jeder einsinnigen Gleichsetzung von Bild (Zeichen) und Abgebildetem (Wahrheit) zu widersprechen. Kunstreich lenken sie den Blick des Betrachters von dem ab, worauf das Bild jeweils zu verweisen scheint (Abb. 13).

Abb. 13. Dürer, „Melencolia I“ (1513)
Albrecht-Dürer-Haus-Stiftung, Nürnberg

Auch hier scheint die weitgehende funktionale Inhaltslosigkeit der Zahl durch, die der Theorie und Kunst Dürers zugrunde liegt. Worauf es hier ankommt, ist die ‚dramatische Zwischenposition‘, die bei Dürer aus den vielfältigen Verbindungen von mathematischer Abstraktion und visueller Präsenz der Dinge resultiert und der schroffen, historisch bedingten Entgegensetzung von den vortechnischen, handgefertigten Bildern und den technischen, computergenerierten ihre Schärfe nimmt. Dürer als Kunstmathematiker der Renaissance erscheint dabei als Vorläufer der technisch erzeugten Bilder, die mit der Entdeckung der Photographie aufgekommen sind und in den digitalen Flüssigkristallbildern ihren Höhepunkt der technologischen Entwicklung erreicht haben.

⁴² Peter-Klaus Schuster, *Melencolia I. Dürers Denkbild*, Bd. 1, Berlin 1991, S. 323.

László V. Szabó

(Uniwersytet w Veszprém/ Veszprém Universität)

Religion, Philosophie und Dichtung bei Rudolf Pannwitz

Religion, Philosophy and Poetry in Rudolf Pannwitz. One of the major ideas of the German poet and philosopher Rudolf Pannwitz consists in treating philosophy, science and art as “one creature”, i.e. they should not be treated separately. Thus the questions are raised of where to place religion in Pannwitz’s thinking and how it refers to philosophy and art. His understanding of religion or its mytho-poetic realization have been discussed on the grounds of a few of his essays and poems. As a poet-philosopher Pannwitz left a rarely discussed which has been dealt with in the article. The author has also pointed out how it refers to Pannwitz’s cosmological concept of religion.

Keywords: religion – history of culture and religion – mythos – cosmos

Wenn Rudolf Pannwitz (1881-1969) Philosophie, Wissenschaft und Kunst als „kentaaurische[s] Geschöpf“, d.h. als untrennbar betrachtete, so fragt es sich, wo die Religion in seinem Denken zu verorten ist bzw. wie sie sich in seinem Verständnis zur Philosophie und Kunst verhält. Seine Auffassung über Religion bzw. ihre (mytho)poetische Realisierung werden im Folgenden in Anbetracht einiger seiner Essays und Dichtungen behandelt. Als Dichterphilosoph hat Pannwitz ein komplexes, wenn auch (unverdienterweise) selten behandeltes philosophisches und dichterisches Oeuvre hinterlassen, dessen Korrelationen miteinander bzw. Relationen zu seinem Konzept einer kosmischen Religion im Beitrag nachgegangen werden.

Schlüsselwörter: Religion – Kultur- und Religionsgeschichte – Mythos – (Astral)Kosmos

Der mensch ist der weg zu seiner gottheit.
(Rudolf Pannwitz)

„Religion“ ist ein weites Feld: Mit dieser Feststellung wäre wohl nicht nur Theodor Fontane einverstanden, sondern auch alle, die sich im Geflecht der Diskurse über Religion bzw. (Welt)Religionen auskennen wollen. Selbst wenn man sich auf religionstheoretische oder -philosophische Diskurse um 1900 einschränken will, so bilden auch diese eine besonders breite Palette von Ansätzen und Zugängen, Theoremen und Philosophemen, wie Krech eindrucksvoll nachgewiesen hat, als er die Situation der Religion am Ende des 19. bzw. Anfang des 20. Jahrhunderts wie folgt auf den Punkt brachte: „Einerseits wurde ein Bedeutungsverlust des institutionell verfassten Christentums behauptet; andererseits wurde der Religion, sei es in neuen Formen, sei es mit neuen Inhalten, allenthalben eine neue Konjunktur

zugeschrieben“.¹ Dabei bot die europäische und auch orientalische Kulturtradition reichlich Stoff für die Liebhaber der Mystik, Theosophie, Gnosis und Mythos, die sich als diverse Ersatzreligionen für Wegsucher in der Zeit einer Religionskrise zu Wort meldeten.

Der Mythos, der uns im Hinblick auf Rudolf Pannwitz (1881-1969) im Folgenden interessiert, erfuhr eine große Aufwertung bei Nietzsche, insbesondere die Mythen von Dionysos und Apollon, deren Neudeutung eine ganze Generation von Dichtern inspirierte. Antike Mythen und ihre poetische Verwertung waren beispielsweise den Dichtern des George-Kreises eigen: Man findet hier etwa Spuren eines Muttermythos fußend auf Bachofens Konzept eines Mutterrechts, aber auch eines „klassisch-antik drapierten Herrschaftsmythos“, bei George synonym mit einer „geistigen Zeugung“, eben als Gegenpol zum Mütterlichen.² In der Vergöttlichung der Gestalt des jungen Maximin erfuhren zudem das Dionysische und das Apollinische eine poetische Synthese. Dass die Lehren Bachofens durch die sog. Kosmiker (Alfred Schuler, Ludwig Derleth, Ludwig Klages, Karl Wolfskehl) in den George-Kreis Eingang fanden, gilt heute als Gemeingut der Forschung. Weniger bekannt ist hingegen, dass Mythos bzw. Mythenforschung, ja sogar Religionsforschung auch bei Autoren im Vordergrund standen, die in den heutigen Diskursen über die Moderne zumeist ignoriert werden.

Pannwitz gehörte zum *Umkreis*, also nicht zum unmittelbaren Kreis der Dichter um Stefan George, wenngleich er Kontakte zu manchen von ihnen, vor allem zu Karl Wolfskehl pflegte. Aber auch er gehörte in seiner Jugend (1904-1906) zu einem Dichter-Kreis in Berlin, nämlich zu jenem Charon-Kreis, der sich um die Zeitschrift „Charon“ (1904-1914) gruppierte, und dessen Mitbegründer Pannwitz selbst war. In den literaturgeschichtlichen Beschreibungen spielt der Charon-Kreis im Regelfall nur eine marginale Rolle, er scheint heute ebenso außerhalb des literaturgeschichtlichen Kanons zu stehen, wie manch anderen schillernden Dichterfiguren der Zeit, darunter etwa Alfred Mombert oder Theodor Däubler, bei denen Mythos und Kosmos keine geringere Rolle spielten, als bei den oben genannte Kosmikern oder eben bei Rudolf Pannwitz. Bei all diesen Dichtern erfuhr die Religion eine Um- bzw. Neudeutung, indem sie ihren Platz dem Mythos zu räumen schien, während der Mythos seinerseits in einer kosmischen Idee aufging.

I.

Es gab viel mehr Kosmiker in der Moderne, als man sich generell zu erinnern pflegt. Der Begriff des Kosmischen gewann Anfang des 20. Jahrhunderts an Bedeutung, man bezeichnete damit ein rauschhaft-magisches All-Erlebnis, das man zum einen für das Korrelat einer mythischen Vergangenheit hielt, zum anderen in der Gegenwart eben kraft der Kunst wiederzubeleben, wiederzuerlangen suchte. Das kosmische Erlebnis wurde zum Bestandteil des modernen Lebensgefühls und vereinte die Vorstellung einer uralten Vergangenheit mit der einer intensiv erlebten und künstlerisch verklärten Gegenwart. Der Begriff des Kosmischen

¹ Volkhard Krech, *Wissenschaft und Religion. Studien zur Geschichte der Religionsforschung in Deutschland von 1871 bis 1933*. Tübingen 2002, S. 163.

² Georg Dörr, *Muttermythos und Herrschaftsmythos. Zur Dialektik der Aufklärung um die Jahrhundertwende bei den Kosmikern, Stefan George und in der Frankfurter Schule*, Würzburg 2007, S. 13.

blieb aber bei den meisten ‚Kosmikern‘ verschwommen, man behandelte ihn mit einer gewissen Selbstverständlichkeit, ohne auf irgendwelche konkrete Definition zu kommen. Noch weniger bildete das Kosmische den Gegenstand theoretisch-philosophischer Reflexionen; es wurde in der Regel zum Erlebnis und zur Poesie, doch zu keiner Philosophie *kat' exochen* – bis auf Rudolf Pannwitz, der nicht nur eine kosmische Poetik, sondern auch eine kosmische Philosophie entwickelte.

Wenn der Begriff ‚kosmische Religion‘ eine Gültigkeit besitzen kann,³ so trifft er für Wenige dermaßen zu, wie eben für Rudolf Pannwitz. Die kosmische Idee taucht bei ihm früh auf und fehlt selbst in seinem späten, posthum veröffentlichten „Christusbuch“ nicht.⁴ Kosmos, Mythos und Religion scheinen bei Pannwitz korrelierende Begriffe zu sein. Seine Philosophie greift zurück auf die Vorsokratiker, auf Goethe und Nietzsche, schöpft aus den Mythosforschungen, den religionsphilosophischen und -wissenschaftlichen Diskursen seiner Zeit. Er selbst wird zwar, wenn man sich seiner überhaupt erinnert, eher nur als Kulturphilosoph wahrgenommen, etwa als Autor der „Krisis der europäischen Kultur“ (1917), eines Werks im Schatten von Spenglers „Untergang des Abendlandes“, doch war er nicht weniger Dichter als Philosoph, der zahlreiche epische-dramatische Dichtungen, darunter auch bis heute unveröffentlichte, monumentale Epen verfasste. Pannwitz, der übrigens nie bereit war, die Verdienste Oswald Spenglers anzuerkennen, hat seine eigene Kulturmorphologie geschaffen, die mit Spenglers Konzept zwar manche Korrelationen aufweisen mag, doch davon völlig unabhängig entstand. Der harsche Spengler-Kritiker Pannwitz fand die Wurzeln einer modernen Kulturmorphologie bei Goethe, Nietzsche und Kurt Breysig vor, deren Einflüsse auf sein eigenes Denken und Werk kaum überschätzt werden können. Die Frage allerdings, wieviel Pannwitz den Vorsokratikern (vor allem Heraklit), bzw. Goethe oder Nietzsche zu verdanken hatte, würde gewiss den Rahmen eines Beitrags sprengen; wir wollen stattdessen einem bisher kaum beachteten Aspekt seines Werks Erwähnung zukommen lassen, nämlich der Bedeutung des Historikers Kurt Breysig (1866–1940) für seine philosophische Entwicklung, mit dem er 1910 eine andauernde Bekanntschaft schloss.

Wie Pannwitz, so war auch Breysig (der ebenfalls Kontakte zu Mitgliedern des George-Kreises hatte) ein großer Synthetiker: Geschichte war für ihn gleichzeitig Religion-, Kultur-, Sozial- und Wirtschaftsgeschichte, doch nicht zuletzt auch die Geschichte der großen Einzelpersonlichkeiten (Nietzsches Einfluss ist auch bei ihm unübersehbar). In der Geschichte fand er bestimmte Gesetzmäßigkeiten, ein gewisses ‚Geheimnis des Werdens‘ vor, wodurch er in die Nähe einer psychologischen Betrachtung der Geschichte rückte. Breysig zeigte ein wachsendes Interesse für die Universalgeschichte der Völker; seine beim George-Verleger Biondi veröffentlichte „Geschichte der Menschheit“ (1. Band 1907) behandelte z.B. die Geschichte

³ Geht man davon aus, dass der Begriff nicht zuletzt von Albert Einstein gebraucht wurde („Ich behaupte mit aller Kraft, dass die kosmische Religion das machtvollste und großzügigste Vehikel wissenschaftlicher Forschung darstellt“), so wäre man geneigt zu behaupten, dass die ‚kosmische Religion‘ den (natur)wissenschaftlichen Zugang zum Weltall nicht entbehrt. Das ist übrigens auch bei Rudolf Pannwitz der Fall.

⁴ Vgl. Rudolf Pannwitz, *Der Gott der Lebenden. Das Christusbuch*, Nürnberg 1973 (posthum). Eigentlich ein theologisches Buch, eine ausführliche Analyse der Evangelien, aber in einem essayistischen Ton, platzierbar auf den Spuren der Religionsgeschichte von Alfred Jeremias, mit der Hervorhebung altorientalischer Einflüsse auf die Bibel.

der „Völker ewiger Urzeit“ (Völker des alten Amerika, Nordländer usw.), mit besonderem Augenmerk für den Ursprung und Entwicklung ihrer Glaubenswelt. Sein anderes Buch, „Die Entstehung des Gottesgedankens und der Heilbringer“ (1905) bildete gleichsam die geschichts- oder religionsphilosophische Folie für Pannwitz' Mythendichtung „Das Lied vom Elen“ (1919), die in knapp zweitausend Versen eine Art poetisierte Geschichte der Urzeit und der Herausbildung einer Urreligion erzählt. Sie beginnt in einem Urzustand, als „erd und himmel [...] noch nicht gemacht“⁵ war und der „schwarze stein“ (später der Baum) jenen totemisierten Gegenstand bildet, der die religiösen Gefühle der Urzeit kanalisiert und in sich symbolisch konzentriert. Ein Urmythos bzw. die Entwicklung der Urmenschheit und ihrer Glaubenswelt werden hier in einer archaisierenden Sprache, bzw. in einer Art rhythmisierten Versprosa erzählt, die Entwicklung der religiösen Vorstellung der Menschen der Urzeiten vom Totem bis zum Namhaft-Werden einer Urgottheit (zunächst Ur, dann Elen) werden Stufe um Stufe verfolgt. Die Titelgestalt Elen – die allerdings weniger eine handelnde Figur ist, sondern nur „beschworen“ wird – gewinnt zunächst als „ahn“, dann als allwissende und allmächtige Gottheit Gestalt. Auch die „groszenflut“⁶ wird in die Geschichte eingebaut, während Elen, eine Präfiguration (oder Vorläufer) des biblischen Noe, zum Urheber einer „groszenbarke“⁷ avanciert. Uralte Mythen als Exponate urzeitlicher Glaubensformen, so etwa die Besiegung des Drachen als „vorzeit-tier[s]“ werden in der Weise poetisiert, dass eine künstliche Art heidnischer Dichtung entsteht: Pannwitz hat bewusst ein archaisierendes poetisches Konstrukt geschaffen, das dem Leser eine Urwelt vorzaubert und gleichzeitig ein modernes Wissen über dieselbe vermittelt.

Das Motiv der „groszenflut“ taucht auch in einer weiteren Mythendichtung vom Pannwitz (einer von jenen zehn, die er 1919–1921 in der Reihe „Mythen“ publizierte) mit dem rätselhaften Titel „Das namenlose Werk“ (1920) auf: „Aus den zeiten vor der groszenflut / Holt er kunde einen weiten weg“.⁸ Einem kurzen Vorspann zum Buch zufolge bildeten die Grundlage zu dieser Dichtung „babylonische texte und forschungen vor allem von alfred jeremias sowie die künstlerische rekonstruktion des gilgamesch epos von burckhardt im insel verlag“. Pannwitz wollte sich offenbar an den religions- und kulturgeschichtlichen Diskursen seiner Zeit auf seine Art und Weise, im vorliegenden Fall in dichterischer Form beteiligen, indem er diesmal, nach der – von Breysig angerengten – Bearbeitung urzeitlicher Mythen und religiöser Vorstellungen auf das sumerische Gilgamesch-Epos zurückgriff. Als Quellen dienten ihm Untersuchungen von Alfred Jeremias zur Kultur des alten Orients und genauer Babylons,⁹ sowie eine von Georg Burckhardt herausgegebene Prosäübersetzung des Gilgamesch-Epos von 1916. Ebenfalls im Jahre 1916 erschien die dritte, völlig neu bearbeitete Auflage von Alfred Jeremias' „Das Alte Testament im Lichte des Alten Orients“,

⁵ Rudolf Pannwitz, *Das Lied vom Elen* (Mythen I), Nürnberg 1919, S. 1.

⁶ Ebd., S. 28.

⁷ Ebd., S. 29.

⁸ Rudolf Pannwitz, *Das namenlose Werk*. (Mythen VIII), München/Feldafing 1920, S. 1.

⁹ So z.B. „Hölle und Paradies bei den Babyloniern“ (Leipzig 1900), „Das Alte Testament im Lichte des Alten Orients“ (Leipzig 1904), „Monotheistische Strömungen innerhalb der babylonischen Religion“ (Leipzig 1905), „Der Einfluss Babyloniens auf das Verständnis des Alten Testaments“ (Berlin 1908). Alfred Jeremias hatte zudem das Epos „Gilgamesch“ 1891 ins Deutsche übersetzt.

ein vergleichendes mythen- und religionsgeschichtliches Buch, das auch die Entstehung von Thomas Manns „Joseph und seine Brüder“ beeinflusst hat. Der Verfasser ging darin den Mythen und Motiven alter Kulturen und Religionen (Babylon, Phönizien, Ägypten, Iran, Indien usw.) nach, um ihren Einfluss auf die Gestaltung mancher alttestamentlicher Geschichten und Helden zu beweisen. Der Religionshistoriker Alfred Jeremias, dessen Interesse insbesondere altorientalischen Kulturen galt, vertrat – neben Hugo Winckler – eine sog. panbabylonische Ansicht, nach der die altorientalischen Mythen, so vor allem die sumerisch-assyrisch-babylonischen, in beträchtlichem Maße die Entstehung der Bibel (vor allem des Alten Testaments) bestimmten. So betrachtete er z.B. die altorientalischen Kosmogonien als Quellen für die alttestamentliche Genesis-Geschichte, oder wies Parallelen zwischen den babylonischen Sintflut-Beschreibungen und der biblischen Sintflut nach. Er stellte fest, dass „gerade die biblischen Urgeschichten in enger Verwandtschaft mit den babylonischen stehen“, und erklärte diese Verwandtschaft der Stoffe mit einem „gemeinsame[n] Geistesbesitz“, da eine literarische Entlehnung „nur gelegentlich und in besonderen Fällen in Betracht“ komme.¹⁰

Jeremias und Winckler, die zu ihrer Zeit zu den besten Kennern der altorientalischen Kulturen zählten, gehörten nachweislich zu den einflussreichsten Lektüren von Rudolf Pannwitz, spätestens seit der Entstehung der „Krisis der europäischen Kultur“, in der er sich explizit auf Hugo Wicklers „Himmels- und Weltenbild der Babylonier“ (1903) und „Die babylonische Geisteskultur“ (1907), bzw. auf Jeremias’ „Handbuch der altorientalischen Geisteskultur“ (1913) bezog. (Aus der Vorrede des Letzteren wird in der „Krisis“ sogar zitiert¹¹). In Anlehnung an Winckler und Jeremias entwickelte Pannwitz eine Vorstellung über eine alte asiatische Kultur, die bereits 3000 v. Chr. ihre Blüte überschritten habe, die aber ihr geistiges Erbe den verschiedenen Kulturen des Orients und Okzidents (z.B. Chinas, Indiens, Babylons, des Irans, des alten Griechenland, auch der Kelten) hinterließ. Die altorientalische Weltanschauung, aus der, so Pannwitz, sogar Nietzsche in der „Geburt der Tragödie“ geschöpft habe (!), sei von Winckler und Jeremias „als eine geschlossene geisteswelt aufgefasst und [...] in ihrer ungeheuren umfangseinheit dargestellt worden“ (KeK, 229). Das psychisch-geistige Fundament der uralten orientalischen Kultur fand Pannwitz im sog. ‚Astralkosmos‘, den er an einer Stelle als „die kosmische[,] vollkommene einheit“ definiert und an den Anfang einer kulturellen Entwicklung setzt, der zunächst „die logische[,] geglaubte einheit“ eines Sokrates und Platon, dann „die ergiebigste recheneinheit“ (vom Empirismus bis zur Nationalökonomie) gefolgt sei (KeK, 237). Also ging er von der kulturgeschichtlichen und dementsprechend kulturphilosophischen Auffassung aus, die menschliche Kultur habe bereits vor fünftausend Jahren eine Blüte erreicht, der später weiteren, wandernden Blüten folgten, zunächst in Asien, dann in Europa, „von griedenland nach rom von rom nach italien von italien nach frankreich von frankreich nach england von england nach deutschland“ (KeK, 36). Parallel aber zu dieser kulturellen Entwicklung von den

¹⁰ Alfred Jeremias, *Das Alte Testament im Lichte des Alten Orients*. 3., völlig neu bearb. Aufl., Leipzig 1916, S. 5.

¹¹ Vgl. Rudolf Pannwitz, *Die Krisis der europäischen Kultur*, Nürnberg 1917, S. 231. (Im Weiteren „KeK“).

Urzeiten bis in die (Post)Moderne¹² schwand der Geist des Astralkosmos immer mehr aus dem Gedächtnis; war er im Iran und im alten Griechenland, bei den Vorsokratikern, oder in altherwürdigen Wissenschaften wie Astronomie, Mathematik oder gar Musik noch vorhanden, so lasse er sich seitdem nur noch in Einzelfällen aufspüren. Die „weltepoche des astralkosmos“ sei aber „nie ganz untergegangen“, wie Pannwitz noch im September 1940 in einem Brief an Karl Kerényi bemerkte; so habe z.B. der Mythos (so etwa der griechische Mythos) seine „astralkosmischen integrierenden bestandteile“ und Dominanten, was Pannwitz dazu veranlasste, nach der „astralschicht“ der Mythen, d.h. nach jener „sichtbar oder unsichtbar entscheidende[n] struktur“ zu suchen, die er als „die einzige überhaupt vorhandene struktur vor den philosophischen systemen“¹³ annahm. Angeregt vor allem von Winckler und Jeremias, entschloss sich also Pannwitz, Mythen des Orients und Okzidents, des Südens und Nordens zu erschließen, um jenem uralten Astralkosmos auf die Spuren zu kommen, von dessen Jahrtausende lang fortwirkender, unterschwelliger Existenz in Mythen, Religionen und gar Philosophien¹⁴ er fest überzeugt war. Er hat dabei eine beachtliche mythologische Arbeit geleistet – doch gleichzeitig auch eine mythopoetische von besonderer Art und erstaunlichem Umfang.

II.

Wenn sich Pannwitz zu einem sehr begeisterten und versierten Mythenforscher entwickelte, so begnügte er sich nie mit einer rein wissenschaftlichen oder philosophischen Tätigkeit, sondern war stets bestrebt, seinen mythologischen und kulturphilosophischen Erkenntnissen einen dichterischen Ausdruck zu verleihen. So entstanden etwa die „Heiligen Gesänge der Hyperboräer“, jenes monumentale Epos, an dem er bereits 1914 zu arbeiten angefangen hatte, das er aber nie veröffentlichen konnte, oder jene Reihe von zehn Mythendichtungen, die u.a. „Das Lied vom Elen“ oder „Das namenlose Werk“ enthält. War „Das Lied vom Elen“ eine poetisierte Bearbeitung einer Urreligion, so griff Pannwitz bald darauf zu einem mesopotamischen Mythos bzw. Epos aus dem zweiten Jahrtausend v. Chr., um gleichsam eine weitere Stufe in der Kultur- bzw. Religionsgeschichte der Menschheit mythopoetisch zu rekonstruieren. Nach dem Zeitalter des Totemismus richtete er diesmal seine Aufmerksamkeit auf das Verhältnis zwischen Mensch und Gott, auf die Vergöttlichung des Menschen (der Überlieferung zufolge war Gilgamesch König der Stadt Uruk) bzw. seine Beziehung zu den Göttern. Als Stoff wählte er sich diesmal das – ab 1844 aufgefundene¹⁵ – Gilgamesch-Epos aus, das

¹² In der „Krisis“ taucht die Bezeichnung ‚postmodern‘ bereits 1917 auf (vgl. KeK, 64). Vgl. noch Marc-Oliver Schuster, Rudolf Pannwitz’ kulturphilosophische Verwendungen des Begriffes postmodern, in: Archiv für Begriffsgeschichte 47 (2005), S. 193–215.

¹³ Zitate aus einem Brief von Rudolf Pannwitz an Karl Kerényi vom 9.9.40. Manuskript bewahrt im DLA Marbach am Neckar.

¹⁴ So schreibt er an einer Stelle über Nietzsche, er habe „mit seiner Lehre von der ewigen Wiederkehr des Gleichen die altorientalische Äonologien wieder aufgenommen“. Rudolf Pannwitz, Beiträge zu einer europäischen Kultur, Nürnberg 1954, S. 255.

¹⁵ Vgl. Jürgen Joachimsthaler, Die Rezeption des Gilgamesch-Epos in der deutschsprachigen Literatur, in: Sascha Feuchert, Joanna Jablkowska, Jörg Riecke (Hrsg.), Literatur und Geschichte: Festschrift für Erwin Leibfried, Frankfurt a. Main 2007, S. 147–161, insb. 148–149.

bekanntlich auf zwölf Tontafeln erhalten geblieben ist (allerdings gibt es mehrere assyrische und babylonische, und sogar eine hetitische Fassung). Entsprechend teilte auch Pannwitz seine epische Dichtung (eine der ersten literarischen Bearbeitungen des Gilgamesch-Epos überhaupt!¹⁶) in zwölf „Tafeln“, die in Fünfhebern von den Heldentaten eines „Gottmenschen“ (dieser wäre Gilgamesch) bzw. seines Bruders, des „Tiergottes“ (Enkidu) erzählen. Pannwitz' Dichtung nennt Gilgamesch zwar nicht beim Namen, doch hat er die Idee eines Mischwesens zwischen Mensch und Gott aus dem ursprünglichen Gilgamesch-Epos ebenso übernommen wie einzelne Abenteuer des Helden: „Ein teil ist er mensch zwei teile gott“.¹⁷ Gleichfalls hat er wichtige Handlungsmomente nachgedichtet, so vor allem den Stierkampf, den er als eine Art astralkomisches Symbol darstellt: Der Sieg des „Gottmenschen“ über einen Stier, der wegen seiner Ablehnung der „Schöpfergöttin“ auf ihn geschickt wurde, lässt sich als Sinnbild irdisch-zyklischer Erneuerung nach dem kosmischen Gesetz des Kreislaufs verstehen. Man wäre geneigt sogar von einem Prinzip *sicut in caelo et in terra* zu sprechen, mit der Ergänzung, dass in Babylon die allmächtige Gottheit nicht etwa Jehova, sondern Marduk hieß. Doch selbst die Götter werden in der Dichtung nicht mit Eigennamen bezeichnet (statt Marduk wird der „Vatergott“ genannt), so dass die erzählte Geschichte dem konkreten kulturgeschichtlichen Kontext (Sumer oder Babylon) entrückt und sich symbolisch jenem Astralkosmos nähert, dem laut Jeremias die einzelnen mesopotamischen Kulturen entwachsen. Ob Götter, Halbgötter, Gottmenschen oder Tiermenschen, sie sind in Pannwitz' Dichtung Rollenträger einer symbolisch gedeuteten Geschichte, die sich in einer uralten Zeit abspielt, und verkörpern allgegenwärtige und allbestimmende kosmische Gesetze (so vor allem jenes des ewigen Kreislaufs).

Durch die Nachdichtung des Gilgamesch-Epos wollte Pannwitz einen uralten Kulturzustand, der das Interesse mancher Forscher seiner Zeit erweckte, in mythopoetischer Form seinen Lesern vor Augen führen, und zwar nicht nur um ihnen einen ästhetischen Genuss wie auch immer zu bereiten, sondern hauptsächlich um einen Erkenntnisinhalt zu vermitteln, den er sich selbst während seiner vertieften kultur- und religionswissenschaftlichen Forschungen aneignete. Pannwitz' Kunst war deshalb nie eine Kunst um der Kunst willen, sondern sie diente immer einer Erkenntnis kultur- oder religionsphilosophischer Art. Mythos war für ihn nicht nur ein poetisches Instrument, sondern ein Träger eines Kulturwissens, das er besonders aufschlussreich und wertvoll für die Gegenwart und sogar für die Zukunft fand. Es ist hier nicht der Ort, auf einzelne Aspekte seiner eigenen Kulturphilosophie einzugehen, aber es genügt festzuhalten, dass Pannwitz stets auf der Suche nach Überwindungsalternativen einer (post)modernen Krise war. Alte Mythen und Religionen wie diejenige Babylons waren ihm nicht einfach Zeugnisse einer vergangenen und nie mehr wiederkehrenden Kultur, sondern Inspirationsquellen für die Gegenwart und Zukunft Europas. Er ging so weit, anzunehmen, dass das Wissensgut alter Kulturen, so etwa die alte

¹⁶ Und zwar eine so frühe, das man generell vergisst, sie zu erwähnen. Joachimsthaler zitiert war an einer Stelle aus Pannwitz' kulturphilosophischem Werk „Gilgamesch – Sokrates. Titanentum und Humanismus“ (Stuttgart 1966), versäumt es aber anschließend, überhaupt ein Wort über dessen Gilgamesch-Nachdichtung zu verlieren. Vgl. Jürgen Joachimsthaler, Die Rezeption des Gilgamesch-Epos in der deutschsprachigen Literatur, S. 148.

¹⁷ Rudolf Pannwitz, Das namenlose Werk, S. 2.

Vorstellung von der Einheit zwischen Kosmos und Mensch, für eine künftige europäische Kultur eine Wirkungspotenz haben kann.

III.

„Von Pannwitz könnte man sagen, dass jeder seiner Sätze, in einem weiten Sinne, ein religionsphilosophischer Satz ist. Denn es ging ihm in seinem Werk um den ‚unendlichen Horizont‘ der Religion“. ¹⁸ Dieser Feststellung Hans F. Geyers (er selbst Philosoph) lässt sich m.E. zustimmen, wenn man sich seine Aufsätze und Bücher religiösen Inhalts ansieht. Tatsächlich zeichnen sich Pannwitz' Publikationen eben durch ihre thematische Vielfalt aus: Religion und Mythologie kommen darin ebenso zu Wort, wie Poetik, Pädagogik oder Politik. Die Hälfte seiner Werke ist zudem dichterischer Art, in denen zwar religiöse Themen wiederholt vorkommen, die sich aber mit mythologischen und philosophischen, oder sogar pädagogischen verflechten. Kosmos, Wiederkehr, Kreislauf, Übermensch sind Grundpfeiler des Pannwitz'schen Denkens, sie sind auch Basiskomponenten seiner ambitionierten Erkenntnissynthese, die über die Grenzen zwischen Religion(en), Wissenschaft(en), Philosophie und Dichtkunst hinaus strebte. Er war zudem der Ansicht, wenn Philosophie nicht „religiös verehrt“, Wissenschaft nicht „handwerklich betrieben“ und die Kunst nicht „willkürlich beliebt“ werde, dann seien sie eigentlich nicht mehr zu trennen, sie gleichen, so seine plakative Formulierung im Vorwort zu seinem „Krisis“-Buch, „einem kentaurischen geschöpfe“. Er selbst versuchte von allen drei die gleiche Distanz zu halten und gleichzeitig sie einander zu nähern. Für Pannwitz gab es anscheinend nur eine einzige Erkenntnis, auch wenn sie sich in diversen Formen artikulieren kann. Zwischen Philosophie, Dichtkunst und Religion (und/oder Mythologie) bewegte er sich so leicht, wie kein anderer; er war imstande, innerhalb eines Jahres mehrere (epische) Dichtungen und philosophische Schriften praktisch parallel zu veröffentlichen. Seine kultur- und religionsphilosophischen Schriften können dabei den nötigen Schlüssel zum Verständnis seiner dichterischen Werke bieten.

In einem seiner wichtigen Essays über Religion betitelt „Die Religion der Erkenntnis und Liebe“ definiert Pannwitz (diesmal bereits in einer neueren Orthographie) die Religion als „Verehrung des Lebens selbst, Hingabe ans Leben selbst, Liebe zum Leben selbst“. ¹⁹ Er deutet darin die Religion als ein Bindeglied zwischen dem einzelnen Leben und dem Unbedingten, zwischen dem Individuum und seinem Jenseits – wobei das ‚Jenseits‘ bei Pannwitz nie identisch mit einer mystischen Transzendenz ist. Religion mache zudem „jedes Dasein zum Gleichnis und wiederum jedes Gleichnis zum Dasein, Dasein und Gleichnis im Größten eins“ (RE, 169). Wie in vielen seiner Schriften kommt auch hier die Idee des Kosmischen zum Ausdruck, die immer prägnanter mit dem Religiösen zu konvergieren scheint, bis zu dem Punkt hin, wo das Religiöse gleichsam im Kosmischen aufgeht. So wird auch das kosmische Fundament zum Unterscheidungsmerkmal von zwei Typen von Religionen: Der eine „reihet das Individuum ein in den Kosmos, der andre stellt es selber in den Mittelpunkt“.

¹⁸ Hans F. Geyer, Rudolf Pannwitz als Religionsphilosoph, in: Schweizer Monatshefte für Politik, Wirtschaft, Kultur 65 (1985), H. 7-8, S. 692-700, hier S. 692.

¹⁹ Rudolf Pannwitz, Die Religion der Erkenntnis und der Liebe, in: Das junge Deutschland 1 (1918), H. 6, S. 169-172, hier S. 169. (Im Weiteren: „RE“).

Dem ersten, objektiven Typus ordnet Pannwitz die orientalischen Religionen, dem zweiten, subjektiven Typus die jüdische und christliche zu: „schon die jüdische ist subjektiv, und die christliche ist es im Extrem“. Dazu findet er auch Übergänge vor, so in den „stets personalen Mystiken“, oder bei großen Religionsstiftern wie Laotse, Kungfutse oder Buddha, „die den Kosmos durchaus verehren, aber aus der Psyche, die seit Uralters mit ihm gesättigt ist, eine eigene Welt erheben“. (RE, 170) Ein Fortleben des Orients entdeckt Pannwitz in der „griechischen Religion“, in der „Kosmos und Psyche am gewogensten und schönsten eins“ (RE, 170) sei, wodurch sie einen Übergang bilde zwischen dem vom Kosmos dominierten „klassischen Orient“ auf der einen Seite, und dem „verfallenden Orient“ bzw. Europa auf der anderen, in denen die „Psyche“ (sic!) dominiere.

Das Verhältnis zwischen Kosmos und Psyche hat Pannwitz immer fasziniert, und er hat es immer wieder philosophisch reflektiert und dichterisch gestaltet. Es geht um ein Thema, auf das er in seinen episch-dramatischen Dichtungen mit Vorliebe, um nicht zu sagen: obsessiv rekurrierte, sei es in der frühen Mythendichtung „Psyche“ (in zwei Fassungen) oder im posthum veröffentlichten Drama „Ariadne oder Die zweimal Erlöste“. Laotse (einer seiner Lieblingsphilosophen neben Heraklit und Nietzsche) und Buddha treten zudem – neben der Gestalt Christi und einer Mondgöttin – als Erlösergestalten in Pannwitz' posthum veröffentlichten Versdrama „Titan und die Erlöser“ (1940) auf, um dem Titelhelden – er selbst eine Präfiguration des Übermenschen – eine Art Einweihung bzw. die Möglichkeit einer Erlösung vermöge ihrer Lehren anzubieten. Titan bedankt sich zwar bei seinen Erlösern, findet aber schließlich seinen eigenen Weg zum Kosmos: „Und reife still zur form des völligen all“.²⁰

IV.

Pannwitz selbst suchte immer seinen eigenen Weg zum Kosmos. Behilflich waren ihm dabei die großen Religionsstifter nicht minder als die Vorsokratiker, bzw. Goethe oder Nietzsche. Letzterem widmete er mehrere Schriften, darunter den kurzen Essay „Die Religion Friedrich Nietzsches“ (1919), in dem er die Philosophie seines Meisters mit einer Form der Religion altorientalischen Ursprungs identifizierte. Der Text beginnt mit einem Satz, der geradezu als Motto über der Religionsphilosophie von Pannwitz stehen könnte: „Religion ist die Verehrung des Kosmos“.²¹ Im gleichen Atemzug legt er seinen Standpunkt in Bezug auf Religion und Kosmos bzw. deren Verhältnis zueinander fest:

Wer den Kosmos für die Schöpfung eines Schöpfergottes hält, dessen Religion verehrt füglich den Gott über den Kosmos. Wer zwischen dem Kosmos und seinem Schöpfer einen Widerspruch annimmt, der kann den Kosmos nur halb verehren. Wer den Kosmos als den Abtrünnigen oder Gegner Gottes empfindet, der muß ihn Gottes wegen verachten (RN, 602).

Die Tatsache, dass in den Religionen eine Gottheit über dem Kosmos als dessen Ursache, mithin etwas den Kosmos Transzendierendes verehrt wird, betrachtet Pannwitz als Resultat einer geschichtlichen Entwicklung, doch nicht als entscheidendes Argument gegen die

²⁰ Ders., Vierteljahrdrucke, Nürnberg 1940, H. 2, S. 22.

²¹ Ders., Die Religion Friedrich Nietzsches, in: Weimarer Blätter 1 (1919), H. 19-20, S. 602-606, hier S. 602. (Im Weiteren: „RN“).

obige These über die Religion *qua* Verehrung des Kosmos, mithin gegen eine kosmische Religion ohne Transzendenz:

Dennoch ist Religion als Religion nicht notwendigerweise transzendent, all ihr Transzendieren ist nur ihre geschichtliche Hauptform, die ihr letztes Wesen nicht erschöpft. [...] Vollkommene Religion ist die vollkommene Verehrung dessen, was da ist, sei es so oder so – des ganzen Kosmos (RN, 602).

Daraus folgert Pannwitz, dass selbst die Philosophie Nietzsches nichts anderes sei als eine kosmische Religion, die zwar „noch nicht als Religion gefühlt wird“, der aber die Zukunft gehöre. Als „die beiden Pole von Nietzsches Religion“ bezeichnet er indessen die Idee des Übermenschlichen und der ewigen Wiederkunft des Gleichen: Beide „Lehren“ seien aber letztendlich eins, insofern der Übermensch, als „höchster Typus“ bzw. als Vollendung des Menschen das Entwicklungsergebnis der ewigen Wiederkunft sei. Nietzsches Übermenschlichen deutet er als „Träger der ewigen Wiederkunft“, der „das Leben als Leben lebt und den Kosmos als Kosmos liebt [...]“. Er ist der kosmische Mensch, die Synthese aller Menschentypen und des Typus Mensch mit dem Kosmos“ (RN, 603). Mit dem Konzept des Übermenschlichen als eines „kosmischen Menschen“, als eines Menschentypus der Zukunft gelang es also Pannwitz, seine kosmisch-religiöse Philosophie mit seiner Verehrung Nietzsches und mit einer Heilslehre für die Zukunft als Alternative für die gegenwärtige Krise zu verbinden.

Es war Pannwitz' Hoffnung und Überzeugung, dass Europa heilbar ist, wenn es aus den Lehren seiner größten Söhne wie Goethe oder Nietzsche, aber auch aus den Lehren des (alten) Orients die entsprechenden Konsequenzen zieht. Für das Europa seiner Zeit hatte er allerdings wenig Lobendes übrig:

Es ist selten so viel Religion geredet worden und nie so wenig Religion vorhanden gewesen wie heute. Man sehnt sich nach dem unbekanntem Gotte und nimmt das schon als ein Verdienst. Man vereinigt sich mit dem angeblichen All und versagt an der kleinsten Aufgabe. Man schwelgt in Menschheit-Bruderschaft und ist nicht der schlichtesten Gemeinschaft, nicht des bescheidensten Opfers fähig. Man träumt von einer Weltreligion, damit sie einem gegen die Mächtigen helfe und den Handel fördere.²²

Die Aufklärung, die keine „tragfähige Religion“ zu bieten vermochte, entging seiner Kritik ebenso wenig wie die Religionen Europas und allen voran die katholische Kirche:

Zum mindesten in Europa – leider nicht nur in Europa – haben sich die Religionen unfähig erwiesen, den Menschen zu bilden und zu halten, sie haben seinen Verstand über ihre Grundlagen sich erheben, seine Seele sich verlieren und versumpfen lassen. Die katholische Kirche ist nicht einmal imstande gewesen, die Reformationen sich einzubegreifen, und der Protestantismus ist teils der allgemeinen Aufklärung verfallen, teils als ihr Gegensatz erstarrt (Wr, 150).

In einem Zeitalter der Religionslosigkeit als Folge des „Massenindividualismus“, sowie eines institutionalisierten Christentums, das nicht imstande war, „in Europa die Entwicklungen zu lenken oder zu hemmen“ (ebd.), plädierte Pannwitz für

²² Ders., Weltreligion, in: Geisteskultur und Volksbildung 30 (1921), H. 7-8, S. 149-157, hier S. 149. (Im Weiteren: „Wr“).

das großzügige Vertrauen auf eine Idee, eine Welt, eine Weltherrschaft nicht der Materie und nicht moderner Spekulationen, sondern tiefster Wahrheiten, wahrster Wirklichkeiten aller menschlichen Jahrtausende, in welcher Gestalt auch immer sie früher erscheinen und fortan erscheinen mögen (Wr, 151).

Aus diesem Wunsch leitete er seine eigene Definition der „Aufklärung“ bzw. „Aufgeklärtseins“ ab: „Aufgeklärt‘ ist nicht der, der ein Symbol nur direkt nimmt, es nicht materialisiert sieht und als Aberglauben verachtet, sondern der, der das Gleichnis des Geistes und des Gottes in *jeder* seiner Offenbarungen *empfangen* kann“. Eine solcherart ‚Aufklärung‘ könne für eine künftige Weltreligion als „*summa religionum mundi*“ (Wr, 152) bürgen, die sich allerdings erst in den und durch die Einzelnen realisieren lässt, da die europäische Kultur traditionell nunmehr so geartet sei, dass jedes Neue „nur im Individuum anbegonnen und ausgetragen werden“ (Wr, 154) könne. Es sind die besonderen Individuen, die imstande sind, das Orientalische in seiner Ursprünglichkeit „ohne Vorurteile und persönliche Tendenz“ (Wr, 155) aufzunehmen und weiterzureichen. Schließlich knüpft Pannwitz seine Idee einer Weltreligion an jenen altorientalischen Astralkosmos zurück, der das Alpha und Omega seines Denkens zu sein scheint.

Schlussbemerkungen

In zahlreichen Büchern, Essays, Aufsätzen und sogar Briefen hat Pannwitz seine Vorstellung über eine kosmische Religion fußend auf dem orientalischen Astralkosmos, den er durch seine Philosophie und Dichtkunst gleichsam wieder erstehen lassen wollte, wiederholt erörtert. Diese Vorstellung auf die Zukunft Europas projizierend visionierte er einen kosmischen Menschen (sogar Übermenschen im obigen Sinne), der das alte, zyklische Denken seiner altorientalischen Vorfahren, das in der jüdisch-christlichen Religion durch eine „Pfeilbewegung“ auf ein Endziel hin ersetzt wurde,²³ in sein Bewusstsein wieder aufnimmt und damit eine Wiedergeburt der europäischen Kultur, ein *renascimentum europaeum* verwirklicht. Denn erst das kosmische Bewusstsein, die Harmonie der Psyche mit dem Kosmos bürgen für ein klassisches Zeitalter jenseits von Krisen und Nihilismen: Für eine neue Klassik und Renaissance, die sich – so lautet der Grundsatz von Pannwitz’ Kulturphilosophie – in der Geschichte nach zyklischen Gesetzmäßigkeiten wiederholen. So kann jede Krise und jeder Untergang gesetzmäßig überwunden werden, so folgt nach jeder Krise eine Klassik und nach jedem Untergang ein Aufgang.

Für diese Vision und diese Kulturphilosophie – die gleichzeitig erkennbare religionsgeschichtliche Betrachtungen enthält – suchte Pannwitz lebenslang und in zahlreichen episch-dramatischen Dichtungen (die heute allerdings, warum auch immer, eher selten gelesen werden) nach dem entsprechenden dichterischen Ausdruck, den er in einer stark klassisierenden poetischen Form fand. Epische Dichtungen wie „Das Lied vom Elen“ oder „Das namenlose Werk“ waren nur zwei Beispiele dafür, wie Pannwitz seine kulturphilosophischen und religionsgeschichtlichen, aber nicht zuletzt auch mythologischen Kenntnisse

²³ Vgl. Hans F. Geyer, Rudolf Pannwitz, S. 695.

und Ansichten in Dichtkunst verwandelte: Eine besondere geistig-schöpferische Leistung, von deren Wert er unbeirrt überzeugt war, so etwa als er sein Werk wie folgt charakterisierte: „ich habe ein fortwährendes geistiges und nicht nur geistiges drama gelebt und unter dionysischen revolutionen einen apollinischen kosmos hervorgebracht in dem alles raum und sinn hat“.²⁴

²⁴ Rudolf Pannwitz, Grundriss einer Geschichte meiner Kultur 1881-1906, in: Die Sichel 2 (1920), H. 1, S. 3-18, hier S. 10.

Gdańsk 2016, Nr. 34

Thomas Keith
(Leopoldshafen)

Heilige Gegenhelden – Hugo Balls „Byzantinisches Christentum“

Holy Counterheroes – Hugo Ball's „Byzantinisches Christentum“ (Byzantine Christianity). In view of the disaster of World War I, Hugo Ball in his book „Byzantinisches Christentum“ (Byzantine Christianity) (1923) intended to pave the way for a New Man, meant to break with the traditions of German intellectual history, with military obedience and glorification of the state and its power and violence, and instead to transcend his soul towards the Christian God and his language. Ball shapes a triptych picturing the monk Johannes Klimakus, the anchorite Simeon Stylites and the church father (Pseudo-)Dionysius the Areopagite, figuring Christian Counterheroes and antipodes as opposed to key figures of German thought.

Keywords: German intellectual history – Christian Saints – Asceticism – Ecstasy – New Man

Angesichts der Katastrophe des I. Weltkriegs wollte Hugo Ball mit seinem „Byzantinischen Christentum“ (1923) einem neuen Menschen den Weg bahnen, der mit den Traditionen der deutschen Geistesgeschichte, mit militärischem Kadaver-Gehorsam und der Vergötzung von Staatsmacht und -gewalt, bricht und sich stattdessen auf den christlichen Gott und dessen Sprache hin transzendiert. Ball gestaltet ein Triptychon mit dem Mönch Johannes Klimakus, dem Anachoreten Simeon Stylites und dem Kirchenvater (Pseudo-)Dionysius Areopagita, christlichen Gegenhelden zu Schlüsselfiguren deutschen Geistes.

Schlüsselwörter: deutsche Geistesgeschichte – christliche Heilige – Askese – Ekstase – neuer Mensch

Das Projekt

„Bei allen Themen- und Perspektivwechseln in Balls Werk gibt es eine Konstante – und das ist die Suche nach dem neuen Menschen“.¹ Angesichts der Katastrophe des I. Weltkriegs wollte Hugo Ball in seinem „Byzantinischen Christentum“ (1923) einem neuen Menschen den Weg bahnen, der sich durch Askese und Ekstase auf den christlichen Gott hin transzendiert.

¹ Stephan Hegglin, Byzantinisches Christentum, in: Hugo-Ball-Almanach 1988, S. 47-66, hier S. 47.

Der Titel des Buchs bedarf der Erklärung: es geht nicht um „die offizielle orthodoxe Kirche, den staatskirchlichen Byzantinismus“,² sondern zur Sprache kommt ein Ausschnitt christlicher Tradition zur byzantinischen Zeit, aus dem 4. bis 7. Jahrhundert.³

Mit literarischen Mitteln wird ein Triptychon⁴ gestaltet, mit dem Mönch Johannes Klimakos und dem Säulenheiligen Symeon Stylites auf den Seiten und mit dem Theologen und Geistlichen (Pseudo-)Dionysius Areopagita in der Mitte. Die drei Heiligengestalten, die für die absolute Hingabe an Gott stehen, werden als Vorbilder für die Erneuerung der Gesellschaft aus dem Inneren des Menschen vorgestellt, denn von dort, vom Herzen, vom Unbewussten müsse sie ausgehen.

Der Autor des „Byzantinischen Christentums“ äußert sich über sein Anliegen in dem Buch nur zurückhaltend und eher indirekt und versteckt, am deutlichsten zu Anfang des dritten, des Symeon-Kapitels, also schon gegen Ende des Gesamttextes, während diese Ausführungen eigentlich an den Anfang gehörten. Sein Ziel ist eine Erneuerung des Verständnisses für die „Sprache Gottes“, das der Mensch der Gegenwart verlor.

Des Übernatürlichen Kompaß zeigt nach dem Herzen. Wir aber haben mit dem Herzen auch den Kopf verloren. [...] Wir versuchten auch andre Moralen einzuführen. Es gibt aber nur eine Moral: die des Herzens und seiner Überwindung; wie es nur einen Sinn dieses Daseins gibt: Aufklärung göttlicher Zeichen durch Menschenherzen (BC S. 223).

Der andere Weg, den der moderne Mensch ging, endete „unter berstenden Himmeln von Blut und Feuer. So fanden wir uns vor die Gebeinwüste geschleudert gleich Ezechiel, da ihn der Herr hinführte. Nur glauben wir nicht“ (BC S. 223).

Die Sprache Gottes, die es wieder zu finden, wieder zu entdecken gelte, ist keine Laut- und Buchstabensprache. Sie hat „Zeit, viel Zeit, und Ruhe, viel Ruhe“. „Unsere vielgepriesene Seelenkunde reicht nicht hierhin“ (BC S. 223). „Wo sie den Menschen erfaßt, wird sie Sturm wider Willen und oft eine Geißel des von ihr Betroffenen; Überschwang des Erlebens, ein Tränenmeer, oder grollender Blitz. [...] Ihr Abglanz sind Feuer und Licht; ihr Stammeln die Wunder“ (BC S. 224).

Die Heiligen gehören zu diesem „Sprachschatze Gottes“. „Sie sind Strahlen der großen Sonne; Duft der berausenden Riesenblüte; geistige Glieder des ewigen Leibes, der seine Ausmaße zeigen will“ (BC S. 224).

Heilige verweisen,

gleich der Kunst und Musik, auf das ‚ganz Andere‘, das dem menschlichen Leben seinen einzigartigen Wert verleiht. [...] Ihre Botschaft ist radikal und oft von überwältigender Vehemenz, aber im Unterschied zur nach außen gerichteten Gewalt der Eroberer oder machtbesessener Massenverführer gerichtet an den inneren Menschen. Die Rebellionen der Heiligen verweigern sich in vielfältigsten Artikulationsformen jenen seelenlos gewordenen Regeln, Ritualen und Routinen von Ordnungen, religiösen wie sozialen, die das Geistige, Authentische, Kreative im Menschen ersticken und abtöten.⁵

² Wiebke-Marie Stock, Denkmursturz. Hugo Ball. Eine intellektuelle Biographie, Göttingen 2012, S. 123.

³ Bernd Wacker, Nachwort, in: Hugo Ball, Byzantinisches Christentum. Sämtliche Werke und Briefe, hrsg. von Bernd Wacker, Bd. 7, Göttingen 2011 [im Folgenden: BC], S. 499–579, hier S. 536.

⁴ Vgl. Wiebke-Marie Stock, Denkmursturz, S. 124.

⁵ Albert Sellner, Warum es für die Religionen und Kulturen gesund ist, Heilige zu verehren, in: VATICAN magazin 5 (2015), S. 44–51, hier S. 47–48.

Das „Byzantinische Christentum“ betrachtet Heilige ähnlich Künstlern, mit der Aufgabe, die dem Universum zu Grunde liegende Ursprache Gottes „in Wörtern, aber vor allem im Kunstwerk ihres eigenen Lebens sichtbar zu machen“.⁶

Die deutlichsten Hinweise auf die Intention des Buches gibt der unveröffentlichte Entwurf eines Vorworts. Ball betont darin die Anknüpfung an seine „Kritik der deutschen Intelligenz“ (1919), die er „ein vehementes, ungemütliches Buch“ nennt.

Es liess keine Kompromisse zu und nannte die Dinge bei ihrem wahren Namen. [...] Es zeigte, dass die Kaserne schließlich allmächtig und der Geist eine Dekoration geworden war. [...] Hoffnungslos empfand ich eine Verwirrung der Moralbegriffe, die zwischen Interesse und Begeisterung, zwischen Ueberzeugung und Behagen, zwischen soldatischer Zucht und göttlichen Dingen kaum mehr unterschied (BC S. 269).⁷

Selbstkritisch schreibt er, es sei ihm nicht gelungen, „ein neues Ideal erkennbar und deutlich darzustellen. Die destruktive Tendenz überwog“. So folge nun das „Byzantinische Christentum“ als „eine Ergänzung meines ersten Buches“.

Das Thema, der deutsche Geist, die deutsche Moral, ist dasselbe geblieben. Aber die Geste des Rebellen ist verschwunden. Die politischen (materiellen) Fragen sind ausgeschaltet. Eine berauschte Theologie, eine Gotteslehre, in der ich alle höheren Werte zu sammeln und zu begründen suche, kommt überschwenglich zum Ausdruck (BC S. 270).

Ball schreibt sein Werk aus der Überzeugung, „dass dem sogenannten furor teutonicus nur begegnet werden könne mit der Entfesselung einer übernatürlichen, einer symbolischen Weltbetrachtung“ (BC S. 271). Nach dem Vorbild der Heiligen ging es „um die Eindämmung des von Nietzsche diagnostizierten, aller ‚Natur‘ anhaftenden ‚Willens zur Macht‘“ durch „Selbstkritik, Selbstrücknahme, ja Selbstentfremdung“.⁸

Wie die „Kritik der deutschen Intelligenz“ präsentiert das „Byzantinische Christentum“ Gegenfiguren gegen die kanonisierten Heroen der deutschen Geistesgeschichte und gegen den egozentrischen und materialistischen Zeitgeist. Was beide Schriften allerdings wesentlich trennt, ist die Haltung ihres Autors zur Institution Kirche. Die „Kritik“ wandte sich gegen die christliche Religionsstiftung als Kompromiss zwischen Theologie und irdisch-weltlicher Herrschaft; stattdessen wurde die Utopie „einer neuen Internationale der religiösen Intelligenz“ entworfen, einer „demokratische[n] Kirche der Intelligenz“,⁹ einer Elite, die sich nicht „über Macht, Herkunft,

⁶ Frank G. Bosman, Die Laute von Byzanz. Byzantinisches Christentum: zur fehlenden Verbindung zwischen Dada und Catholica im Leben Balls, in: Hugo-Ball-Almanach N.F. 6 (2015), S. 71–91, hier S. 78.

⁷ Kurt Flasch liefert eine treffende ausgewogene Gesamteinschätzung dieses Textes: „Insgesamt ist Balls ‚Kritik‘ ein schwer zu verteidigendes Buch. Es kocht vor Distanzierungswut; es wimmelt von ungerechten Urteilen; es verheddert sich in seinen kurzatmigen Bewertungen; es ist zu kurz, um die Beweislast für seine zahllosen Verurteilungen zu tragen“. Dennoch hält es Flasch für „instruktiv und aufrüttelnd“, es übertreffe die „philosophisch-geistesgeschichtlichen Kriegsschriften von Max Scheler, Werner Sombart und Thomas Mann [...] an Verantwortlichkeit, Scharfblick und Erudition immer noch unendlich“. (Von der „Kritik der deutschen Intelligenz“ zu Dionysius Areopagita, in: Bernd Wacker (Hrsg.), Dionysius DADA Areopagita: Hugo Ball und die Kritik der Moderne, Paderborn u.a. 1996, S. 113–130, hier S. 122).

⁸ Bernd Wacker, Nachwort, S. 567.

⁹ Hugo Ball, Die Folgen der Reformation. Zur Kritik der deutschen Intelligenz. Sämtliche Werke und Briefe, hrsg. von Hans Dieter Zimmermann, Bd. 5, Göttingen 2005, S. 140, S. 328 [im Folgenden KdI].

Besitz oder Reichtum definiert“, sondern „durch eine ‚höhere Vernünftigkeit‘ auszeichnet“.¹⁰ Durch die Lektüre der „Acta Sanctorum“, einer Sammlung von Legenden über Heilige der katholischen und der griechischen Kirche, stieß Ball auf Menschen, die ihm genau diese Lebensform verkörpern, nun „innerhalb der grosskirchlichen Tradition, auf die unser edelster Besitz und unsere besten Güter, auf die die Einheit der Bildung, die Einheit Europas, die Einheit der Moral zurückweist“ (BC S. 271). Das Bild von der katholischen Kirche scheint dabei ähnlich idealisiert, ja utopisch wie die „demokratische Kirche der Intelligenz“. Ball ging auf „große [...] Distanz zu Vertretern der real existierenden katholischen Kirche, deren Klerus er in seiner übergroßen Mehrheit dem immer noch national gestimmten, besinnungslos-kompromißbereiten Katholizismus der Nachkulturkampfzeit verbunden sah“¹¹ und nistete „sich in Winkeln der Kirche ein, die andere Katholiken schon lange verlassen haben“.¹² Seine fanatische Faszination für die Askese „war nicht die Botschaft, die ein kulturzugewandter, ‚allesumspannender‘ Katholizismus hören wollte“.¹³ Das trifft für die Zeit der Weimarer Republik zu, aber auch und gerade heute auf den nachkonziliaren Katholizismus, vor allem in den deutschsprachigen Ländern.

Werner Hülsbusch, ein Schüler Joseph Ratzingers, plädiert dafür, das „Byzantinische Christentum“ als Prophetie zu lesen: es „ist die prophetische Wiedererinnerung eines vergessenen Zieles, ist Beschwörung der Transzendenz gegen Verflachung und Banalisierung“.¹⁴ So ließe sich auch das geringe Publikumsinteresse damals wie heute erklären, denn „[z]um Wesen der Prophetie gehört die Unzeitgemäßheit“¹⁵.

Das „Byzantinische Christentum“ ist antietatistisch ausgerichtet: auf die Sprache Gottes, deren Dolmetscher die Heiligen und die Kirche seien, sei zu allererst zu hören, nicht auf staatliche Anordnungen. Es vertritt einen „theokratischen Anarchismus“, der gegen staatliche Macht „für ein politisches Gemeinwesen mystischer Form plädiert“,¹⁶ eine Rückbindung der weltlichen Ordnung an geistige, transzendente Mächte und Dimensionen verfolgt. Zu diesem Zweck will das Buch „Erfahrungen und Einsichten“ zum Vorschein bringen, „die für das vorreformatorische Christentum insgesamt von Bedeutung gewesen waren, im protestantisch kontaminierten Westeuropa der Neuzeit jedoch zunehmend an Plausibilität verloren oder nur in ästhetischer Brechung oder politischer Verzerrung überlebt hatten“.¹⁷

¹⁰ Wiebke-Marie Stock, Denkmursturz, S. 100.

¹¹ Bernd Wacker, Nachwort, S. 557.

¹² Stephan Hegglin, Byzantinisches Christentum, S. 50.

¹³ Thomas Ruster, Hugo Balls „Byzantinisches Christentum“ und der Weimarer Katholizismus, in: Bernd Wacker (Hrsg.), Dionysius DADA Areopagita, a.a.O., S. 183–206, hier S. 203–204.

¹⁴ Werner Hülsbusch, Zu Hugo Ball, Byzantinisches Christentum. Einführung in eine prophetische Therapie, in: Hugo-Ball-Almanach 1992, S. 39–99, hier S. 60. – Was den Aufsatz des römisch-katholischen Priesters (+ 2013) sympathisch macht, ist sein Bemühen, das Buch nicht in einem akademisch gelehrten Raum stehen zu lassen, sondern es auf die heutige Lage zu beziehen.

¹⁵ Ebd. S. 44.

¹⁶ Gabriele Guerra, Theokratie zwischen Ball und Bloch. Ein religionspolitisches Spannungsfeld, damals und heute, in: Hugo-Ball-Almanach N.F. 4 (2013), S. 63–76, hier S. 76. „Theokratie‘ bedeutete in der Zeit zwischen Kriegs- und Nachkriegszeit des Ersten Weltkriegs nicht nur eine religiöse und philosophische, auf Gottes Autorität basierte und somit konservative Denkkonstruktion, sondern auch eine alternative Rückbesinnung auf Transzendenz und Radikalität, die eine Negation irdischer Machtverhältnisse darstellte“ (S. 73).

¹⁷ Bernd Wacker, Nachwort, S. 533.

Lektüreprobleme

Das „Byzantinische Christentum“ macht es zum einen durch seine überreiche Stofffülle, durch die sowohl quantitative als auch qualitative Komplexität seiner spirituellen Quellen den Rezipierenden schwer, die roten Fäden darin zu finden, zum anderen durch seinen Stil, seinen Ton: es ist zugespitzt und kategorisch formuliert, mit existenziellem und gläubigem Absolutheitsanspruch, also gegen den ‚common sense‘, den vermeintlich ‚gesunden Menschenverstand‘ – wie die Prophetenbücher des Alten Testaments eben – und gegen die von der Aufklärung an Stelle des Absoluten gesetzte bürgerliche Toleranzidee.¹⁸ Streng wissenschaftliche (historische, religionsgeschichtliche, theologische) Auseinandersetzungen bekommen sein Grundanliegen nicht in den Blick. (Deshalb wirken die von Theologen verfassten zeitgenössischen Rezensionen so oberflächlich, ja unpassend.) Die Wirkung, die von Balls Sätzen ausgeht, hat Romano Guardini in seiner Rezension (eine der wenigen, die Wesentliches dieser Schrift zu erfassen imstande waren) sehr schön beschrieben:

Er stellt das Absolute hin, dass alles Endliche daran zersplittert. Und das Übernatürliche ragt mit einer so furchtbaren Andersartigkeit empor, dass es wahrlich Ärgernis und Torheit erscheint. [...] Manchmal war mir beim Lesen zu Mut, als spüre ich die Kraft des Pneuma [...], und viel Größeres kann man wohl über ein Buch nicht sagen. Aber dann kamen, und immer wieder, Sätze, von denen weiß ich nicht, was mit ihnen ist. Übersteigerungen geschahen, von Gedanken, Bild und Wort; Urteile wurden geschleudert, Wertungen ausgesprochen, Forderungen erhoben. [...] Wer über religiöse Dinge spricht, muß große Entsagung des Wortes üben. Durch die kühle Flamme nüchternster Prüfung muß er alles gehen lassen, damit darin zerfalle, was nicht echt ist (BC S. 299-300).

Beispiele für Übersteigerungen, Exaltierungen finden sich vor allem auf dem linken und dem rechten Flügel des Triptychons, weniger in der Mitte, also im Zusammenhang mit Pseudo-Dionysius Areopagita. Sie betreffen überspitzte Askese, bei Symeon bis zum Ekel getrieben, wenn die Verwesung bei lebendigem Leibe geschildert wird.

Guardini und andere katholische Rezensenten formulierten „eine deutliche Skepsis gegenüber der Radikalität dieser Haltung, die mit dem römischen Maß nicht mehr viel zu tun hat“.¹⁹ Vielleicht lässt sich den kritisierten Übersteigerungen etwas abgewinnen, wenn sie als künstlerisches Ausdrucksmittel gelesen werden. Dann kann in den hingeschleuderten Urteilen und den resoluten, teilweise maßlosen Wertungen und Forderungen etwas aufblitzen und erschlossen werden, können Zusammenhänge entdeckt und Bögen geschlagen werden, an die eine stringente kleinschrittige Argumentation kaum heranzuführen vermöchte. Ähnliches kann man mit Nietzsche erleben, und auch die „Dialektik der Aufklärung“ von Adorno/Horkheimer arbeitet mit solchen Stilfiguren.

¹⁸ Um genauere Eindrücke von Balls Sprache im „Byzantinischen Christentum“ zu vermitteln, werde ich ihn im Folgenden oft zu Wort kommen lassen, auch weil eine Paraphrase meist weniger treffend ausdrücken könnte, was vermittelt werden soll.

¹⁹ Wiebke-Marie Stock, *Denkumsturz*, S. 179.

Triptychon, linker Flügel: der Mönch – Johannes Klimakos († 649)

Dieser Eremit ist für Ball ein neuer Moses, „christliche[r] Gesetzgeber“ (BC S. 20), „einer der seltenen Sterne, die nur in großen Abständen am geistigen Himmel auftauchen, ihr Licht verbreiten und wieder verschwinden“ (BC S. 23), „ein machtvoller Dolmetsch [...] des göttlichen und auch des menschlichen Bildes“ (BC S. 27). Und ein Künstler – über seine „Klimax tu paradeíu“ (oder ‚Scala paradisi‘, ‚Leiter zum Paradies‘), die in 30 Sprossen, d.i. Kapiteln den Weg in den Himmel aufzeigen will, lesen wir: „Dann erstarrt unter zarten Hämmern die Sprache. Dann ist ein metallisches Kunstwerk da. Nichts ist darin Ornament und Zutat, alles ist Wesen, Kante und Wölbung. Der Heilige selbst spricht von Smaragden, die er ins Diadem seiner Rede fügt. Bilder von seltsamer Leuchtkraft ziehen vorüber“ (BC S. 14).

Die Gesetze, die Johannes Klimakos gibt, sind vor allem asketische. Askese wird als unzeitgemäßer Wert vorgestellt:

Man hält sie für ein Zeichen der Verstümmelung und Vergewaltigung der Natur, für ein tückisches Werkzeug der Verkleinerung des Menschen. [...] sie kam in Verruf, seit rührige Apologeten der Großzügigkeit in Appetit und Behagen den ungebrochenen, rüden, den ‚raubtierhaften‘ Instinkten das Wort zu reden begannen (BC S. 11).

Deutlich distanziert sich Ball hier von Nietzsche, über den er während seiner Studienjahre eine Dissertation begann und der auch in der „Kritik der deutschen Intelligenz“ eine wichtige, jetzt bereits verhängnisvolle Rolle spielt. Im Gegensatz zu Nietzsche profiliert das „Byzantinische Christentum“ Askese als Rückkehr „zur eigentlichen, wahren Natur, zur geistigen“.²⁰ „[D]as Gesetz der Askese allein verbürgt jene heilige Geräumigkeit der Seele, in der die unendliche Milde sich abgrenzt gegen die Wildheit, die Größe sich trennt von den Niederungen; in der alle Ehrfurcht Zauber und Flügel findet“ (BC S. 12). Der Asket „ist kein Leichnam“, sondern „der Lebendigste“, seine Sinne sind „befreit, geschärft, gereinigt“ (BC S. 57), therapiert und geheilt. Auf diesem Weg eröffne sich ein anderes Menschenbild, „der heilige Urtext, der leuchtende, paradiesische Mensch, jedem Werben der Güte und jedem Lichtstrahl der Freude zugänglich“ (BC S. 12). Die „unverlierbare[n] Menschenrechte“, um die es hier geht, sind „[d]as göttliche Anrecht auf einen Menschen“ und „[d]as menschliche Anrecht auf Gnade“ (BC S. 34).

Die „Klimax tu paradeíu“ bekämpfe „die Wirklichkeit als eine Seuche“ und das Ich als „dämonische[n] Trug“ (BC S. 26). Nicht „Intellekt und Spekulation“ (BC S. 41), sondern Tränen stiegen „ins mystische Wesen des Menschen“ (BC S. 40) hinab. Diese Schrift leite alle Übel aus dem Eigenwillen ab und setze Gehorsam gegen Hochmut und Ehrgeiz. „Nur der Verzicht auf den Eigenwillen schafft Raum für die göttlichen Dinge“ (BC S. 29). Gehorsam verstehe Johannes Klimakos als „ein Begräbnis des Willens“, zugespitzt als „freiwillige[n] Tod“ (BC S. 30). Stephan Hegglin weist darauf hin, dass es in der zeitgenössischen Anwendung Ball darum geht, die Ausrichtung des Gehorsams zu ändern. „Der Erste Weltkrieg ist für ihn das Resultat von mißbrauchtem Gehorsam. Für Kaiser und Vaterland haben die

²⁰ Ebd., S. 132.

Soldaten ihr Leben dahingegeben. Dieser Gehorsam vor teuflischen Dingen muß gebrochen werden, „indem man ihn göttlichen darbringt“.²¹

Für Johannes Klimakos sei der Körper „ein Karzer der Seele“ (BC S. 36) – die platonische, wahrscheinlich auf Pythagoras zurückgehende Auffassung des Körpers (griechisch ‚sóma‘) als Grab (‚séma‘) der Seele. „Wie die Mastvögel noch Flügel haben, aber nicht mehr fliegen können, so ist ihm das Urbild des Menschen ein Flügelwesen, dessen ätherischen Körper Schlamm und Materie dieser Erde herabgewürdigt und gefesselt haben“ (BC S. 42). Der Aufschwung könne nur nach der Befreiung von Leidenschaften und Lastern gelingen. Ein Laster – ebenfalls ein unzeitgemäßer Begriff: „Niemand weiß heute mehr, was ein Laster ist, und jeder dünkt sich davon frei“ – sei „alles, was bei den täglichen Verrichtungen und Geschäften den Geist hintanhält“ (BC S. 43). „Zerstörerin aller Laster“ sei die Demut. „Der Demütige fragt nicht nach Gründen. Er stürzt sich in die Liebe Gottes wie der Perlenfischer ins Meer“ (BC S. 47). „Die höchste verwandelnde Kraft, Gott selbst“ (BC S. 56) könne dann vom Menschen Besitz nehmen. Der anzustrebende Zustand sei die ‚apathéia‘, eine Seelenruhe, die laut Ball auch Heiligkeit genannt werden kann, „weil sie das Prinzip der allgemeinen Auferstehung und der Unversehrbarkeit und Unsterblichkeit schon im sterblichen und verderblichen Leibe erfüllt und vorwegnimmt“ (BC S. 53). In diesem Zustand erkennt man die Liebe, die letzte Stufe der Leiter, den „Engelsflug, der zur Ewigkeit reist“ (BC S. 58).

Zentralbild: der Priester und Theologe – (Pseudo-)Dionysius Areopagita (frühes 6. Jahrhundert)

Bedeutung

In diesem deutlich längeren Mittelteil herrscht auch ein anderer Stil: „weniger suggestiv, dithyrambisch und hagiographisch, sondern [...] um eine Form bemüht, von der er [sc. Ball] hoffte, daß sie auch wissenschaftlichen Ansprüchen standhalten würde“.²² Es soll der „apokalyptische Umriss gerade dieses Heiligen unserer ähnlich gearteten Zeit“ „in aller Breite“ erschlossen werden (BC S. 64). Die Aktualität liege darin, dass beide Epochen durch eine „Hypertrophie der Verstandeskräfte“ und einen „einseitige[n] Wissenschaftskult“ gekennzeichnet seien, die „zum Untergang führ[en]“ bzw. „einem Lebensgesetz widerstreite[n]“ und daher einer „Ergänzung des allzu bewußten Menschenbildes nach der phantastischen, wunderbaren, der göttlich-traumhaften Seite hin“ bedürften (BC S. 77). Das Bemühen um diese Ergänzung durchzieht Balls Lebenswerk.

Das Grundanliegen des Pseudo-Dionysius Areopagita sei es gewesen, eine Heilsordnung aufzustellen als himmlische und kirchliche Hierarchie der „Erleuchtungsstufen der Engel und Priester“ (BC S. 63). Für Ball markiert Dionysius Areopagita „den systematischen Abschluss der normativen Epoche der Kirche“,²³ weshalb er ihn gegenüber der zeitge-

²¹ Stephan Hegglin, *Byzantinisches Christentum*, S. 57.

²² Bernd Wacker, *Nachwort*, S. 516.

²³ Ebd., S. 516.

nössischen historischen Forschung, die das nicht erkannte oder zumindest nicht würdigte, rehabilitieren wollte. Stephan Hegglin weist darauf hin, dass die Texte des Pseudo-Dionysius Areopagita sowohl auf die Scholastiker Albertus Magnus und Thomas von Aquin, die das mittelalterliche Denken und die Theologie bis heute prägten, als auch auf die Entstehung der gotischen Architektur sowie auf die „Divina Commedia“ des Dante Alighieri großen Einfluss hatten.²⁴

Dionysius Areopagita – kein kanonisierter Heiliger – entstammt dem 17. Kapitel der Apostelgeschichte. Paulus verkündet darin dem Areopag, dem obersten Rat der Stadt Athen, den christlichen als den unbekanntem Gott, für den er in der Stadt einen Altar gesehen hat. Er stößt überwiegend auf Spott und Ablehnung, einige Personen aber schließen sich ihm an; namentlich erwähnt werden Dionysios und eine Frau Damaris. Ball interpretiert, Paulus predigt

den ‚Unbekannten‘ der Gnosis, den christlichen Totenrichter, und erinnert eine Krone von Dionysosmysten an tiefste Anschauungen ihrer eigenen Religionen. Die beiden Personen, auf die seine Predigt Eindruck macht, sind die obersten Repräsentanten des Dionysoskultes [...]. Die ‚Bekehrung‘ hat den Sinn einer Absorption der im eleusinischen Mysterienkult investierten religiösen Werte durch das Christentum (BC S. 173).

Der Autor, der sich den Namen Dionysius Areopagita gibt, „will ausdrücklich im Zusammenhang dionysisch-christlicher Mysterienfragen betrachtet werden, und zwar als Apostelschüler, Apokalypsen-schreiber“ (BC S. 174). Für seine Auseinandersetzung mit der Gnosis, die sein Werk prägt, greife er auf das 1. Jahrhundert, die Hochzeit der Gnosis, und auf den paulinischen Auftrag zurück.

Methode

Dionysius Areopagita pflege eine Auslegung der heiligen Schrift in der Tradition der frühchristlichen Katechetenschule von Alexandria, die von einem „vierfachen Schriftsinn“ ausgeht: „wörtlich, allegorisch, moralisch und mystisch“ (BC S. 66). Diese Methode entspreche dem „tropischen“, „orientalischen Charakter des Urchristentums“ (BC S. 67), geprägt von jüdischen Rabbinen, antiken Mysterienkulten und ägyptischem Okkultismus. Renaissance und Reformation hätten dieses Erbe verkannt, verleugnet; Luther „negierte den Orient in der Kirche“ (BC S. 70). Die Schriften des angeblichen Areopagiten dagegen drehten sich um Rätsel, Symbole, Allegorien und Metaphern statt zu menschlichen und zu psychologisieren, sie gäben Bilder statt Begriffe. „Nur in der Maske, der Hülle ist Gott zu erklären“ (BC S. 68) „[D]ie religiösen und philosophischen Resultate der Griechen“ werden als „Dolmetscherverfahren“ für den neuen christlichen Gott benutzt (BC S. 69). „Jerusalem und Athen“, „Paulus und Plato“ werden synthetisiert (BC S. 73). Nietzsches spätere Antithese Dionysos gegen den Gekreuzigten ist hier in einer Verbindung von jüdisch-christlichen und griechischen Traditionen aufgelöst. Pseudo-Dionysius Areopagita ist damit wesentlich

²⁴ Stephan Hegglin, *Byzantinisches Christentum*, S. 60.

beteiligt an der Transformation der hellenischen Welt in eine christliche. Ball feiert ihn als „phänomenalen Integrationstheologen“.²⁵

Wider die Gnosis

Ball erkannte, dass der von Plotin Mitte des 3. Jahrhunderts begründete Neuplatonismus, mit dem sich Pseudo-Dionysius Areopagita auseinandersetzte, dessen er sich bediente und dem er mitunter (fälschlich) zugerechnet wurde, „mehr als eine Philosophenschule war und daß er zum Teil in alte Esoterik einmündete“.²⁶ Er bezeichnet ihn als griechisch-heidnische Gegenreformation, „Kontrereigion gegen das Christentum“ (BC S. 77).

Der zweite Widerpart für Dionysius Areopagita sei die Gnosis gewesen, zur Entstehungszeit des Christentums der philosophisch-spirituelle Hintergrund der antiken Welt: „zur Zeit der Ankunft Christi [war] der Orient rings mit astralen Jenseitslehren erfüllt“ (BC S. 121). Der frühe Neuplatonismus (Plotin) habe zunächst die Gnosis bekämpft, später (Jamblichos, Proklos) dann aber als antichristliche Waffe benutzt, was zu einem Wiederaufleben der Gnosis geführt habe, so dass sich „Konflikte des Urchristentums [mit der Gnosis – T.K.] wiederholten“ (BC S. 86). Gegen die „vereinfachte [...] Vorstellung eines gleichsam klassischen Verlaufs der Dogmengeschichte“ von den orthodoxen Kirchenvätern bis zu den Konzilien von 381, 431 und 451 kalkuliert Ball „den Aufstand der alten Magie“ ein.²⁷

Sein Begriff von Gnosis ist ein weiter, der sie nicht nur als spätantike christliche Häresie definiert, sondern sie für im Wesentlichen vorchristlichen Ursprungs hält. Sie ist ihm verinnerlichte Magie für Eingeweihte.

Gnosis ist die Einsicht in das geheime Verhältnis Gottes zur Welt; ein Wissen um die verborgenen Mittel, deren der Übervernünftige sich bedient, um den Menschen mit sich zu verbinden; sei es, daß seine Boten heruntersteigen bis in das unterirdische Dunkel; sei es, daß sich von dort eine Sehnsucht erhebt hinauf zum Licht aller Lichter. Gnosis ist ferner die Lehre der Einheit mit Gott [...] die göttliche Geheimwissenschaft selbst (BC S. 87).

So verstanden ist für Ball die Gnosis „ein tausendjähriges Reich“ (BC S. 141). Es geht Ball nicht um Details der frühchristlichen Gnosis (die ihm theologische Rezensenten des Buches vorhielten), sondern um „die Gnosis als Urgefahr sozusagen, als eine den Glauben ins Herz treffende, abgründige, korrumpierende Selbstmächtigkeit“.²⁸

Das Christentum gebe im Gegensatz zur Gnosis „moralische Wahrheiten, nicht kosmische Theorien“ (BC S. 123). Ein Gott am Kreuz sei den Gnostikern „fatal“ (BC S. 131); Christus

²⁵ Ebd., S. 61.

²⁶ Friedrich Wilhelm Kantzenbach, Eine Alternative zum ‚Übermenschen‘. Zur Standortbestimmung von Hugo Balls „Byzantinischem Christentum“ im geistes- und wissenschaftsgeschichtlichen Zusammenhang, in: Hugo-Ball-Almanach 1987, S. 87–137, hier S. 109.

²⁷ Ebd., S. 110.

²⁸ Werner Hülsbusch, Zu Hugo Ball, Byzantinisches Christentum, S. 55. Diese Gefahr ist zeitlos – Papst Franziskus warnt davor in „Evangelii Gaudium“ (2013) unter der Überschrift „Nein zur spirituellen Weltlichkeit“ (Sekretariat der deutschen Bischofskonferenz (Hrsg.), Apostolisches Schreiben ‚Evangelii Gaudium‘ des Heiligen Vaters Papst Franziskus, Libreria Editrice Vaticana, Bonn 2013, S. 72).

sähen sie nicht als den Gekreuzigten, sondern als „Lehrer der Mysterien“ (BC S. 132), als „Namen für einen Zustand“ der höchsten gnostischen Weihe (BC S. 137). Im jungen Christentum wollten sie sich als „Offenbarungsorden der Kirche“ profilieren (BC S. 136). Die Schriften der Kirchenväter klagten immer wieder über den

Selbstsinn und Dünkel jener magischen Doktrinäre, die herausfordernde Geste ihrer Überlegenheit. [...] Mit ihrem unerkennbaren Gotte, der aller Logik widersprach; mit ihrer Heiligenlehre, die die Extase über die Wissenschaft setzte; mit ihrem Pneuma, das jegliche Autorität vor der Mystik kapitulieren ließ (BC S. 139).

Sowohl der Evangelist Johannes als auch Paulus nahmen bestimmte gnostische Elemente auf, gestalteten sie aus und/oder werteten sie um. Die bedeutendste christliche Aufnahme habe die Gnosis aber im Mönchtum gefunden.

Mönch vs. Kleriker

Nach Ball ging das christliche Mönchtum „aus der Mysteriengnosis hervor[...]“, waren die ersten christlichen Mönche „Gnostiker der neuen Religion“ (BC S. 155). Die Kreuzigung interpretiert er als „Zerstörung der falschen Magie“ (BC S. 184). „Der Kreuzestod hat die gnostischen Himmel erschüttert. Die Mönche aber sind die Verkörperung des Kreuzestodes. Sie sind die lebendigen Toten. Sie sind die gekreuzigten Mysteren der neuen Religion. Auf ihnen lastet die Wucht der zerbrochenen magischen Himmel“ (BC S. 154).

Der Einsturz der gnostischen Zwischenwelten brachte notwendig zunächst eine Überlastung der Phantasie des neuen, christlichen, jenes vereinfachten Gnostikers mit sich, der das Erbe der antiken Religionen antrat; eine Belastung mit allerhand magischen Überbleibseln und übernatürlichen Wesen [...]. Wundergesichte und Dämonenkämpfe, innere Himmelfahrten und Paradiesesleitern bilden das Signum des neuen Gnostikers, des christlichen Exorzisten und Anachoreten (BC S. 155).

Darüber sei es zu einem Konflikt zwischen dem Kleriker und dem Mönch gekommen, der dann Jahrhunderte andauert habe. Die Mönche, die durch Askese und allegorische Schriftdeutung die Welt hinter sich gelassen, überwunden hätten, hätten sich als „Gottesträger und den obersten Engeln verwandt“ gesehen (BC S. 156) und seien daher den Klerikern, die noch in der Welt weilten und wirkten, mit Mitleid oder Ignoranz begegnet. „Der christliche Mönch erhob sich, vollends wenn er die Gabe der Wunderheilung besaß, über den Klerus und reklamierte für sich die gnostische Priesterwürde“ (BC S. 158). Er habe die Ekstase überbewertet, als „Inbegriff aller priesterlichen Eignung“. „Selbstverstümmelung und Schwermut, Eitelkeit und Hysterie mochten häufig die Folge sein“ (BC S. 160). So konnte es dem frühchristlichen Mönchtum „an Klarheit und Orientierung“ fehlen (BC S. 161). Hier werde die Gefahr der „mißverständene[n] Freiheit“ des „freie[n] Mystiker[s]“ deutlich, der heimlich gegen den Priester rebelliert, „seine eigenen Dogmen aufstellt und nach den kirchlichen Normen kaum mehr fragt“ (BC S. 161), schließlich auf das Jenseits verzichtet, da die „vollendete[...] Erkenntnis“ ja bereits erreicht sei (BC S. 162). Auch diese Gefahr scheint zeitlos zu sein, auch wenn Ball selbst sie nicht explizit aktualisiert.

Der Kirchenvater Athanasios von Alexandria († 373) habe schließlich mit seinem „Leben des Heiligen Antonius“ (über den Wüsten-Eremiten Antonius den Großen) als Kleriker ein „Mönchtum im läuternden, begütigenden, humanistischen Sinne“ begründet, nicht als „Märtyreraskese“ zur „Nachbildung des Todes Christi“ (BC 165), sondern als „leidenschaftslose Gemessenheit“ (BC S. 167), wodurch das Mönchtum in das „Gesamtgebäude der Kirche“ (BC S. 168) eingeordnet wurde.

Die Reformation aber, die auf der mittelalterlichen Mönchsmystik, der „Lehre von der Entbildung und vom unmittelbaren Einswerden mit Gott“ (BC S. 194), beruht habe, habe den historischen Konflikt wieder aufgenommen. „Die Ausschaltung zunächst des sakramentalen Aktes, dann der Kirche selbst [...] führte in Luthers Vergrößerung zur offenen Rebellion gegen den Priester, ja gegen die Hierarchie“ (BC S. 194). Wichtig ist, dass die Hierarchie, wie sie die Schriften des Pseudo-Dionysius Areopagita entwerfen, nicht verkürzt verstanden wird: sie meint nicht „eine bestimmte Struktur des amtlichen Kirchenregiments, sondern die innere Verantwortlichkeit sakramentaler und kirchlicher Weihestufung“ als „Kriterium, mit dem jede geschichtliche Verwirklichung von Kirche gemessen werden muß, damit ihre Dignität eingefordert werden kann.“²⁹ Die protestantische Revolte gegen diese Hierarchie versteht Ball auch als „Wüten gegen die Phantasie“ (BC S. 194).

Der ‚gesunde Menschenverstand‘ und die allegorische Welt, in der sich der Priester bewegt: sie schließen einander aus. [...] Die Rebellion gegen das Priestertum aber, aus welchen Motiven sie immer erfolgte, war noch stets eine Rebellion zugleich gegen das Reich der Ideen und der Schönheit, gegen das Reich der Transzendenz und der Illusion, kurz gegen die zärtlichsten und sublimsten Werte der Menschheit (BC S. 202-203).

Diese Rebellion ist auch heute in vollem Gange, getragen von Gruppen wie „Wir sind Kirche“ und der Inszenierung von ‚Kirchenvolksbegehren‘. Das Bild vom Priester aber, das Ball hier, inspiriert von Dionysius, zeichnet, ist ein poetisch-maximalistisches Ideal, in dem sich sowohl zu seiner Zeit als auch heute die wenigsten katholischen Geistlichen wiederfinden dürften. Hier ist Ball seiner Zentralfigur gefolgt, denn das Gedankengebäude des Pseudo-Dionysius Areopagita enthält eine „Apotheose des Klerus“. „Die empirische Gestalt der Kirche tritt zurück hinter der Kirche Idee“ (BC S. 188). Kleriker seien bei Dionysius Areopagita „offenbarende Medien der göttlichen Erleuchtung, in deren Glanz sie getaucht sind“ (BC S. 189).

Die „erleuchtende Tätigkeit“ des Priestertums unterscheidet sich von der Kontemplation des Mönchtums (BC S. 189). Priester wohnten „symbolisch im Allerheiligsten“, genössen „die beständige Gegenwart des Altares“, Mönche dagegen „kämpfen noch mit der profanen Welt [...] halten sich noch in der Fremde auf“ (BC S. 191).

Die Hierarchien

Der gnostische Pessimismus lehne die Schöpfung als Werk Satans ab. „Neben dem guten Urgotte“ nimmt er einen „üble[n] Demiurg[en]“ an (BC S. 104). Dem habe Dionysius

²⁹ Werner Hülsbusch, Zu Hugo Ball, Byzantinisches Christentum, S. 79 u. S. 77.

Areopagita seine Grundformel entgegengesetzt: „Gott ist der Urfriede“ (es gibt keinen bösen, dem ein guter Gott gegenüberstünde), es gebe „nur ein Lebensprinzip: die Allgüte“. „Das Böse ist nur ein Mangel an Licht“ (BC S. 111). Denn Licht sei ein „Abbild der Güte“ (BC S. 117). Die Gnosis, die wesentlich eine Erleuchtungslehre sei, habe er mit ihrem eigenen Symbol, nämlich dem Licht, gereinigt. „In den geheimen Andeutungen der Überlieferung entdeckt er ein Christentum, das bisher niemand so gesehen hatte, und lehrt es in der Sprache seiner Gegner“ (BC S. 177).

Alle Wesensreihen schließen sich zu einer einzigen Offenbarungskette zusammen. Erzengel und Engel, Priester und Laien, Pflanzen und Tiere, ja die leblose Natur, enthüllen in ihrer Gesamtheit den überaus einfachen, über alles erhabenen gütigen Ursprung der Welt. Dieser Ursprung selbst zwar ist unerfaßbar und unerkant (BC S. 94).

Von der Gnosis habe Dionysius Areopagita die triadische Struktur übernommen, die Ball wiederum für das „Byzantinische Christentum“ adaptiert.³⁰ In der Gnosis besteht sie aus Finsternis, „Zwischenreich“ und „Lichtheimat“ als Ort der Erlösung (BC S. 181). Bei Pseudo-Dionysius Areopagita stellt sich der Aufbau nach Balls Ausführungen dar wie folgt:

unterste Welt	„Reich des Widersinns und der verzehrenden Leidenschaften, der Hinfälligkeit und der Verwesung“ (BC S. 181)	Katecheten, Büßer, Mönche BC: Johannes Klimakos	Askese Reinigung
mittlere Welt	Kirche	Priester BC: Dionysius Areopagita	Erleuchtung
dritte Welt „Jenseits“ (BC S. 218)	„Erleuchtung, Extase und Ruhe verklärt und vollendet“ „Urbild der Kirche“ (BC S. 181)	Engel: „Organe der Offenbarung“ „unmittelbare Anschauung Gottes“ (BC S. 181) BC: Symeon Stylites	Vollendung

„Den gnostischen Fixsternhimmel hat diese Theologie ersetzt durch ein Heiligenreich. Wo bei den Magiern Sterne standen, stehen hier Engel und Priester“: „die magischen Geheimnisse“ wurden „in christliche verwandelt“ (BC S. 182).

Wie bei Johannes Klimakos gibt es auch bei Pseudo-Dionysius Areopagita eine Art Leiter, auf der der Mensch emporsteigt zu Gott. Er lehre den Aufstieg „durch die vollkommene Angleichung an den sterbenden und auferstehenden Christus. [...] Aus dem abgestorbenen Körper tritt extatisch der Geist“ (BC S. 182). Ziel des Aufstiegs sei das „Jenseits als d[ie] Erlösungsquelle“, das „[i]n der vollendeten Liebe“ erfasst wird. In ihr „werden die Augen des gottschauenden Geistes göttlich. Das Leben nimmt Gottes Gepräge an und folgt göttlichen Normen. Einfalt und Freiheit, Freiheit und Gottheit sind eins“ (BC S. 218). Den Zugang

³⁰ Vgl. Stephan Hegglin, Byzantinisches Christentum, S. 63. Vgl. „In den typischen Gestalten eines Mönchs, eines Priesters und eines Engels stelle ich drei Stufen der moralischen und geistigen Erhebung dar“ (Entwurf eines Vorworts, BC S. 272).

zu Gott über die Hierarchien eröffne letztlich nur dieses Gefühl, das höchste, tiefste und stärkste. „Die Liebe ist es, die alle Rätsel erschließt“ (BC S. 218). „[A]lle Rangunterschiede, die menschlichen sowohl wie die göttlichen, [sind] Distinktionen des Herzens. Alles Spekulative und Intellektuelle ist sekundärer Natur“ (BC S. 219). Hier liegt der Wesenskern der christlichen Gegenhelden.

Gott sei übersinnlich und überintellektuell, „über aller Wesenheit und Erkenntnis“ (BC S. 201), offenbart werde er „im irdischen Bereich nur aus den Erleuchtungen der Priester und im überirdischen aus denen der Engel“. Höchste Einsicht erlange man „nur in dem Transzustande der unterbrochenen göttlichen Gegenwart, wie sie der sakramentale Dienst gewährt“ (BC S. 198). Die Kirche erhielt bei Dionysius „eine unersetzliche Stellung in der Heilsmittlung“, sie rückte, „nach göttlich-triadischem Vorbild gestuft in Bischöfe, Priester und Liturgen (Diakone), in das Zentrum des Erlösungswerks“.³¹

Der Aufstieg sei nur möglich in demütiger Einordnung in die Hierarchien,

in ein Gesetz der unendlichen Rangabfolge, wobei sich der Geist stets gefesselt sieht von einer ihm überlegenen Ordnung von Geistern, die ihm die Absolution und die Weihe erteilen. Nicht ein rebellisches Überspringen der Stufen, sondern nur ein Erfassen des eigenen Mangels führt höher nach oben (BC S. 218).

Ausführlich widmet sich Pseudo-Dionysius Areopagita den Engeln. Der Engelglaube war gerade in der frühen Christenheit stark verbreitet.³² Bei Dionysius seien es „jene schönheits-trunkenen Geister, von denen die Gottheit in unmittelbarster Weise erkannt und gepriesen wird“ (BC S. 210), „übergeistige[...] Wesen“, aber „als liturgische, als hohepriesterliche Personen“ dargestellt, „Übertheologen“ (BC S. 211); sie „künden und deuten [...] das Urgeheimnis der Schönheit und der Erleuchtung“ (BC S. 213). „Die Lehre von den Engeln ist das Übermenschentum des Christen“ (BC S. 217). Diese Interpretation Balls klingt wie eine christliche Umkehrung Nietzsches. Kantzenbach weist dagegen auf die Ursprünge im Montanismus (einer altkirchlichen Bewegung im 2. Jahrhundert, benannt nach Montanus) hin, wo der vom Heiligen Geist beseelte Charismatiker als Übermensch galt.³³ (Ball dürfte der Montanismus bekannt gewesen sein.)

Zum Abschluss des Mittelteils schwingt sich das „Byzantinische Christentum“ zu einem lyrischen Ton auf, der auch vorher schon stellenweise anklang, nun aber über fast ein gesamtes Unterkapitel (drei Absätze) durchgehalten wird. So können wir von einem „Hymnus aus Licht und Freude, der durch die Engel- und Priestersphären zur Kreatur herabdringt“ lesen: „Erleuchtung wird ein Entschweben im Glühen“ (BC S. 219).

³¹ Thomas Ruster, Hugo Balls „Byzantisches Christentum“ und der Weimarer Katholizismus, in: Bernd Wacker (Hrsg.), Dionysius DADA Areopagita, a.a.O., S. 194.

Dieser Wertschätzung der kirchlichen Hierarchie steht Wiebke-Marie Stocks Urteil entgegen, die „Papstkirche“ spiele im „Byzantinischen Christentum“ „keine oder kaum eine Rolle“ (Wiebke-Marie Stock, Denkmursturz, S. 163).

³² Vgl. Friedrich Wilhelm Kantzenbach, Eine Alternative zum ‚Übermenschentum‘, S. 114.

³³ Ebd., S. 125.

Triptychon, rechter Flügel: der Engel – Symeon der Stylit (+ 459)

Das Kapitel beginnt mit einer Zeitkritik:

es gibt Zeiten, die wachen, und solche, die schlafen. Zeiten, die rechnen, und solche, die halluzinieren. [...] Die Zeitgenossen des Styliten widerstreben jedem Vergleich mit der unsrigen. [...] Sie sahen die Wunder, wie wir unsere Rechenmaschinen; und nicht weil sie andere Augen hatten, nein, weil sie gläubig empfangen (BC S. 229).

Wieder wird strenge Askese gepredigt: „Auf die Abschaffung der Bedürfnisse ist alle Übung der Heiligen gerichtet. Die Abschaffung der Bedürfnisse ist ihre Antwort auf die Probleme der Zeit, der sie angehören“ (BC S. 233). Entsagung eröffne dem Heiligen den Weg zu Gott: „In dem Maße, in dem er das äußere Leben sich untersagt, blühen die inneren Wunder auf. Denn wer die Schlüssel zum eigenen Wesen hat, hat auch die Schlüssel zum Wesen der andern und zur Natur“ (BC S. 241).

Es gibt aber wichtige Unterschiede zur Darstellung des Johannes Klimakos, das Kapitel stellt mehr als einen zweiten Asketen neben den Priester und Theologen in der Mitte. Dieser Unterschied lässt sich bereits den Namen der Heiligen ablesen: dort Aufstieg – hier Statik, auf einer in den Himmel ragenden Säule; außerdem Zuwendung, nach unten, zu den Menschen, die zu dieser Säule kommen.

Das Blickfeld weitet sich in diesem Kapitel ein weiteres Mal: vom Kloster und der Einsiedelei (Johannes Klimakos) über die Kirche (Dionysius Areopagita) zum gesamten Erdkreis, der zu Symeon pilgert (BC S. 237) – er hat „therapeutische und politische Aufgaben, die sich auf die ganze Welt richten“ und verkörpert „eine geistige Autorität, der sich die weltliche Macht beugt, deren höherem Wissen sie folgt“. ³⁴ Den Engeln wird er angenähert, kommt er schließlich gleich, weil er „das Maß des Menschlichen [...] überschreite[t]“ (ebd., S. 155). ³⁵

Im Bild des Gegenhelden auf der Säule kann der prophetische Ausdruck des gesamten Buches gesehen werden:

Es geht darum, die Fundamente tief genug zu graben, dann aber nicht im ‚Fundamentalismus‘ zu bleiben, sich dialogunfähig zu verbohren. Fundamente verlangen ‚Erbauung‘. Wir sagten es schon: Sie haben nur Sinn, wenn steile Gebäude darauf errichtet werden. Sie wollen Transzendenz ermöglichen. [...] Hugo Ball versucht, gegen den horizontalistischen Säkularismus seiner und jeglicher Zeit diese Transzendenz zu reklamieren. ³⁶

Die Utopie

Ball stellt sich dezidiert auf die Seite der Utopie und gegen die Macher und Verwirklicher (in der „Kritik der deutschen Intelligenz“ auf die Seite Proudhons und Bakunins und gegen Marx). Sein klar utopischer Zug erklärt auch seine Freundschaft mit Ernst Bloch.

³⁴ Wiebke-Marie Stock, *Denkumsturz*, S. 149 u. S. 150.

³⁵ „Symeon der Stylit steht für den Engel. Er ist weder auf Schlaf noch auf Nahrung angewiesen und sein Geist drängt über den physischen Körper hinaus“ (Stephen Hegglin, *Byzantinisches Christentum*, S. 62).

³⁶ Werner Hülsbusch, *Zu Hugo Ball, Byzantinisches Christentum*, S. 85.

Sind die Utopisten nicht gerade jene Geister, die dem Streben nach Freiheit stets wieder neue Waffen und Wege zeigen? Und sind die grossen Praktiker nicht ebenso ungerecht, hart, ja unmenschlich, wie die Träumer und Versunkenen, die aussichtslosen Idealisten und Ideenkapane weltflüchtig und gerade aus Reichtum unreal sind?“ (KdI S. 272) „Die Utopisten sind von allen Politiker[n] noch immer die wirksamsten gewesen, deren Einwirkung sich positiv feststellen liess. Sie sind auch die vernünftigsten Historiker. [...] Die einzig mögliche Art in die Geschichte einzugreifen, ist eben die Utopie.³⁷

Wie Wiebke-Marie Stock fein und treffend analysiert, ist die Stärke der Utopie, die das „Byzantinische Christentum“ entwirft, ihre Widersprüchlichkeit, die oft an diesem Buch kritisiert wurde. „Die von den drei Heiligen repräsentierten Positionen sind dialektisch aufeinander bezogen, sie korrigieren sich und balancieren sich aus. Die Utopie ist eine Konstellation sich unterscheidender, gegeneinanderstehender und aufeinander bezogener Lebens-typen“. Wenn das Buch mit einem Triptychon verglichen wird, dann ist es eines, „dessen drei Tafeln sich in einer dialektischen Balance halten“. Die Gefahr des Ideals liturgischer und hierarchischer Ordnung und Schönheit, das im Zentrum steht und das die Kirche verbürgt, ist eine bloße Äußerlichkeit, der „die strenge Ernsthaftigkeit“ des Ideals der verinnerlichen- den Arbeit an sich selbst und für die Nächsten auf den beiden Seitentafeln als Korrektiv entgegengehalten wird. Deren Gefahr wiederum liegt in einer eifernden Radikalität und einer Verachtung der Welt, der gegenüber in der Mitte sichtbare und unsichtbare Welt mit- einander versöhnt werden.³⁸

³⁷ Hans Burkhard Schlichting, Nachwort, in: Hugo Ball, Michael Bakunin. Ein Brevier [Sämtliche Werke und Briefe, Bd. 4], hrsg. von Hans Burkhard Schlichting, Gisela Erbslöh, Göttingen 2010, S. 437-565, hier S. 559.

³⁸ Wiebke-Marie Stock, Denkmursturz, S. 161.

Gdańsk 2016, Nr. 34

Michael Sobczak

(Uniwersytet Jagielloński Kraków / Jagiellonen-Universität Kraków)

Die österreichische Dichterin Paula von Preradović: Ein Leben im Spannungsfeld zwischen Religion und Kunst

The Austrian writer Paula von Preradović: A life in the field of tension between religion and art. This article investigates Paula von Preradović's (1887-1951) biography and literary works and it pays a special attention to the roots of her Christian worldview. Her work consists mainly of numerous poems, but she also wrote one novel, short stories, autobiographical sketches, small scenic works and journalistic texts. The Austrian writer composed the lyrics for the national anthem of Austria in 1947, „Land der Berge, Land am Strome“ [Land of the mountains, land on the river]. The Christian worldview plays a major role in her literary works. She is one of those Austrian writers who recognized the role of religion in creating social cohesion across nationalities and ethnicities.

Keywords: Paula von Preradović – religion – Christian worldview – German-speaking literature in the 20th century – Austrian literature

In dem vorliegenden Beitrag wird der Versuch unternommen, die Biographie und die Werke der österreichischen Lyrikerin und Schriftstellerin Paula von Preradović (1887-1951) im Hinblick auf die Quellen ihres Weltbildes zu untersuchen. Neben zahlreichen Gedichten schrieb die Dichterin drei Novellen, einen Roman, ein Tagebuch sowie autobiographische und publizistische Texte. Sie wurde vor allem durch das Gedicht „Land der Berge, Land am Strome“ (1947) – den Text der österreichischen Bundeshymne, bekannt. Ihre Werke sind von einem kohärenten Weltbild geprägt, das christliche und humanistische Züge trägt.

Schlüsselwörter: Paula von Preradović – Religion – christliches Weltbild – deutschsprachige Literatur des 20. Jahrhunderts – österreichische Literatur

Paula von Preradović (1887-1951) war eine österreichische Lyrikerin und Schriftstellerin. Sie ist als Verfasserin der österreichischen Bundeshymne („Land der Berge, Land am Strome“, 1947) bekannt. Die Enkelin des kroatischen Dichters Petar Preradović wuchs in der österreichisch-ungarischen Hafenstadt Pola (Pula) an der Adria auf. Während des Ersten Weltkriegs lernte sie ihren künftigen Ehemann, den Historiker und Journalisten Ernst Molden kennen und ließ sich mit ihm in Wien nieder. Schon in ihrer Jugend verfasste sie lyrische Texte und veröffentlichte ab den zwanziger Jahren mehrere Gedichtbände. Zu den wichtigsten gehören: „Südlicher Sommer“ (1929), „Dalmatinische Sonette“ (1933), „Lob Gottes im Gebirge“ (1936) sowie „Ritter, Tod und Teufel“ (1946). Ihre Prosa umfasst

u.a. drei Novellen, einen Roman („Pave und Pero“, 1940), ein Tagebuch, Fragmente einer poetischen Autobiographie und einige journalistische Texte.

Preradovičs Kindheit überschatteten Differenzen zwischen ihren Eltern. Diese beeinträchtigten das Familienleben und belasteten stark die Geschwister. Vater Dušan war ein frommer Katholik, seine Frau hatte hingegen eine eher liberale Gesinnung. Sie zeigte wenig Verständnis für die Religiosität und die Heimatliebe ihres Mannes. Paula fühlte sich stärker mit ihrem Vater verbunden. Er vermittelte ihr auch die Vaterlandsliebe und die christlichen Werte. Auf seinen Wunsch hin besuchte sie das ‚Institut der Englischen Fräulein‘ in Sankt Pölten. Ernst Molden schrieb in seinen „Skizzen zu einem Porträt“ Folgendes über diese Zeit:

Das Atmen dieser Luft dieser besonderen Welt hat der, wenn auch erst viel später in die Tiefe sich verwurzelnden Verbundenheit mit der Kirche und ihrem Glauben, den Weg bereitet. Die innige Verbindung mit St. Pölten hörte auch in den Jahren nicht auf, die eine gewisse Entfernung von der Kirche entstehen ließen.¹

Der Schriftsteller Kurt Eigl betrachtete diesen Abschnitt der Schulzeit ebenfalls als überaus bedeutend für die spätere Entwicklung der Dichterin. Er äußerte sich darüber folgendermaßen: „Die Schule der Englischen Fräulein [...] legte in ihre Seele die Keime, die zwanzig Jahre nach der Reifeprüfung [...] kräftig aufgehen und ihre endgültige Weltanschauung bilden und festigen sollten“.²

Preradovičs Berufswahl – sie absolvierte einen Pflegerinnenkurs des Bayerischen Roten Kreuzes und arbeitete als Krankenschwester – deutet mit großer Wahrscheinlichkeit auf ihr inneres Bedürfnis hin, anderen Menschen zu helfen.³ Religiöse Motivationen spielten bei dieser Entscheidung keine oder nur eine untergeordnete Rolle. Die zwei Dekaden nach dem Schulabschluss waren für die Dichterin eine Zeit der „Kirchenferne“,⁴ die nicht zuletzt auf den Einfluss ihres Mannes und dessen Familie zurückzuführen war.⁵ Ernst Molden hatte eine distanzierte Haltung gegenüber Religion und Kirche. Der innere Wandlungsprozess der beiden Eheleute trat erst in den zwanziger Jahren ein und wurde von der ‚Neulandbewegung‘⁶ beeinflusst.⁷ Von der wichtigen Rolle, die diese Bewegung im Leben der Dichterin spielte, zeugen folgende Worte Moldens:

¹ Ernst Molden, Skizzen zu einem Porträt, in: Paula von Preradovič. Porträt einer Dichterin, Innsbruck 1955, S. 25.

² Kurt Eigl, Biographie. Paula von Preradovič 1887–1951, in: Paula von Preradovič, Wiener Chronik 1945, Wien 1995, S. 118.

³ Vgl. Reginald Vospernik, Paula von Preradovič. Leben und Werk, Wien 1960, S. 145–146.

⁴ Kurt Eigl, Biographie, S. 118.

⁵ Vgl. ebd.

⁶ Der ‚Bund Neuland‘ war ein katholischer Verband in Österreich. Er wurde 1919 von Karl Rudolf und Michael Pfliegler als eine Organisation für Jugendliche gegründet. Sein Ziel war der Schutz der katholischen Jugend vor der Säkularisierung und das Propagieren eines modernen, selbstbewussten Katholizismus. (vgl. ‚Neuland‘, in: Ernst Bruckmüller (Hrsg.), Österreich-Lexikon in drei Bänden, Bd. 1, Wien 2004, S. 475). Die vom ‚Bund Neuland‘ gegründeten Wiener Schulzentren in Grinzing und am Laaerberg existieren bis heute.

⁷ Vgl. Kurt Eigl, Biographie, S. 118.

Die Wendung zu dem in den Lob-Gottes-Gedichten überströmenden Bekenntnis nicht nur zu Gott, auch zur Mission des Dichters, Gottes Lob zu dienen, diese Wendung wäre kaum in dieser besonderen Art denkbar gewesen ohne das innere Erlebnis, welches Paula von Preradović mehrere Jahre vorher durch die Begegnung mit der katholischen Bewegung des ‚Neuland‘ [...] zuteil geworden war.⁸

1936 verfasste die Dichterin eine Broschüre über die Neuland-Schulsiedlung in Grinzing. Diese erschien unter dem Titel „Ein Jugendreich“ (1937) und ist einer jener Texte, die Preradovićs Ansichten sowie ihre Auffassung eines modernen, erneuerten Christentums am deutlichsten wiedergeben.

Der österreichische Literaturwissenschaftler Reginald Vospernik wies darauf hin, dass die eigentliche Wende zum Religiösen sich „in langen Jahren des Reifens“⁹ vollzog: „Nichts in ihrem Dichten oder in ihrer inneren Entwicklung ging schnell oder abrupt vor sich, alles aber trägt den Stempel des Austragens einer Idee, des Werdens in der Stille und Einsamkeit, des organischen Wachsens“.¹⁰ Weiters fügt Vospernik über Preradovićs Erkenntnisse aus jener Zeit, die sich in ihren späteren Texten widerspiegeln, hinzu:

Das menschliche Herz muß in Demut Gottes Wege wandeln [...]. Allein im Rhythmus des Göttlichen, das heißt des Natürlichen [...] liegt der wahre Weg. Dieser Gedanke vom Organisch-Rhythmischen wird von nun an im Leben und Werk der Dichterin immer mehr Gestalt gewinnen.¹¹

In seinen „Skizzen zu einem Porträt“ widmet Molden dem Gesinnungswandel seiner Frau und ihrer Neuentdeckung der katholischen Werte viel Aufmerksamkeit. Er stellt u.a. die Frage, inwiefern der Glaube des Vaters und die Erinnerungen an die Kindheit und Jugendzeit diesen Wandel beeinflussen:

Hatte der tote Vater gewirkt, was der lebende nicht vermocht hatte? [...] Hatten manche zunächst unwillkürlich gesuchte Wege nach dem alten Kloster in St. Pölten schlummernde Bilder geweckt, aus denen die Sehnsucht erwuchs, die schöne sichere Gläubigkeit unvergessener Jahre zu einem neuen, nun selbst errungenen Besitz zu gestalten?¹²

Der Entschluss zum Katholizismus zurückzukehren fiel der Autorin nicht leicht. Vospernik zufolge habe sie „all das Neue für sich selbst erkämpft. Deshalb wurde es ihr auch bleibendes Besitztum“.¹³

Aus der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg stammen Preradovićs geschichtsphilosophische Überlegungen, die später u.a. im Roman „Pave und Pero“ zum Ausdruck kamen. Die Protagonisten des Romans artikulieren deutlich ihre Überzeugung, dass eine friedliche Koexistenz vieler Nationen und Ethnien in einem Staat möglich ist. Einer von ihnen spricht die nahezu prophetischen Worte, dass die zu jener Zeit nach Unabhängigkeit strebenden

⁸ Ernst Molden, *Skizzen zu einem Porträt*, S. 55.

⁹ Reginald Vospernik, *Paula von Preradović*, S. 26.

¹⁰ Ebd., S. 26-27.

¹¹ Ebd., S. 27.

¹² Ernst Molden, *Skizzen zu einem Porträt*, S. 55.

¹³ Reginald Vospernik, *Paula von Preradović*, S. 29.

Völker sich möglicherweise in Zukunft freiwillig zu einem vereinten Europa zusammenschließen werden:

[...] Jahrhundertlang hat die österreichische Idee die Völker des mittleren, südlichen und östlichen Europa zusammengefasst und geführt: die Idee nämlich eines Reiches, in dem viele Völker [...] gesichert beisammen leben können. [...] In der Zucht und im Schutz unseres Reiches haben die Völker ihre Kinderstuben gehabt, nun wollen sie ihr Jünglingsalter in der Sonne ihres Freiheitsgefühls erleben. Und ich ahne, daß ihr Gefühl mit der Zeit so stark werden wird, daß es unser Vielvölkerreich, unseren Kaiserstaat und den Gedanken, den er verkörpert, zertrümmern wird. [...] Aber [...] ich frage mich oft, ob die Völker sich nicht später, in der Zeit ihrer Mannbarkeit, doch wieder irgendwie zusammenschließen werden? [...] Heute will das neue, warme Gefühl sein Recht, aber, wer weiß, in hundert oder in zweihundert Jahren wird der alte glorreiche Gedanke seine Kraft wiedergewinnen.¹⁴

Bei der Lektüre von Texten, die dieses Thema behandeln, fällt auf, dass darin die Rolle der Österreicher in der europäischen Geschichte aus einem christlichen Blickwinkel betrachtet wird. Das österreichische Volk sei dazu berufen Mittler und ‚Brückenbauer‘ zwischen den Nationen und Kulturen Europas zu sein. Eine solche Mission hänge jedoch mit großer Verantwortung zusammen und könne nur dann erfüllt werden, wenn die Österreicher nach den Prinzipien der christlichen Nächstenliebe handeln. Die Dichterin verstand den Zerfall der Donaumonarchie nicht nur als eine Folge der Unabhängigkeitsbestrebungen verschiedener Nationen und der Schwerkkräfte, die sich daraus entwickelt hatten, sondern auch als eine Konsequenz des Chauvinismus des ‚Staatsvolkes‘. Dieser habe mit ‚echtem Österreichtum‘ nichts zu tun. Nur die Rückbesinnung auf christliche Werte, vor allem auf die Nächstenliebe, ermögliche den Österreichern in Zukunft die erfolgreiche Erfüllung ihrer verantwortlichen Mittlerrolle.

Enrica von Handel-Mazzettis Roman „Die Hochzeit von Quedlinburg“ (1931) ist einer jener Texte, die Preradović in der Zwischenkriegszeit besonders beeindruckten. Aus den Briefen an die Autorin des Werkes geht hervor, dass die darin enthaltene Idee der christlichen Nächstenliebe bei ihr einen tiefen Eindruck hinterließ.¹⁵ Eine ebenso große Faszination übte auf sie Gertrud von le Forts Novelle „Die Letzte am Schaffott“ (1931) aus.¹⁶

Preradovićs erste Gedichte sind meistens Landschaftsschilderungen, Reflexionen des Menschen in der Landschaft und in der Gesellschaft anderer Personen. Langsam erschließt sich jedoch der Dichterin der Sinn für das Religiöse. Nun möchte sie nicht mehr so sehr das einzelne Menschenschicksal, als vielmehr die großen Zusammenhänge von Natur und Mensch gestalten.¹⁷ Um das Jahr 1930 wird sie bereits als christliche Lyrikerin bekannt. Sie übersetzt aus dem Lateinischen fünfundzwanzig Hymnen für Karl Rudolfs Gebetbuch „Weckrufe zu Gott. Ein liturgisches Morgenbuch“, das 1934 herausgegeben wird.¹⁸ Unter

¹⁴ Paula von Preradović, Pave und Pero, in: dies., Gesammelte Werke. Herausgegeben, eingeleitet sowie mit Vor- und Nachwort versehen von Kurt Eigl, Wien 1967, S. 580–582.

¹⁵ Vgl. Reginald Vospernik, Paula von Preradović, S. 28.

¹⁶ Vgl. ebd., S. 34.

¹⁷ Vgl. ebd., S. 180.

¹⁸ Erfahrungen als Übersetzerin sammelte die österreichische Autorin von etwa 1910 bis in die dreißiger Jahre, besonders aber in den zwanziger Jahren. Preradović übersetzte u.a. Gedichte ihres Großvaters, darunter auch die Ballade vom Zaren Dušan (1911). (vgl. Zorka Orlandić, Südslawische Motive in der Dichtung der Paula von Preradović, Wien 1979, S. 123–124.)

den vielen christlich geprägten Gedichten aus den dreißiger Jahren sind vor allem diejenigen erwähnenswert, die im Gedichtband „Lob Gottes im Gebirge“ (1936) erscheinen. Das Erlebnis der Alpen führt beim lyrischen Subjekt zu einer tiefen religiösen Inbrunst. „In der Bergeinsamkeit von Kühtai in Tirol wurde ihr [der Dichterin – Anm.: M. S.] nun die volle Erfüllung der Begegnung mit Gott. [...] Natur ist ihr Inbegriff des Göttlichen, weil Natürlichen und Organischen“,¹⁹ schrieb über die Erfahrung der künstlerischen Entdeckung des Gebirges Reginald Vospernik. Bereits in den Gedichten aus den frühen dreißiger Jahren findet man Themen, die auch in den Prosawerken auftauchen. So wird z.B. in dem 1931 entstandenen Gedicht „Gott und das Herz“ das Leid als zentrale Erfahrung des Menschen gezeigt, der sich auf dem Weg zu Gott befindet. Im Gedicht „Wandlung“, das Preradović bereits zwei Jahre zuvor schrieb, findet man das Bild des läuternden Feuers, dessen Glut den neuen, auf Gott vertrauenden Menschen schafft. Der Schmerz kann gottgewollt sein und dem Menschen den Weg zum Seelenheil weisen. Insofern das Leid richtig erlebt und überstanden wird, führt es den Menschen zum Wesen seiner Existenz – eine Tatsache, die nicht zuletzt für den Künstler und sein Schaffen von Bedeutung ist, denn Leben und Dichtung sind untrennbar miteinander verbunden. Andere wichtige Themen der Lyrik aus den dreißiger und vierziger Jahren sind Liebe, Mitleid, Freiheit und Entsaugung.

Reginald Vospernik nennt drei Faktoren, die für die Belebung und Festigung der Religiosität bei Paula von Preradović sowie für die neue christliche Tendenz in ihrer Dichtung von entscheidender Bedeutung waren: Erstens erkannte sie – durch die Begegnung mit dem Werk Enrica von Handel-Mazzettis – die Kunst als Gnade und Gabe des Himmels. Zweitens begann sie die Notwendigkeit einer kompromisslosen Liebe zu verstehen – eine Erkenntnis, die sie infolge der Auseinandersetzung mit der „zersplitterten und unorganischen Welt“²⁰ des modernen Menschen gewann. Vor allem in den späteren Phasen ihres Lebens wurde sie sich bewusst, dass die Liebe den eigentlichen Sinn des Lebens ausmache.²¹ Drittens eröffnete sich ihr durch die Begegnung mit der Natur – hauptsächlich aber mit der Landschaft des Südens und der Alpen – „die Welt Gottes in ihrer Ursprünglichkeit und Belassenheit“.²² Das Zusammenspiel aller drei Faktoren, sowie die Erfahrung menschlichen Leides, führten zu entscheidenden Veränderungen in Preradovićs literarischem Schaffen.²³

Der dritte Faktor, also die Begegnung mit der Natur, war nicht nur für die Festigung der Religiosität, sondern auch für die künstlerische Entwicklung der Dichterin von ausschlaggebender Bedeutung. Preradović war davon überzeugt, dass die mediterrane Landschaft Istriens, in der sie aufgewachsen war, ihre dichterische Begabung wachgerufen hatte, was folgende Passage aus einem ihrer autobiographischen Texte deutlich zum Ausdruck bringt:

[...] Das Erbe an dichterischer Begabung, das meinem jüngeren Bruder Peter und mir wohl von unserem Großvater [...] überkommen ist: wer weiß, ob es die Kraft besessen hätte, sich zu entwickeln, wäre nicht von früh an diese herbe und unvergleichliche Landschaft um uns gewesen. Für das Heranreifen m e i n e r Gaben jedenfalls waren nicht die Menschen wichtig, die mich beeinflussten,

¹⁹ Reginald Vospernik, Paula von Preradović, S. 30.

²⁰ Ebd.

²¹ Vgl. ebd., S. 149.

²² Ebd., S. 30.

²³ Vgl. ebd., S. 32-33.

noch die Bücher, die ich las. Wichtig waren die Steinnelken [...], wichtig die Muscheln im Kies der Buchten, wichtig Salzgeruch, Bläue und Ferne, wichtig die Wellen, die kamen und kamen und deren ewiges Rauschen und Atemholen für immer in den Rhythmus meines Blutes übergegangen ist.²⁴

Die Dichterin zeigte in dieser Zeit starkes Interesse an der liturgischen Erneuerung. Die ‚liturgische Bewegung‘,²⁵ die in der römisch-katholischen Kirche seit der Jahrhundertwende immer stärker wurde, erlebte in den zwanziger und dreißiger Jahren ihre Blütezeit. Preradović fühlte sich von den neuen Inhalten und Gottesdienstformen angezogen. Es war „die besondere Innigkeit und Klarheit des Liturgischen Gottesdienstes [...], die auf Paula von Preradović entscheidenden Eindruck machte“.²⁶ Die zahlreichen Bekanntschaften und Kontakte, die sie in jenen Jahren unterhielt, zeugen davon, dass sie bewusst christlich gesinnte Kreise wählte. Unter ihren Künstlerfreunden verdient der Dichter, Komponist und Gründer der ‚Leo-Stube‘, Heinrich Suso Waldeck, besondere Aufmerksamkeit, denn er gehörte zu denjenigen älteren und erfahreneren Kollegen, die auf Preradovićs Dichtung und deren christlichen Charakter besonderen Einfluss ausübten. Da Waldeck „bei allem Hang zu einem bohèmehaften Leben ein echter, tiefer Priester war, wurde diese Runde [also die ‚Leo-Stube‘ – Anm.: M. S.] von selbst zu einer christlichen Gemeinschaft“.²⁷ Der Literaturwissenschaftler Werner Röttinger äußerte sich folgendermaßen über die Autorenrunde:

Das [also der christliche Charakter der ‚Leo-Stube‘ – Anm.: M. S.] hat sie [die Autoren – Anm.: M. S.] wieder vor vielen Gefahren bewahrt, vor dem literarischen Geschwätz, vor einem überspitzten und sehr rasch sterilen Ästhetizismus, aber auch vor einem Blut- und Bodenmythos, der damals schon das österreichische Schrifttum weithin bestimmt hat [...].²⁸

²⁴ Paula von Preradović, Kindheit am Meer. Versuch einer selbstbiographischen Skizze, in: dies., Gesammelte Werke, a.a.O., S. 938-939.

²⁵ Als ‚liturgische Bewegung‘ bezeichnet man eine seit der Mitte des 19. Jahrhunderts sowohl in der römisch-katholischen Kirche als auch in protestantischen Milieus existierende Bewegung, welche sich die Erneuerung und Vertiefung des Verständnisses der kirchlichen Liturgie unter den Gläubigen zum Ziel setzte. In der katholischen Kirche nahm sie ihren Ausgang in den Benediktinerabteien von Solesmes und Beuron. Diese popularisierten u.a. erneut den gregorianischen Choral. Durch vertieftes Verstehen der Glaubensmysterien im Sinne der Geistestheologie und Geistesphilosophie Herman Schells strebte man eine pneumatische Vergeistigung an. Das einseitige Bild einer fast nur klerikal bestimmten Kirche sollte durch die Heranziehung von Laien korrigiert werden. Man legte großen Wert auf eucharistische Frömmigkeit sowie auf die Form der Liturgie, die lebendig gelebt und aus der Begegnung mit dem benediktinischen Geist rezipiert werden sollte. (vgl. Anton Rauscher (Hrsg.), Religiös-kulturelle Bewegungen im deutschen Katholizismus seit 1800, Paderborn/Wien [u.a.] 1986, S. 59-60). Der Theologe Romano Guardini behauptete in seinem Werk „Vom Geist der Liturgie“ (1918), welches zu einem Klassiker der liturgischen Bewegung wurde, dass für eine wahrhafte Erneuerung vor allem die Anerkennung des Primats der ‚vita contemplativa‘ über die ‚vita activa‘, der Anbetung über die Anstrengung, des Dogmas über die Moral sowie des Logos über das Ethos erforderlich sei (vgl. ebd., S. 125-126.). Die liturgische Bewegung hatte Anteil an dem nach dem Ersten Weltkrieg weitverbreiteten Bewusstsein, den Niedergang der säkularisierten Moderne des 19. Jahrhunderts und somit auch des Subjektivismus, Individualismus und Autonomismus zu erleben. Ihre Anhänger waren von dem Anbruch einer neuen Epoche, in der es zu einer Wiederentdeckung von Religion, Gemeinschaft und katholischer Kirchlichkeit kommen sollte, überzeugt. (vgl. ebd., S. 136).

²⁶ Ernst Molden, Skizzen zu einem Porträt, S. 56.

²⁷ Werner Röttinger, Vorwort, in: Paula von Preradović, Meerferne Heimat. Eingeleitet und ausgewählt von Werner Röttinger, Graz/Wien 1961, S. 13.

²⁸ Ebd.

Die Autorin war der Überzeugung, dass an das wahre religiöse Gedicht hohe Ansprüche gestellt werden müssen. Sie legte großen Wert auf die Form ihrer Texte sowie auf die Reinheit des Ausdrucks. Erika Mitterer schrieb, dass Preradovićs dichterische Sprache zweifellos eine pathetische sei, doch ihr „Pathos ist nicht hohl, es ist, im Gegenteil, oft überfüllt von Gehalt, quellend von Sinnbild, rauschend vom inneren Sturm“.²⁹ Das Streben nach dem „starken, verbindlichen und reinen Wort“³⁰ sei für die Autoren jener Zeit durchaus charakteristisch, so Werner Röttinger. Er beschrieb diese Entwicklung, an der auch Preradović Anteil hatte, folgendermaßen:

[...] Die neue Wertschätzung des Wortes um die Jahrhundertwende trägt in jenen Jahren in vielen Gärten Früchte. Alle diese Dichter sind durch den Expressionismus hindurchgegangen. Sie [...] gebrauchen eine andere Sprache, als ihre Kollegen in den beiden ersten Jahrzehnten. Ihre Sprache ist geistiger, ausdrucksfähiger, strenger und daher gewichtiger geworden. Sie verabscheuen das nackte, das abgegriffene Gebrauchswort [...]. Die Leo-Stube war daher auch keine Kaffeehausrunde nach altem Wiener Muster [...].³¹

Neben einer vollendeten Form sei – so Preradović – vor allem auch der Ausdruck einer authentischen Religiosität des lyrischen Subjekts erforderlich. Thematisch müsse es sich immer um echte Probleme handeln, die den Schaffenden berühren. Gerade in Heinrich Suso Waldecks Lyrik sah sie dieses Ideal verkörpert.³² Auch die Ehrfurcht vor Gott und der Schöpfung sowie die Dankbarkeit für alles Gute, das man im täglichen Leben bekommt, und die Freude über jedes kleine Erlebnis stellten für sie wichtige Voraussetzungen dar.³³ Der Dichter müsse eine möglichst nahe und innige Beziehung zu dem im Entstehen begriffenen Werk aufbauen – ein Grundsatz, der für das künstlerische Erleben der Autorin bezeichnend ist.³⁴ Der Schaffensprozess dürfe niemals in unbeschwerter Weise vor sich gehen, er sei immer mit Anstrengung verbunden. Die Schriftstellerin musste sich „das zum Werk gewordene erkämpfen; dieser Kampf aber [...] stehe unter dem Gebot eines inneren Müssens, einer Sendung. Kunst wird ihr aus dem Innersten, transzient aber zugleich diese menschliche Welt“.³⁵ Bei Preradović stand die Mühe des Schaffens, das „Ringens um das Kunstwerk, die Strenge gegen sich selbst und die dazu notwendige Stille [...] gegen alles Leichte und Flatterhafte“.³⁶ In den Jahren der religiösen Wende begann sie Dichtung vor allem als Gnade des Himmels zu verstehen. Diese wird dem Künstler gewährt und dient zum Lob Gottes. Der Dichter sei nur ein Werkzeug in den Händen des Schöpfers.³⁷ In Preradovićs Kunstauffassung kam es mit der Zeit zu einem grundlegenden Wandel: Das Streben der Autorin

²⁹ Erika Mitterer, Ich bin kein toter Ast am Baum der Welt. Paula von Preradovic zum Gedenken, in: Die Presse, 21. Mai 1961, S. 28.

³⁰ Werner Röttinger, Vorwort, S. 12.

³¹ Ebd., S. 12-13.

³² Vgl. Reginald Vospernik, Paula von Preradović, S. 184.

³³ Vgl. Ernst Molden, Skizzen zu einem Porträt, S. 41.

³⁴ Vgl. Reginald Vospernik, Paula von Preradović, S. 157.

³⁵ Ebd., S. 175.

³⁶ Ebd., S. 178.

³⁷ Vgl. ebd., S. 183.

ging „nun eher auf das Wesentliche, nicht mehr so sehr auf das Bild des Moments und des Zufalls“.³⁸ Als literarischen Ausdruck dieses Wandels kann man die Übersetzung des theologischen Werkes „Das Hohelied der heiligen Messe“ von Maurice Zundel, dessen deutsche Fassung 1937 erschien, betrachten. Der Weg, den Preradović beschritt, führte sie zu einer Radikalität der poetischen Sprache und Form, vor allem aber auch zu der Festigung ihrer moralischen Prinzipien und religiösen Überzeugungen. Es war „ein Weg, den die Dichterin nie mehr verließ, auch als er sie in Haft und Not und Elend führte“.³⁹ Das ‚geistige Kräftesammeln‘ in der ‚Leo-Stube‘ half ihr die schwierige Zeit nach 1938 zu überstehen, ohne sich auf Kompromisse mit dem NS-Regime einzulassen. Gleichzeitig trug das Milieu der ‚Leo-Stube‘ zur Formung ihrer Überzeugungen in Bezug auf die Rolle des christlichen Dichters bei, den sie als einen Verfechter des Guten und als einen ‚Apostel der Liebe‘ verstand.

An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass der 1967 erschienene Text „Lyrik aus dem Glauben“ einen Teil jener wichtigen Erkenntnisse aus den dreißiger Jahren widerspiegelt. Die Autorin stellt darin Erwägungen über die religiöse Lyrik an und macht sich über das Wesen der Dichtkunst Gedanken. Damit das „wahre religiöse Gedicht“⁴⁰ entstehen könne, müssten sich ihrer Meinung nach „lebendiger Glaube und wesenhaft lyrische Kraft“,⁴¹ also tiefe Religiosität und dichterisches Talent begegnen. Der Mensch müsse „durch das religiöse Erlebnis gegangen sein, er muß die Übernatur erfahren haben, auf daß er so von den Dingen des Glaubens reden, sie also aussagen könne, daß andere wiederum durch sein Zeugnis ergriffen werden“.⁴² Doch auch das tiefste Gotterlebnis sei zur „herzendurchschütternden K ü n d u n g“⁴³ in lyrischen Texten nicht ausreichend, wenn der Autor kein „D i c h t e r von Geblüt“⁴⁴ sei, denn „das bloße ‚Gutmeinen‘ wirkt nirgends katastrophaler als hier [...]“.⁴⁵

Die Broschüre „Ein Jugendreich. Die Neuland-Schulsiedlung in Grinzing-Wien“ (1937) handelt von einer Schule des katholischen Vereins ‚Bund Neuland‘ im 19. Wiener Gemeindebezirk Döbling. Der Text enthält viele Informationen, die sich auf Preradovićs Auffassung des Christentums sowie auf ihre Vorstellungen von Gott, dem Menschen und der Natur beziehen. Die Autorin beschreibt darin ihr Idealbild des ‚neuen Menschen‘, der an der Neuland-Schule erzogen werden soll. Dieser soll gegen jegliche Art von Ideologie und Indoktrination immun sein, er dürfe „nicht heraufbeschworen werden durch Diktat und Uniformierung, nicht durch blinde Flucht in das Alte und nicht durch Zerstörung des Alten“.⁴⁶ Er müsse imstande sein selbständig zu handeln, die Wahrheit zu erkennen und gemäß dieser zu leben. Auch dann, wenn er von autoritären Kräften unter Druck gesetzt würde, solle er in der Lage sein, unabhängige Entscheidungen zu treffen. Man erkennt

³⁸ Ebd., S. 31.

³⁹ Werner Röttinger, Vorwort, S. 13.

⁴⁰ Paula von Preradović, Lyrik aus dem Glauben, in: dies., Gesammelte Werke, a.a.O., S. 1073.

⁴¹ Ebd.

⁴² Ebd., S. 1074.

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Paula von Preradović, Ein Jugendreich. Die Neuland-Schulsiedlung in Grinzing-Wien, Wien 1937, S. 20.

in dem Text eine klare Polemik gegen die NS-Ideologie, die Preradović als akute Bedrohung für Österreich und Europa betrachtete.

Der Anschluss der Donarepublik an das Dritte Reich war für die österreichischen Antifaschisten und Kommunisten, für manche patriotisch und christlich gesinnte Intellektuellenkreise, vor allem aber für Österreicher jüdischer Abstammung eine Erschütterung. In der Zeit nach 1938 traf sich in der Wohnung der Familie Molden der breite Freundeskreis der Dichterin. Für manche Oppositionelle galt Paula von Preradović damals als eine der wichtigsten Regimegegnerinnen in der Wiener Künstlerwelt. Ernst Molden und die Schriftstellerin Erika Mitterer erinnerten sich nach dem Krieg an Preradovićs christlich motivierten Optimismus – auch in Bezug auf Österreichs Zukunft – der vielen Verfolgten neue Hoffnung und Zuversicht einflößte.

Die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg war in Österreich von der Verdrängung der Mittäterschaft an den nationalsozialistischen Verbrechen geprägt. Die Gesellschaft war gespalten, da die Einen, um möglichen Konsequenzen zu entgehen, an der ‚Opferthese‘ festhielten, während die Anderen, die im Krieg unter nationalsozialistischen Repressalien zu leiden hatten, nach Gerechtigkeit verlangten. Angesichts der schweren Verbrechen, die begangen worden waren, wollte die Familie Molden sich selbst nicht als Opfer des Naziregimes darstellen, obwohl sie auch Schreckliches erlebt hatte. Folgende Worte Fritz Moldens mögen davon zeugen:

Als dann alles vorbei war [...], da war für uns die Geschichte erledigt. [...] wir haben es nicht allein geschafft, aber wir haben ein Stück weit dazu beigetragen, dass der Hitler und seine Bagage weg waren. [...] Wir waren die Täter und die Sieger. Die Opfer, das waren andere. Die Opfer waren Zigeuner, hilflose Juden und viele mehr. Für sie muss man alles tun; wir aber haben selbst entschieden, was wir tun. Was die Nazis getan haben, ist unverzeihlich, ich hoffe, dass die Menschheit daraus gelernt hat.⁴⁷

In der von Konflikten und Armut geprägten zweiten Hälfte der vierziger Jahre versuchte Paula von Preradović, dem Hass und dem Misstrauen christliche Werte entgegenzusetzen. Werner Röttinger kommentierte ihr Verhalten folgendermaßen:

In schwerster Zeit, in einer Epoche des neuerlichen Hasses und des Rachegefühls war sie [...] bemüht, Haß nicht mit Haß zu erwidern, sondern bei aller Respektierung erlittenen Unrechtes, bei allem Verurteilenmüssen, stets menschlich zu bleiben, Sprecherin ihrer christlichen Weltanschauung zu sein. Es waren Jahre des Wiederaufbaues, der Rückschau, der Auseinandersetzung mit Gott und der Welt.⁴⁸

Auch der österreichische Schriftsteller Rudolf Henz äußerte sich zu den Bemühungen der Autorin. Er schrieb: „Das Werk der Dichterin [...] will die ewige Ordnung verkünden auf eine bescheidene österreichische Art, in jener schlichten Schönheit und Vollendung, [...] inmitten von Chaos und Problematik, Zerrissenheit und Gefährdung [...]“.⁴⁹ Preradovićs starkes Verantwortungsbewusstsein sowie „die Erkenntnis von der Notwendigkeit eines

⁴⁷ Fritz Molden, Tut das, was ihr tun müsst, in: Theresia Zierler (Hrsg.), ...und trotzdem gab es Hoffnung! ‚Trümmerfrauen‘ aus Österreich berichten, Graz/Stuttgart 2006, S. 138.

⁴⁸ Werner Röttinger, Vorwort, S. 20.

⁴⁹ Rudolf Henz, Paula v. Preradovic gestorben, in: Die Zeit im Buch. Besprechungsblätter, Berichte und Kritik, H. 6, Jg. 5, Juni 1951, S. 2.

echten, wahren, praktischen Christentums“,⁵⁰ welche vor allem in jener Zeit deutlich zum Ausdruck kam, waren eine Folge der grausamen Erfahrungen zweier Weltkriege.

Im letzten Jahrzehnt ihres Schaffens arbeitete die Dichterin nicht nur an zwei Novellen, sondern auch an Elegien. In dieser Lyrik geht es „um die Begründung und Festigung einmal als fundamental erkannter Wahrheiten. Der Mensch der vergangenen Epochen, liebeleer, einsam, trostlos muß erneuert werden, [...] aus einer organischen Verbundenheit mit allem, was ihn umgibt“.⁵¹ Inmitten aller Unsicherheit und Bedrohung seines Daseins muss er auf Gott vertrauen, denn nur dann besitzt er die Möglichkeit dem Bösen die Stirn zu bieten. Diese letzten Dichtungen erschienen zusammen mit den im Krieg entstandenen im Sammelband „Ritter, Tod und Teufel“ (1946).

In den meisten Nachschlagewerken wird Paula von Preradović als christliche Autorin bezeichnet. Der Begriff des ‚christlichen Schriftstellers‘ erweist sich jedoch häufig als unpräzise und vor allem als zu weit gefasst – man berücksichtigt nur, wie differenziert das Werk der zu Preradovićs Lebzeiten wirkenden ‚christlichen Autoren‘ war. Im Gegensatz zu Enrica von Handel-Mazzetti und Gertrud Fussenegger, wird Preradović nur selten zu den Anhängern der literarischen und weltanschaulichen Bewegung des ‚Renouveau catholique‘⁵² gerechnet. Ihre Werke weisen jedoch eine gewisse Nähe zu dieser Strömung auf und es erscheint durchaus plausibel, dass Preradović sich von der französischen Literatur der katholischen Erneuerung inspirieren ließ.

In ihrer Arbeit „Paula von Preradović – Eine neuromantische Gestalt. Ein Leben und Schaffen zwischen Kroatien und Österreich“ (1955/56) unternahm die belgische Literaturwissenschaftlerin Dina Maertens den Versuch, Preradović als eine Dichterin der Neuromantik darzustellen. Manche Forscher distanzieren sich jedoch später von Maertens‘ Thesen, so z.B. Reginald Vospernik. Er argumentierte, dass das Gottesbild der österreichischen Autorin sich von dem der Neuromantiker unterscheidet: In Preradovićs Texten sei Gott nicht vom Menschen her, sondern der Mensch durch das Göttliche bestimmt.⁵³ Für sie sei, im Gegensatz zu den Dichtern der Neuromantik, „Religion nicht ein subjektives [...] Gefühl, sondern das notwendige Einssein mit Gott, da nur in diesem Einssein Heil und Ordnung ist“.⁵⁴ Gott sei für die Schriftstellerin „der Große und Ferne, aber doch zugleich auch Nahe und Glühende, stetig Bleibende, zu dem der Mensch emporstreben muß, um sich in ihm zu läutern.

⁵⁰ Ilse Elias-Arnim, Beitrag über Paula von Preradović, in: Alma Motzko, Frauenbilder aus Österreich. Eine Sammlung von zwölf Essays, Wien 1955, S. 293.

⁵¹ Reginald Vospernik, Paula von Preradović, S. 41.

⁵² Der ‚Renouveau catholique‘ (dt. katholische Erneuerung) war eine philosophische, sozialkritische und literarische konservative katholische Bewegung. Diese nahm ihren Anfang um 1900 in Frankreich und griff später auf andere europäische Länder über. Die Bewegung wandte sich gegen die Aufklärung, den Liberalismus, den positivistisch-deterministischen naturalistischen Zeitgeist, die laizistische republikanische Tradition sowie gegen einen starren kirchlichen Dogmatismus. Eines der wichtigsten Ziele des ‚Renouveau catholique‘ war die Erneuerung der Gesellschaft. Dies sollte durch die Hinwendung zu katholischen Werten erreicht werden. (vgl. ‚Renouveau catholique‘, in: Eva Beate Bode (Hrsg.), Der Brockhaus Literatur: Schriftsteller, Werke, Epochen, Sachbegriffe, Gütersloh/München 2010, S. 682)

⁵³ Vgl. Reginald Vospernik, Paula von Preradović, S. 189.

⁵⁴ Ebd.

Häufig erscheint Gott als das Feuer, das in loderndem Brand das reine Sein gebiert“.⁵⁵ Andererseits wies der Literaturwissenschaftler George C. Schoolfield in seinem Artikel „Paula von Preradović – an Introduction“ (1954) darauf hin, dass es einen Zusammenhang zwischen den Werken der Dichterin und denen Rainer Maria Rilkes, der als einer der bedeutendsten Vertreter der Neuromantik gilt, gibt.⁵⁶ Auch Vospernik erkennt eine gewisse Nähe, vor allem bei der Betrachtung von Preradovićs Elegien.⁵⁷ Für Zorka Orlandić, die sich in ihrer Arbeit mit den südslawischen Motiven in den Werken der österreichischen Dichterin befasste, spricht ebenfalls vieles für die Zugehörigkeit der Autorin zur neuromantischen Strömung. Davon zeugt folgende Passage:

Die unstillbare Sehnsucht [...] nach dem Unwiederbringlichen, sei es die versunkene Kindheit oder die verlorene Heimat [...], schließt sie den Neuromantikern an; auch ihre religiöse Haltung begründet diese Zuordnung. Ihre Vorliebe für historische Themen, die Wehmut, mit der sie den Glanz der alten Zeiten betrachtet, ihre gepflegte Sprache, die wohlgelungene Form ihrer Sonette, reihen sie ebenfalls unter die neuromantischen Dichter.⁵⁸

Das Werk der österreichischen Schriftstellerin und Lyrikerin prägt nicht nur die „romantische Sehnsucht, der alltäglichen Wirklichkeit zu entfliehen“,⁵⁹ sondern auch „der Drang zu Schönem, Edlerem, der sich durch das Heimweh nach dem Vergangenen oder Fernen, wie dem Süden äußert“.⁶⁰ Mit ihrer „Heimatverbundenheit, dem Ahnengefühl, der Vorliebe für Sagen und Legenden schließt sie sich eng dem neuromantischen Kreis an“.⁶¹ In ihren Texten findet man neuromantische Motive: Es lassen sich z.B. Ähnlichkeiten in der Verwendung des Meeresmotivs bei Preradović und bei Stefan George, Hugo von Hofmannsthal, Ricarda Huch, Else Lasker-Schüler, Richard Dehmel, Rudolf Georg Binding, Gerhart Hauptmann, Josef Weinheber und Rainer Maria Rilke feststellen.⁶² Auch die Präsenz der religiösen Motive sei ein wichtiges Indiz für neuromantische Inspirationen. Zorka Orlandić zufolge äußert sich die geistige Verbindung mit der Neuromantik auch in der persönlichen Bewunderung ihrer Vertreter, vor allem Rilkes, dessen Einfluss sowohl in den Motiven als auch in der Form von Preradovićs Texten sichtbar sei.⁶³ Mit der Dichterfreundin Enrica von Handel-Mazzetti, die weltanschaulich der neuromantischen Tradition verhaftet war, und Gertrud von Le Fort verband Paula von Preradović das religiöse Motiv des Leidens und der

⁵⁵ Ebd.

⁵⁶ Vgl. George C. Schoolfield, Paula von Preradović – an Introduction, in: *German Life and Letters* 7 (4), Juli 1954, S. 286–287.

⁵⁷ Vgl. Reginald Vospernik, Paula von Preradović, S. 192.

⁵⁸ Zorka Orlandić, ebd., S. 231.

⁵⁹ Ebd., S. 217.

⁶⁰ Ebd.

⁶¹ Ebd., S. 220.

⁶² Vgl. ebd., S. 222.

⁶³ Aus Orlandić Arbeit geht hervor, dass vor allem Rilkes Dichtungen aus seiner frühen und mittleren Schaffensperiode (bis 1910) Preradović inspierierte. Allerdings nennt die Forscherin auch Texte aus den Jahren 1910–1926 (z.B. „Duineser Elegien“, 1912–1922), die von der österreichischen Autorin rezipiert wurden und deren Spuren man in ihren Werken findet. (Vgl. ebd., S. 220–226).

Aufopferung.⁶⁴ Orlandić weist auch darauf hin, dass August Graf von Platen und Friedrich Rückert zu den Lieblingsdichtern der österreichischen Autorin gehörten. Bereits in ihrer Jugendzeit lernte sie die Werke der beiden Dichter kennen. Von Graf Platen übernahm die sie nicht nur die Sonettform, sondern auch die Schwermut und Sehnsucht, von Rückert hingegen „sowohl Aussage als auch Formen“.⁶⁵ In ihren späteren Schaffensperioden beschäftigte sich Preradović weiterhin mit den Romantikern. Trotz aller Argumente, die Zorka Orlandić heranzieht, schließt sie ihre Ausführungen mit folgender Feststellung: Preradovićs „schwermütiger Ästhetizismus bleibt jedoch für die Dreißigerjahre charakteristisch. Der kurze Traum der Neuromantik ist ausgeträumt“.⁶⁶ Es wäre daher verfehlt, „das gesamte Werk der reifen Künstlerin, das von ihrer Persönlichkeit geprägt ist und in seinen Elementen schon die Züge eines neuen Formwillens aufweist, einer so kurzen Epoche zuzuordnen“.⁶⁷

Ähnlich wie viele der mit dem christlichen Künstlermilieu verbundenen österreichischen und deutschen Autoren der dreißiger und vierziger Jahre des 20. Jahrhunderts war Paula von Preradović auch eine Dichterin der ‚Inneren Emigration‘. Sie führte ein bewegtes Leben im Spannungsfeld zwischen Religion und Kunst. Die Verfasserin der Bundeshymne der Zweiten Republik gehört heute zu den bedeutendsten christlichen Lyrikerinnen und Schriftstellerinnen Österreichs. Ihre Texte wurden zwar von der literarisch, philosophisch und sozialkritisch orientierten katholischen Erneuerungsbewegung ‚Renouveau catholique‘ beeinflusst, doch sie besitzen eine originelle Ausformung, die ihnen innerhalb der deutschsprachigen Literatur jener Zeit eine autonome Stellung verleiht.

⁶⁴ Vgl. ebd., S. 229.

⁶⁵ Ebd., S. 218.

⁶⁶ Ebd., S. 231.

⁶⁷ Ebd.

Gdańsk 2016, Nr. 34

Monika Mańczyk-Krygiel

(Uniwersytet Wrocławski/Universität Wrocław)

„Ist es ein Gott der Rache, ist es ein Gott der Liebe?“
Überlegungen zur Prosa von Maria Waser, Paula Grogger, Ruth
Hoffmann und Paula von Preradović

„Is this a God of Revenge or a God of Love?“ Reflections on German fiction by female authors in the first half of the 20th century. The subject matter discussed in this article is an analysis of literary views of an individual religious experience in the works of Maria Waser (*Die Geschichte der Anna Waser*, 1913), Paula Grogger (*Das Grimmingtor*, 1926), Ruth Hoffmann (*Pauline aus Kreuzburg*, 1935) and Paula von Preradović (*Pave und Pero*, 1940), and their description in terms of three discourses: religion, home country and gender. Those four family narrations about the past and their ancestors (17th-20th century) include a wide range of interesting aspects and religious contexts (shaping individual identity, spiritual therapy, a connection with folk religion, the category of collective memory, and the idea of body politic *et.al.*), and they are an inspiration for manifold interdenominational comparisons.

Keywords: home country – gender – shaping individual identity – family memories – spiritual therapy

Der vorliegende Beitrag setzt sich zum Ziel, die literarische Darstellung der individuellen religiösen Erfahrung in den Romanen von Maria Waser (*Die Geschichte der Anna Waser*, 1913), Paula Grogger (*Das Grimmingtor*, 1926), Ruth Hoffmann (*Pauline aus Kreuzburg*, 1935) und Paula von Preradović (*Pave und Pero*, 1940) zu analysieren und im Hinblick auf den Nexus Religion, Heimat und Gender zu erläutern. All diese Familiengeschichten über Vergangenheit und Vorfahren umfassen ein breites Spektrum relevanter Aspekte – wie etwa den Weg zur Identitätsfindung, Seelentherapie, die Relation zum regionalen Volksaberglauben sowie zum (Familien)Gedächtnis, zur Geschichte und zur Nation – und regen zu aufschlussreichen, konfessionsbezogenen Vergleichen und Erörterungen an.

Schlüsselwörter: Heimat – Gender – Identitätsfindung – Familiengedächtnis – Seelentherapie

Im Laufe der Arbeit an einem größeren Projekt zum Nexus Familiengedächtnis, Gender und Heimat in der Prosa deutschsprachiger Schriftstellerinnen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts hat sich ein relevanter Teilaspekt herauskristallisiert, nämlich die Frage nach der Funktion von Religion und Glauben innerhalb des anvisierten Forschungsfeldes. Im Zusammenhang damit sollen im vorliegenden Beitrag einige Überlegungen zur literarischen Darstellung der individuellen religiösen Erfahrung in ausgewählten Romanen von

Maria Waser (1878-1939), Paula Grogger (1892-1984), Ruth Hoffmann (1893-1974) und Paula von Preradović (1887-1951) präsentiert werden. All diese zu ihrer Entstehungszeit erfolgreichen, heute jedoch weitgehend vergessenen Familiengeschichten über Großeltern- bzw. Urgroßelterngenerationen umfassen ein breites Spektrum wesentlicher Aspekte, wie etwa den Weg zur Identitätsfindung, Seelentherapie, die Relation zum regionalen Volksaberglauben sowie zum Gedächtnis, zur Geschichte und zur Nation, und regen zu aufschlussreichen, konfessionsgebundenen Vergleichen und Erörterungen an. In keinem der erwähnten Romane ist die Religion das Hauptthema, in jedem aber wird in einem kritischen Lebensabschnitt der ProtagonistInnen die Frage nach dem individuellen Gottesverständnis gestellt. Die Antwort erweist sich dabei immer als existenzentscheidend.

Maria Waser erzählt im Roman „Die Geschichte der Anna Waser“ (1913) das Leben einer bekannten Schweizer Miniaturmalerin aus dem 17. Jahrhundert nach. Anna entstammt einer reichen Patrizierfamilie aus Zürich und wurde im Geiste der reformierten Kirche in der Tradition des Schweizer Reformators Ulrich Zwingli sozialisiert. Als Künstlerin hat sie gewisse Schwierigkeiten damit, ihr Freiheits- und Entfaltungsbedürfnis mit der strengen Reglementierung aller Lebensbereiche durch die Kirchenmänner ihrer Stadt zu vereinbaren. Denn insbesondere das Leben der Frauen ist einem einengenden Verhaltenskodex unterworfen, jedes Fehlverhalten wird streng geahndet. Mit der Zeit sieht Anna immer deutlicher, dass ihre Kirche erstarrt ist, sich in äußerlichen Riten erschöpft und ihre eigentliche Aufgabe verfehlt, da sie sich zu sehr auf weltliche Angelegenheiten konzentriert. Die geistigen Bedürfnisse der anspruchsvolleren Gläubigen bleiben dabei auf der Strecke. Die Ausübung der vorgeschriebenen Pflichten gewährt keinerlei Erfüllung und verleitet bestenfalls zur stillen Resignation und Entsagung, die den Einzelnen dem eigentlichen Leben entfremdet:

Sie dachte nicht mehr daran, sich über die geistlosen Äußerlichkeiten der Predigt zu ärgern. Der Gleichfluß des grauen Redestromes, der sich von der Kanzel ergoß, tat ihr wohl, wie der Anblick all der stillen schwarzen Gestalten rings ihr wohl tat, all der Frauen, die in ihrer einförmigen Tracht wie Schwestern erschienen, von einem einzigen gemeinsamen Schicksal bestimmt. Das alles war wie eine Beruhigung und gab eine weiche, ein wenig süße Resignation ins Blut, die besser war als die heißen und hellen Stunden des Glückes, von denen sie im voraus wußte, daß sie doch neue Enttäuschung und neue Qual nach sich führten.¹

Da sie mit der Zeit die ständig wiederholten, jedoch sinnentleerten Glaubensüberzeugungen der Kirchenmänner als falsch und manipulativ entlarvt, haben religiöse Riten für sie ihre identitätsstiftende Funktion eingebüßt und einen unmittelbaren Bezug auf ihre tatsächlichen Prioritäten verloren.² Aber auch wenn Anna der zeitgenössischen Kirche gegenüber kritisch eingestellt ist, bedeutet dies keineswegs eine Abwendung von Gott. Sie entwickelt vielmehr eine private, individuelle Religiosität,³ die sich auf das für sie Wesentliche

¹ Maria Waser, *Die Geschichte der Anna Waser. Ein Roman aus der Wende des 17. Jahrhundert*, Stuttgart/Zürich 1913, S. 423-424.

² Vgl. Thomas Luckmann, *Die unsichtbare Religion*, Frankfurt a. Main 1991, S. 130.

³ Vgl. Wiesława Tomaszewska, „Homo religiosus“ a religijność literatury, in: *Świat i słowo* 23 (2014), H. 2, S. 131-146, hier S. 132.

konzentriert. Dies behält sie aber zunächst für sich. In einem aufwühlenden Gespräch mit ihrem jüngeren Bruder, der einer Sekte zu verfallen droht, formuliert sie ihr neues Glaubensbekenntnis und rettet so den aus ihrer Sicht Verwirrten:

Ja, das ist es wohl, das reine Herz; aber die Kraft des reinen Herzens ist die Liebe. Sie macht, daß man Wunder sieht, solche Wunder allenthalben, und daß man Gott schaut allenthalben und nicht zuletzt im eignen Herzen. [...] Siehst du, die Liebe, das solltet ihr lernen, ihr Gottesgelehrten, dann erst würdet ihr wahre Gottsucher und Gottfinder. Wahr ist es ja, unsere Kirche, ein öd' Land ist sie geworden und ein rechter Holzboden vielerorten; aber die Liebe, so den dürrn Stab begrünen konnt', wird es wohl auch Zustand bringen, daß wieder Pflanzen aufsprießen aus dem hölzernen Grund, Rebellion und wundersüchtig Wesen kann nur Verderben bringen und Zerstörung, die Liebe aber pflanzt nicht allein, sie gibt auch das Gedeihen dazu.⁴

Nach dem Prinzip der (Nächsten-)Liebe hat sie ihr ganzes Leben ausgerichtet und so verwundert es nicht, dass sie, gelähmt nach einem Sturz von der Leiter, in ihren letzten Lebensstunden den Brief an die Korinther über die Liebe hören will. Über die Liebe, die verwandeln und zum (ewigen) Leben erwecken kann. Es erschließt sich ihr ein tieferer Lebenszusammenhang und sie begreift den eigentlichen Sinn ihres bis dahin nach vielen persönlichen und beruflichen Enttäuschungen doch als unerfüllt betrachteten Lebens:

Und da geschah es, daß sie ihr Leben sah, anders als bis anhin; denn zwischen all dem scheinbar Zerstückelten und Sinnlosen entdeckte sie einzelne Punkte, hell und leuchtend wie kleine Sterne. Sie wuchsen und erhoben sich und verbanden sich zu einem leuchtenden, vollgerundeten Kranz, daneben alles andere in Dunkel und Nichts zerfiel. Aber die leuchtenden Punkte waren kleine, stille Erlebnisse, die sie einst für ein Nichts gewertet, derweil nun in nichts zerfiel, was sie einst groß und bedeutsam gemeint.

Jene aber bildeten den Kranz des Lebens ...⁵

Die Einsicht in die Zerbrechlichkeit und Vergänglichkeit der eigenen Existenz ermöglicht zugleich, ihren Sinn zu verstehen. In der Todesstunde begreift Anna, dass ihr Verhältnis zu Gott stets lebensbejahend und fruchtbar sowie allzeit auf das endgültige Ziel der Vereinigung mit dem Absoluten ausgerichtet war. So findet sie ihre innere Ruhe:

So ist es Bruder, wir sehen durch einen Spiegel in einem dunklen Wort Wornach wir jagen und was wir fürchten, ist nichts, aber das Große liegt in der Stille Soviel Bangnis und Eifer, und ist doch alles gleich, wo wir aufhören und wann. Alles Ende ist Beginn, die Einkehr ins Ganze aber Sinn und Seligkeit ... Denn Not und Glück des einzelnen gilt nicht, sondern allein das Ganze.⁶

Für Anna ist die oben evozierte Freiheit ein Hinaustreten des Menschen aus sich selbst und die Verschmelzung mit der göttlichen Schöpfung nur im Jenseits möglich. Für die Autorin Maria Waser bildet Annas Schicksal allerdings den Ausgangspunkt zu weiterführenden religiösen Auseinandersetzungen, die zur Herausbildung eines kohärenten Weltbildes führen, in dem der Mensch durch drei Mächte: Liebe, Leid und Anschauung erlöst werden kann:

⁴ Maria Waser, Die Geschichte der Anna Waser, S. 440.

⁵ Ebd., S. 544.

⁶ Ebd., S. 547.

„Indem der Mensch sich gläubig dem großen Lebensstrom einfügt, voll Bereitschaft, sein Schicksal zu lieben, wächst er empor zu seiner Freiheit und zur letzten Auflösung im All.“⁷

Paula Grogger lässt im Roman „Das Grimmingtor“ (1926) die Geschichte ihres Heimatortes Öblarn (Steiermark) während der napoleonischen Kriege aufleben. Im Vordergrund steht das Schicksal von Andreas Stralz, seiner Frau Constantia, ihren vier Söhnen und Ziehtochter Regina. Das Leben im österreichischen Gebirgsdorf wird von dem liturgischen Kalender der katholischen Kirche, aber auch vom echten, tiefen Glauben seiner Bewohner bestimmt: „Und sie glaubten an Gott, der uns in Stürmen zerschlägt und an Grashalmen aufrichtet“.⁸ Beim näheren Hinsehen erweist sich die religiöse Dimension des Buches jedoch als äußerst vielschichtig und reicht „von den vielfältigen Formen des Glaubens und Aberglaubens bis zum Zweifel an der Existenz Gottes“.⁹

Dies soll nun anhand des letzten Kapitels, das denselben Titel wie das ganze Buch trägt, veranschaulicht werden. Sein Inhalt ist schnell erzählt: Am Morgen des Fronleichnamfestes begibt sich Regina auf den Grimming¹⁰ auf die Suche nach dem flüchtigen Matthäus Stralz und wohnt seinem Tod bei. Viel wichtiger als die Handlung selbst sind aber die Erlebnisse der ProtagonistInnen, die in eine andere Welt einzudringen scheinen. In eine Welt, in der Zeitgesetze außer Kraft gesetzt werden. In eine Welt, in der rätselhafte Mächte herrschen, die das Handeln der Menschen bestimmen. Deren Bedeutung erschließt sich dem Leser nur allmählich. Auf ihrem beschwerlichen und kraftraubenden Aufstieg trifft Regina eine seltsame junge Frau in Begleitung einer weisen Gamsgeiß. Die blutjunge, schwangere Frau ist, trotz dürftigen Bauerngewandes, überraschend lieblich und zart, was in der Beschreibung dieser Gestalt durch häufige Verwendung des Adjektivs „weiß“ in Bezug auf ihren Körper, insbesondere die Hände, hervorgehoben wird.¹¹ Sie führt „seltsame Reden“¹² und gibt doppeldeutige Antworten, die ihre Zugehörigkeit zu einer anderen Welt nahe legen. So antwortet sie auf die Frage, wohin sie gehe, „durch den Stein“, was einerseits einen realen, eben so genannten Pfad¹³ meinen kann oder aber auch den Weg direkt durch den Felsen, den Berg hindurch. Als Regina noch einen Totenschädel über die Hand der seltsamen Frau rollen zu sehen meint, flieht sie erschrocken. Am Grimmingtor findet Regina schließlich den tödlich verwundeten Matthäus, und beide erleben ein wiederholtes Treffen mit der seltsamen Frau:

⁷ Esther Gamper, Maria Waser. Werden – Wachsen – Wirken. Nachwort, in: Maria Waser, *Gesammelte Werke*, Bd. 5, Frauenfeld 1959, S. 449–304, hier S. 488–490.

⁸ Paula Grogger, *Das Grimmingtor* [Ungekürzte Volks-Ausg. in einem Bde], Breslau 1933, S. 560.

⁹ Gerald Stieg, Ein seltsames Evangel. Überlegungen zum Status des Romans „Das Grimmingtor“ von Paula Grogger, in: Anne-Marie Corbin, Friedrich Aspöckl (Hrsg.), *Traditionen und Modernen. Historische und ästhetische Analysen der österreichischen Kultur*, Innsbruck/Wien/Bozen 2008, S. 165–177, hier S. 167.

¹⁰ Ausführlich dazu Monika Mańczyk-Krygiel, „Wie ein Glasberg im Mondschein“. Zu Paula Groggers Roman „Das Grimmingtor“, in: Edward Bialek, Jan Pacholski (Hrsg.), „Über allen Gipfeln ...“ Bergmotive in der deutschsprachigen Literatur des 18. bis 21. Jahrhunderts. Dresden/Wrocław 2008, S. 205–219.

¹¹ Paula Grogger, *Das Grimmingtor*, S. 555–556 und 566.

¹² Ebd., S. 556.

¹³ Vgl. dazu Johann Gabriel Seidl, *Tirol und Steiermark (Das malerische und romantische Deutschland*, Bd. 7), München [1978], S. 485.

Auf dem Grubenrand der Schotter bleckte in allen Farben. Zittrige Flammenspitzen stachen aus jedem Stein ins verschleierte Blau. Es rieselte das weiße Sandkorn vom Berge in die Ewigkeit. Mitten im Himmel entbreitete sich wie ein großer Heiligenschein die Sonne. Da war es, als die arme Magd mit ihrer Gamsgeiß über den Schottenriedel kam. Sie hatten beid [!] einen sachten, schwebenden Gang. Der Sand trug sie fast herab.¹⁴

Sie fragt Matthäus, ob er sie kennen würde und berichtet ihm, sie würde „hinüber“ gehen, was wiederum auf mehrfache Weise verstanden werden kann: Entweder ist sie auf dem Weg nach Hinterberg (auf die andere Seite des Berges) oder in den Berg hinein oder aber ins Jenseits. Der Jüngling stirbt, während er der enteilenden jungen Frau nachblickt.

Die obigen Schilderungen des Äußeren und des Verhaltens der jungen Frau sind bei der Deutung dieser rätselhaften Gestalt behilflich. Zum einen sind die Hervorhebung der Farbe „weiß“ und die Begleitung der weißen Gämse deutliche Zeichen, welche die junge Frau als eine Salige (auch saliges Fräulein oder weiße Frau genannt) – ein Wesen aus der alpinen Mythologie – identifizieren. Die Saligen sind jungfräuliche, unnahbare, reine Naturwesen aus der anderen Welt der Berge und Gletscher, die den Menschen gewöhnlich als goldblonde junge Frauen in prachtvollen weißen Kleidern erscheinen. Sie kennen sich mit Kräutern aus und sind „Herrinnen der Tiere“. Ihre Lieblings- und Schutztiere sind weiße Ziegen, oder in manchen Regionen (Ötztaler Alpen) weiße Gämse.¹⁵ Sie leben in Höhlen, Grotten, in unzugänglichen Gewölben der Berge. Den Menschen gegenüber sind sie gewöhnlich freundlich gesinnt, es sei denn, sie werden von ihnen beleidigt. Wie auch bei anderen alpinen, mythischen Wesen (wie etwa Perchten oder Dialen) wird ihr Ursprung im Glauben an die Große Göttin, an die Urgöttin aller Kulturen, vermutet.¹⁶ Sie seien Überbleibsel der matriarchalen Ordnung, die vom Christentum in die unheimliche Landschaft der Berge und des Eises zurückgedrängt wurden.

Der Überlieferung nach bildete die Große Göttin eine Dreieheit, sie war „die frühlinghafte Jungfrau, die reife Frau in der Vollkraft ihres lebensspendenden roten Blutes und die weise, sehende Greisin“.¹⁷ Die Salige im Roman scheint all diese Eigenschaften in sich zu vereinigen: Sie erweckt zwar einen jungfräulichen Eindruck, ist aber schwanger (also Mutter), ihre doppeldeutigen Aussagen deuten auf ein geheimes Wissen und besondere Fähigkeiten hin. Im Hinblick auf das besagte dreifaltige Muster erscheint nun auch eine überraschende und für viele unverständliche Tatsache, dass Regina auf ihrer Reise von zwei anderen Frauen „begleitet“ wird: von Constantia (ihrer Ziehmutter) und der alten Trude, der Dorfhexe. Den Rosenkranz betend eilen die beiden Regina nach, holen sie jedoch nie ein, befinden sich allerdings stets in der Nähe.

Die Zusammensetzung dieser Triade bleibt zunächst überraschend und erschließt sich erst im Kontext der Überlieferung von der „Großen Göttin“: Regina ist die Jungfrau,

¹⁴ Paula Grogger, *Das Grimmingtor*, S. 565.

¹⁵ Zur Mythologie der Saligen vgl. Hans Haid, *Mythen der Alpen. Von Saligen, Weißen Frauen und Heiligen Bergen*, Wien/Köln/Weimar 2006, S. 11–30.

¹⁶ Vgl. Ursula Walser-Biffiger, *Wild und weise. Weisbilder aus dem Land der Berge*, Aarau 1998, S. 14.

¹⁷ Ebd., S. 63.

Constantia die reife Frau und Mutter, Trude die weise Greisin (davon zeugt nicht zuletzt ihr vielsagender Name, der auf das althochdeutsche „trud“, d.h. „Kraft, Stärke“ zurückgeht). Gemäß der Vorstellung der Großen Göttin als „Lebens- und Todesgöttin“ geben sie alle Matthäus das letzte Geleit. Des Weiteren versinnbildlichen und steigern sie quasi die Kraft des Weiblichen am Berge.

Man darf jedoch nicht übersehen, dass hier auch Elemente der katholischen Marienverehrung zutage treten, wobei die Attribute Mariens bei verschiedenen Personen zu finden sind. Zum einen deutet der Name „Regina“ (lat. die Königin) unmittelbar auf den Bezug dieser Gestalt zur Gottesmutter hin. M.E. verkörpert sie den Aspekt der Jungfräulichkeit, verstanden als eine bewusste und befreiende Haltung, da eine Frau selbst eigenständig ist und in keiner Abhängigkeitsrelation zu einer anderen Person steht. Sie reift in sich selbst, dadurch öffnet sie sich für andere Menschen und auch für Gott. Durch diesen Reifungsprozess wird sie fruchtbar, kann Leben schenken. So geht mit der Jungfräulichkeit die Qualität der Mütterlichkeit einher, die durch diese Verbindung eine neue Dimension bekommt.¹⁸ Regina wird nicht heiraten und ihr Leben der Erziehung von Johannes, dem jüngsten Sohn Constantias widmen.¹⁹ Indem sie den sterbenden Matthäus auf ihrem Schoß bettet, erinnert sie an eine Pietá-Figur und wird so zum Inbegriff der Mater Dolorosa.

Aber auch die Salige erinnert auf seltsame Weise an Maria: Ihre Armut, ihr jungfräuliches Aussehen, ihre Schwangerschaft und ihre Heimatlosigkeit, ihre Ahnung, dass ihr Kind für die Menschen leiden wird und ihr Vorhaben, den armen Seelen im Berginneren helfen zu wollen, machen eine solche Deutung plausibel. Ihr Mitgefühl verleiht ihr eine besondere Stärke, das Sich-Hinwenden zu den Menschen und jenes Mit-Leiden mit ihnen lassen in ihr die „liabe Frau“ erkennen, die Herrscherin über die Welt. Wie gewöhnlich während der bekannten Marienerscheinungen zeigt sie sich den Menschen inmitten der Natur, als deren Mutter und Herrscherin zugleich. Die Verschmelzung eines heidnischen Wesens mit der christlichen Gottesmutter in Gestalt der seltsamen Magd auf dem Grimming weist auf einen gemeinsamen Ursprung hin – eine mütterliche Gottheit,²⁰ deren Schutz in der rauen Gebirgslandschaft besonders notwendig ist, die Hochwasser, Gewitter und Krankheiten von den Bergbewohnern fern hält, die in sich Kraft und Sorge vereint und den Menschen auf seinem Weg ins Jenseits begleitet.

Im Roman „Pauline aus Kreuzburg“ (1935) schildert Ruth Hoffmann das Leben ihrer schlesischen Großmutter.²¹ Diese wurde in einer evangelischen, bürgerlichen Familie

¹⁸ Vgl. Elżbieta Adamiak, *Błogosławiona między niewiastami. Maryja w feministycznej teologii Cathariny Halkes*, Lublin 1997, S. 98.

¹⁹ Reginas Ähnlichkeit mit Maria wurde bereits nach der Geburt von Johannes angesprochen, als das junge Mädchen das schwache Kind durch ein feindliches Franzosenlager in die Kirche trägt, um es taufen zu lassen. Ihr Weg erinnert an Marias Flucht nach Ägypten. Dabei entgeht Regina nur deshalb der Vergewaltigung durch die Soldaten, weil der Anblick des Mädchens mit dem Säugling im Arm in diesen eben die Erinnerung an die Jungfrau Maria wachruft.

²⁰ Zu Berührungspunkten zwischen dem Marienkult und dem Kult der Großen Göttin vgl. z.B. Magda Łazarz-Massier, *Maryja cielesna*, in: *artmix* (2002), Nr. 3: *Okolice sacrum*, http://free.art.pl/artmix/archiw_3/0102mlm.html [Zugriff am 10.12.2011].

²¹ Vgl. dazu Monika Mańczyk-Krygiel, „Ach, Heimweh hast du wohl nicht gehabt nach Kreuzburg“. Überlegungen zu Ruth Hoffmanns Roman „Pauline aus Kreuzburg“ (1935), in: Rafał Biskup (Hrsg.) *Schlesien – Grenzliterarisch*, Leipzig 2015, S. 231–240.

geboren und wuchs in einem multiethnischen und multikonfessionellen Raum auf. Die von ihren Erinnerungen geprägte Schilderung Schlesiens im Roman ist frei von nationalen Zuschreibungen und konfessionellen Vorurteilen: Sowohl unter den Polen, den Deutschen als auch den Juden in Kreuzburg gibt es gute und schlechte, fleißige und faule Menschen. Die friedliche Koexistenz ist eine gegebene Tatsache dieser Region, die als ein hybrider Kulturraum erscheint; selbst vorhandene nationale Stereotype werden im täglichen Umgang miteinander relativiert. Solch ein Hintergrund lehrt Toleranz anderen gegenüber, und die Heldin wird diese im Rahmen der Nächstenliebe ihr Leben lang praktizieren. Die Religion gehört von Anfang an als etwas Selbstverständliches zu Paulines Leben – Kirchengang, Festtage, Gebet helfen im Leben zu bestehen, die Niederlagen zu meistern und Verluste zu ertragen. Aber auch in diesem vorbildlichen Lebensentwurf gibt es einen mit Glaubensfragen verbundenen Konflikt.

Anlässlich der Volksabstimmung in Oberschlesien kommt Pauline nach 50 Jahren in ihre Heimatstadt Kreuzburg zurück. Zunächst ähnelt der Besuch mehr einem Familienfest als einer politischen Angelegenheit, da sich längst entschwundene Verwandte nun auf ihre patriotische Pflicht besinnen und ihre Heimatorte aufsuchen. Wie andere betagte Besucher ist Pauline nun zu einer Flaneurin in der inzwischen sehr veränderten Stadt geworden und erlebt sie als Mangel, Leere und Abwesenheit. Wie für alle Alten ist Kreuzburg für sie zu einer 'Nekropolis' geworden.²² Selbst in ihrem Elternhaus wird sie sich nachhaltig der eigenen Vergänglichkeit bewusst – das früher vor den Toren gelegene Gut liegt jetzt in der Stadt, auf den ehemaligen Familienwiesen haben die Toten ihre letzte Ruhe gefunden. Zu fragen wäre, warum Pauline ausgerechnet diese Entwicklung als besonders aufwühlend erlebt, hat sie doch bereits in ihrem langen Leben an verschiedenen Orten gelebt und sich da ohne weiteres zurechtgefunden. Es geht um schmerzliche Erinnerungen, die mit ihrem verstorbenen Bruder verbunden sind. In der Zeit ihrer höchsten Not als mittellose Witwe mit zwei kleinen Kindern hat er sie im Stich gelassen und ihr grob seine Hilfe versagt. Dies hat sie nie verwunden und ihrem Bruder nie verziehen. Nun aber lernt sie dessen lebensbedrohlich kranken Enkel kennen und fasst zu ihm eine tiefe Zuneigung. Er erinnert sie an ihre früh verstorbene kleine Schwester und zugleich an die Härte des Bruders. Pauline stellt sich die Frage, ob die Krankheit des Knaben nicht Gottes Strafe für die Schuld des Bruders sei. Sie selbst konnte ja in all den Jahren weder vergessen noch vergeben. Nun muss sie sich ihren verdrängten Gefühlen stellen:

Bis ins dritte und vierte Glied. Vergibt Gott nicht? Straft er wirklich die Unschuldigen? Pauline ringt mit sich und mit Gott. Ist in ihr noch ein Stachel zurückgeblieben von damals, von der unbegreiflichen Härte des Bruders? Pauline prüft sich. Hat sie denn ganz und gar vergeben? Das schlimme Wort brennt noch im Ohr, es ist noch nicht ins Vergessen gesunken. Habe ich also vergeben, fragt Pauline und weiß keine Antwort. Hat Gott vergeben und straft doch bis ins dritte und vierte Glied? Und wenn es so ist, daß dieser Enkel büßen muß, warum sind dann die andern auch alle so früh aus dem Leben genommen worden. Für wessen Schuld haben sie bezahlt? Was ist Schuld, was ist Sühne? Ist es ein Gott der Rache, ist es ein Gott der Liebe? Pauline wird nicht fertig mit ihrem Nachdenken, nichts des

²² Tadeusz Sławek, Akro/nekro/polis: wyobrażenia miejskiej przestrzeni, in: Anna Zeidler-Janiszewska (Hrsg.), Pisanie miasta – czytanie miasta, Poznań 1997, S. 11-40, hier S. 31.

Nachts, wenn sie allein ist, nicht am Bett des kranken Knaben, nicht am Grab des Bruders. Man kann nicht dagegen an, ist ihr Beschluß, man muß sich schicken.²³

In mehreren Selbstgesprächen versucht sie, die verletzenden Ereignisse mental zu bewältigen. Dies verläuft zunächst nur mühsam, da sie bekennen muss, dass der Schmerz immer noch tief sitzt und Vergebung verhindert. Sie gerät in einen tiefen inneren Konflikt, da es ihr klar wird, dass sie so doch stets gegen das tägliche Vaterunser: „[...] wie auch wir vergeben unseren Schuldigern“ handelt. Ihr ganzes Selbstverständnis als Christin wird tief erschüttert, zumal es ihr bewusst wird, dass sie sich durch ihre fehlende Versöhnungsbereitschaft von Gott entfernt.

Die Aufforderung des Knaben, ihm vom Großvater zu erzählen, erzwingt letztendlich eine Entscheidung. Sie besinnt sich auf den gemeinsamen Ursprung, auf das liebevolle Elternhaus, überwindet ihren Groll und versöhnt sich innerlich mit dem Verstorbenen. Dem Enkel erzählt sie eine erfundene Geschichte über die Güte und Treue des Großvaters. Die Vergebung befreit Pauline von der Verstrickung in Wut und von hartnäckigen Gedanken an die Vergangenheit. Es stärkt ihr Selbstgefühl, so dass sie wieder einmal mutig einen neuen Lebensabschnitt beginnen kann, diesmal ohne jegliche Ressentiments.

Paula von Preradović rekonstruiert in ihrem Roman „Pave und Pero“ (1940) die tragische Geschichte der Ehe ihres Großvaters, des kroatischen Nationaldichters Petar von Preradović und seiner ersten Frau Paola da Ponte. Die junge Frau hat sich nach einigen Ehejahren umgebracht, nachdem sie zuerst monatelang den Tod einer Tochter vor dem Ehemann verheimlicht hat. Diese für alle unerklärliche Tat versucht die Autorin zu beleuchten, indem sie die depressive Stimmung der jungen Frau primär auf die in allen Lebensbereichen erfahrene resp. eingebildete Heimatlosigkeit (etwa den Verlust der Heimat der Kindheit, die nomadische Existenz als Offiziersgattin und das damit verbundene Gefühl der Entfremdung innerhalb der Habsburger Monarchie, geistige Unterlegenheit in der Ehe mit einem Dichter) und sekundär auf eine postnatale Depression zurückführt. Paves Leben wird als eine vergebliche Suche nach einer Heimat geschildert.²⁴ Die traditionelle Festlegung der Frau auf ihre Ehefrauen- und Mutterrolle hat bei der weiblichen Identitätsbildung als ausreichendes Fundament ausgedient und fungiert bestenfalls als Hilfskonstruktion oder Ersatz. Verweigerungen von unterschiedlichen Identitätsangeboten (z.B. national geprägt) führen dazu, dass in ihrem Fall paradoxerweise eben eine mehrfache Heimatlosigkeit ihr Selbstverständnis als Individuum zu bestimmen scheint. Zugleich erzeugt sie jedoch das Gefühl der Fremdheit und Differenz und bewirkt, dass sich Pave als ein in allen Lebensbereichen defizitäres Wesen wahrnimmt. Sie vermag zwar durch ihre Kinder in der Fremde einigermaßen heimisch zu werden, nicht aber sich heimatlich geborgen zu fühlen. Trotzdem klammert sie sich an die Vorstellung, sich durch die Kinder eine „innere“ Heimat zu schaffen. Deswe-

²³ Ruth Hoffmann, Pauline aus Kreuzburg, Leipzig 1935, S. 319.

²⁴ Zur Heimatlosigkeit der Protagonistin vgl. ausführlich Monika Mańczyk-Krygiel, „Es gibt Naturen, die sich nicht verpflanzen lassen, nicht körperlich und nicht seelisch“. Überlegungen zum Roman „Pave und Pero“ Paula von Preradovićs, in: Harald Haslmayr, Andrei Corbea-Hoisie (Hrsg.), Pluralität als kulturelle Lebensform. Österreich und die Nationalkulturen Südosteuropas, Berlin/Wien 2013, S. 153-164.

gen hat sie einem Schicksalsschlag in diesem selbst erschaffenen Refugium der Mutterschaft nichts entgegensetzen und der Tod der Kindes, an dem sie sich die Schuld gibt, wirkt sich auf sie verheerend aus.

In Paves letzter, tragischer Lebensphase gewinnt die mögliche Verortung der Heimat in einem geistig-metaphysischen Raum, d.h. in der Religion, an Bedeutung. Die Protagonistin nimmt jedoch das Angebot der tröstenden Geborgenheit in einer spirituellen Gemeinschaft nicht an. Sie hat nämlich ihre Identität nie über religiöse Vorstellungen bezogen, denn eine tiefere Dimension des Glaubens hat sich ihr nie erschlossen. Auf diese Weise verkennt sie einen möglichen Weg aus ihrer Orientierungslosigkeit, denn die Religion stellt einen wichtigen, oftmals zentralen Faktor dar, der sowohl in der freiwilligen als auch erzwungenen Migrationssituation maßgeblich an der Sicherung bzw. Neuformierung des Selbstverständnisses mitwirkt:

[...] es gebrach ihr an der Fähigkeit, zu hoffen. Sie vermochte weder auf Gott zu hoffen, den sie nicht kannte, noch auf ihre eigene Kraft. Die Frömmigkeit, die man ihr mitgegeben, war äußerlicher Natur. Sie wußte von Geboten und Gebräuchen, aber sie kannte ihren Sinn nicht. Sie verstand nicht zu beten. Wohl vermochte sie zu Gott zu schreien und zu betteln, wie ein Kind um Brot bettelt, aber sie wußte nicht, daß einer, der wahrhaft betet, der sich in die Herrlichkeit Gottes zu versenken versteht, durch die demütige Versenkung Anschluß an Gottes ewige Kraft zu gewinnen vermag. [...] Weil sie Gott nicht kannte und nicht auf ihn hoffte, kannte sie sich selbst nicht und hoffte sie nicht auf ihre eigene Kraft.²⁵

Pave missdeutet die Bedeutung der Suche nach einem neuen Lebenssinn, oft eben in einer transzendenten Sicht und Hoffnung, so irrational diese auch manchmal sein mag. Sie entzieht sich den Kernfragen des Glaubens nach Schuld und Vergebung. In ihrer Verzweiflung verkennt sie, dass ihre eigentliche Schuld nicht im Tod der Kindes, sondern im am Ehemann durch die Geheimhaltung begangenen Betrug besteht. Selbst der Hinweis des Beichtvaters verhallt ungehört, denn Pave kann und will sich selbst nicht vergeben. Ihr Unvermögen in dieser Hinsicht beweist – dies wohl die intendierte Botschaft der katholischen Autorin –, dass das Leben ohne Religion im Sinne der Lebensbewältigungspraxis mühsam, wenn nicht unmöglich, ist.

Signifikanterweise kann der verwitwete Ehemann – wohl nicht zuletzt aufgrund seiner Sensibilität als Künstler – nach anfänglicher Verbitterung die Beweggründe seiner Frau nachvollziehen und ihr vergeben, allerdings mit Berufung auf eine höhere Instanz – diesen Gott, dem sich Pave zeitlebens entzogen und auf diese Weise eine potenzielle Heimat verworfen hat.

O Gott, wer bin ich, daß ich mit Leid mich schmücken darf als mit einem Kranze und das die Bitternis mir süß wird? O Gott, wer bin ich, daß du in den Acker meiner Qual die Saat der Lieder säst mit deiner eigenen Hand? Wer bin ich, daß ich das Leben und den Tod mit gleicher Inbrunst lieben darf? Ist es denn wahr, daß die Dichter deine eigensten Söhne sind?²⁶

Die Autorin entwirft Pero als einen Menschen, der in sich gefestigt ist und seine Identität durch seine Zuwendung zum – durch die Erziehung in einer Kadettenanstalt – verschütteten

²⁵ Paula von Preradović, Pave und Pero, in: dies., Gesammelte Werke, Wien 1967, S. 373–745, hier S. 608.

²⁶ Ebd., S. 739.

Kroatentum, durch sein an jedem Ort realisierbares Dichtertum und nicht zuletzt durch seinen Glauben definiert, Paves Identität bleibt dagegen angesichts ihrer Gottverweigerung lediglich eine defizitäre „Ansammlung von Spuren“.²⁷

Abschließend bleibt zu überlegen, wie die religiösen Elemente in den besagten Werken im Hinblick auf ihren jeweiligen Anteil und ihre Funktion zu beschreiben wären. In den Romanen von Waser, Hoffmann und Preradović sind es eher vereinzelte Episoden, Anspielungen, zuweilen offene Stellungnahmen, die gemeinsam eine „Reihe religiöser Momente“²⁸ bilden, aber für die ProtagonistInnen in einem bestimmten Lebensabschnitt äußerst wichtig sind. Anders verhält es sich mit Groggers „Grimmingtor“ – hier ist Religion zweifelsohne ein wichtiges Systemelement, das die dargestellte Welt organisiert, auch wenn man diesen Roman nicht explizit als einen religiösen bezeichnen kann. Die in allen Texten thematisierte aufrichtige Auseinandersetzung mit den Glaubensfragen trägt zur Festigung der Identität der ProtagonistInnen bei. Die Voraussetzung ist dabei stets, dass sich der Mensch darauf mutig einlässt, sich um einen individuellen Zugang zu den Kernfragen des Glaubens bemüht und auf Gott vertraut, denn die Verweigerung kann zur Katastrophe führen.

Des Weiteren bewirkt eine durch diverse Paratexte belegte persönliche Involviertheit der Autorinnen in die am Beispiel der Vorfahren vorgeführte Identitätsproblematik, dass all diesen Werken eine spezifische Perspektive innewohnt. Sie ist eindeutig autobiographisch geprägt und changiert zwischen drei Positionen: Zeugnis, Bekenntnis und Herausforderung.²⁹ Da die Veröffentlichung der besagten Werke ferner nachweislich auf bestimmte persönliche Erlebnisse und Erfahrungen der Autorinnen zurückzuführen ist, erweist sich diese Erkenntnis für ihre Analyse als äußerst inspirierend, denn tatsächlich wird in jedem Text zum einen versucht, die jeweiligen Schicksale in ihrer Zeitgebundenheit zu rekonstruieren (Zeugnis/Welt), zum anderen bieten diese Einzelschicksale Gelegenheit zu einer Introspektion (Bekenntnis/Ich) und zum letzten ermöglichen sie, dem Leser eine intendierte Botschaft zu vermitteln (Herausforderung/Du). Dies alles erweist sich bei dem Versuch, die religiösen Textwelten³⁰ der Autorinnen zu deuten, als durchaus aufschlussreich. Demzufolge lässt sich der Rückgriff auf religiöse Motive stets als eine gewisse Anregung festhalten, wie etwa zur Innenschau (Waser), zu Aussagen über in die Vergangenheit entschwundene Welten (Grogger, Hoffmann) oder zu allgemeinen Reflexionen über menschliche Ängste und Hoffnungen (Preradović).

²⁷ Hannes Schweiger, Identitäten mit Bindestrich. Biographien von MigrantInnen, in: Bernhard Fetz und Hannes Schweiger (Hrsg.), Spiegel und Maske. Konstruktionen biographischer Wahrheit, Wien 2006, S. 175–188, hier S. 186.

²⁸ Vgl. Wiesława Tomaszewska, „Homo religiosus“, S. 142.

²⁹ Vgl. Małgorzata Czermińska, Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie, Kraków 2000, S. 19–25.

³⁰ Vgl. Wojciech Gutowski, Religie – wiary – teksty. Pytania (nie tylko) do Młodej Polski, in: Hanna Ratuszewska (Hrsg.), Religie i wierzenia w literaturze polskiego modernizmu, Toruń 2009, S. 9–24, hier S. 11.

Gdańsk 2016, Nr. 34

Tomasz Małysek

(Uniwersytet Wrocławski/Universität Wrocław)

Nahtoderfahrung in der deutschen Gegenwartsliteratur

A near-death experience is a very enigmatic process in a human life. In the past ten years numerous German novelists have described epic dreams or real visions of a journey *through* the afterlife. Their near-death accounts contain similar themes. By analyzing the narratives of the acclaimed novelists like D. Wellershoff, U. Timm, D. Kehlmann, S. Lewitscharoff, S. Nadolny, P. Roth, U. Widmer it is possible to investigate and interpret the literary portrayals of near-death scenarios in the context of theological theories. In addition to writing a short history of such fictional near-death experiences the author of the scientific article builds bridges between German novelists and Christian theologians like K.-J. Kuschel, H. Küng, H. Kessler or K. Rahner.

Keywords: near-death experience – contemporary literature – theology – metaphysic

Die Nahtoderfahrung ist ein sehr geheimnisvoller Prozess im menschlichen Leben. In dem letzten Jahrzehnt haben viele anerkannte deutsche Schriftsteller ihre epischen oder realen Visionen der Jenseitsreisen beschrieben. Ihre meistens fiktionalen Berichte aus dem Jenseits enthalten ähnliche Themen und Motive. Dank der Analyse der Prosa solcher anerkannten Romanschreiber wie D. Wellershoff, U. Timm, D. Kehlmann, S. Lewitscharoff, S. Nadolny, P. Roth, U. Widmer ist es möglich, literarische Bilder der Nahtodszenarien im Kontext theologischer Theorien zu untersuchen und zu interpretieren. Neben der Darstellung kurzer Geschichte solcher fiktionalen Nahtoderfahrungen baut der Autor des Aufsatzes Brücken zwischen deutschen Romanautoren und solchen christlichen Theologen wie K.-J. Kuschel, H. Küng, H. Kessler und K. Rahner.

Schlüsselwörter: Nahtoderfahrung – Spiritualität – Theologie – gegenwärtige deutsche Prosa

Autobiographische Texte,¹ deren Autoren entweder wegen einer Krankheit oder eines Unglücks ihre Körper verlassen bzw. verschiedene Geister von Verstorbenen treffen und Nahtoderfahrungen sammeln, sind in der Literatur eher selten anzutreffen.² Derartige Episoden sind „zunächst einmal sehr persönliche, intime und häufig einschneidende innere

¹ Die in diesem Aufsatz formulierten Thesen und Inhalte entstammen der Monographie von T. Małysek „Die verschwundene Grenze zwischen Leben und Tod im Spiegel der heutigen Literatur“, die im Mai 2016 (Atut/Neisse Verlag, Wrocław) erschienen ist.

² Vgl. z.B. Mario Mantese, *Vision des Todes. Meine Reise durch das Jenseits*, Ergolding 1993; Gunther Klosinski, Nachwort, in: Karl-Josef Kuschel, Gunther Klosinski, *Auf Tod und Leben. Begegnungen mit der Endlichkeit in Bildern und Texten*, Ostfildern 2012, S. 76–79; Sabine Mehne, *Licht ohne Schatten*, Ostfildern 2013.

Erlebnisse desjenigen, der eine solche Erfahrung machen durfte“.³ Das Jenseits ist da eine nur zeitweise erfahrbare Dimension, die nicht so oft wie in der Vergangenheit als eine uner-schöpfliche Quelle der Botschaften gilt und meistens antirituell wirkt,⁴ d.h. keiner konkreten Konfession unterzuordnen ist. Nicht anders ist es in der gegenwärtigen deutschen Prosa.

Grundsätzlich handelt es sich in beiden Fällen um wiederholbare Motive, die schon Elisabeth Kübler-Ross in „Interviews mit Sterbenden“ (1969) und Raymond A. Moody in „Leben nach dem Tod“ (1975) beschrieben haben: die sog. „außerkörperliche Erfahrung“ nach der Trennung von Körper und Seele, die Schwebefähigkeit, das Sehen ohne physische Augen, die Tunnel- oder Lichtvision, Besuche von bereits Verstorbenen, wunderbare Landschaften, Telepathie, Panorama oder „Lebensfilm“. Inwieweit diese Erfahrungen authentisch sind oder nur ein Potenzial der Reanimationsapparatur veranschaulichen, kann hier nicht erörtert werden. Eines steht jedoch fest: wenn es Gott gibt, mag er sich hinterm Licht verstecken, es sei denn, er offenbart sich in literarischen bzw. autobiographischen Jenseitsvisionen überhaupt nicht.

Die Tendenz, Gott als „das Versteckte“ zu zeigen, „was erst gesucht werden will“, definiert der Theologe Karl-Joseph Kuschel in seinen literarischen Skizzen folgendermaßen:

Die Rede von Gott vollzieht sich im Modus des Suchens [...]. »Gott liebt es, sich zu verstecken«: Dieses Wort des großen Franzosen Blaise Pascal [...] ist nicht als spielerische Koketterie zu verstehen, es formuliert pointiert die Erfahrung der Selbstzurücknahme Gottes in die Verborgenheit, ins »Versteck«, um sich so platter Funktionalisierung zu entziehen [...].⁵

Auch die gegenwärtige christliche Spiritualität kennt ein solches Phänomen, z.B. in Michel de Certeaus religionshistorischen Studien hängt die mystisch-spirituelle Erfahrung damit zusammen, dass „das Göttliche sich am intensivsten im Modus seiner uneinholbaren Absenz offenbart; die Präsenz Gottes wird nur noch erfahrbar als eine *praesens absentia*“.⁶

Der Streit um den wahren Charakter der Nahtoderfahrungen ist heutzutage in der Theologie präsent, obwohl er keinesfalls im Zentrum theologischer Debatten steht. Hans Küng hat seine Skepsis über Erfahrungen dieser Art bereits im Text „Ewiges Leben?“ (1982) geäußert, wo er sie nur als flüchtige Wahrnehmungen „vor dem großen Tor des Todes“ interpretiert und das ganze Phänomen eher ablehnt: „Was also besagen dann solche Sterbeerlebnisse für das Leben nach dem Tod? Kurz gesagt: nichts!“.⁷ In der Studie „Was kommt nach dem Tod? Über Nahtoderfahrungen, Seele, Wiedergeburt, Auferstehung und ewiges Leben“ (2014) analysiert ein anderer Theologe – Hans Kessler – noch einmal das ganze Phänomen unter besonderer Berücksichtigung seiner Bedeutung für die Christen. Kessler bespricht

³ Alois Serwaty, Joachim Nicolay, Einführung, in: Alois Serwaty/Joachim Nicolay (Hrsg.), Nahtoderfahrung – neue Wege der Forschung, Santiago Verlag 2009, S. 7–18, hier S. 8.

⁴ Vgl. dazu die Studie von Katharina Bochsler, Ich han da inne ungehörú ding gesehen? Die Jenseitsvisionen Mechthilds von Magdeburg in der Tradition der mittelalterlichen Visionsliteratur, Bern 1997.

⁵ Karl-Josef Kuschel, Gott liebt es, sich zu verstecken. Literarische Skizzen von Lessing bis Muschg, Ostfildern 2007, S. 7.

⁶ Michael Eckert, 'Die schwarze Sonne der Sprache' (M. de Certeau). Negative Theologie, Spiritualität, Ästhetik, in: Erwin Möde (Hrsg.), Europa braucht Spiritualität, Freiburg i. Breisgau 2014, S. 108–124, hier S. 114.

⁷ Hans Küng, Ewiges Leben?, München 1984, S. 36.

zwei Vorstellungsmodelle des Lebens nach dem Tod: nach der Auferstehung „am Jüngsten Tag“, und bereits „im Tod“. Das erste Modell bezieht sich auf die apokalyptische Vision des Weltbildes und ist mit der Nahtoderfahrung nicht zu vereinbaren. Das andere Modell zeigt, wie „die einzelnen Verstorbenen als ganze Personen schon *unmittelbar mit dem Tod* in das ewige Leben Gottes eingehen“. ⁸ In diesem Fall handelt es sich jedoch nur um Auserwählte, oder Heilige, was mit der Praxis der „egalitären“ Nahtoderfahrung im Widerspruch steht.

Kessler plädiert für ein anderes widerspruchsfreies Denkmodell, das von Karl Rahner entwickelt wurde, und zwar für die Idee der sog. Auferstehung im Tod, aber nicht nur für die Auserwählten, sondern für alle Menschen. Es geht ihm nicht darum, dass die ins Grab gelegten Körper mit ihren Seelen wiedervereinigt werden, sondern um eine Situation, in der „die einzelne Person *in* ihrem Tod (im Eingehen in die allgegenwärtige Ewigkeit Gottes) ihre eigene Auferweckung und *zugleich* das Auferstanden-Sein aller anderen, der Früheren wie der Späteren erlebt“. ⁹ In Bezug auf diese Idee wären die Berichte nach dem Besuch in dem sog. Zwischenreich des Todes wahrscheinlicher, weil da stets von Kontakten mit den bereits wiederauferstandenen Verstorbenen erzählt wird.

In der Literatur „wird das Sterben eines Menschen in verschiedene, fiktive Abschnitte unterteilt, die Darstellung zeigt bestimmte stereotype Wiederholungen“. ¹⁰ Die Projektion der diesseitigen dimensional Kriterien auf das Jenseitige schildert überwiegend einen Sprung in das erwähnte Zwischenreich, bei dem es sich um eine eklektische Mischung von zwei Weltordnungen handelt. Laut Sabine Walther-Vušškāns „erzählen Nahtoderfahrungen nicht von Todesnähe, sondern von jener psychischen Spannweite, die sogar den Sterbenden noch vom Tode trennt“. ¹¹ Diese Idee äußert sich in der Literatur überall da, wo der Held nicht definitiv als Toter, sondern als ein im Zwischenreich Irrender dargestellt wird. Diesen Begriff sollte man übrigens nicht mit S. Kierkegaards Dimension des Zwischenseins verwechseln, wo der Mensch als ein Wesen der Versuchung und zugleich als ein Gnadenkind – *filius adoptionis* gilt. ¹² Im literarischen Kontext sind die beiden Prozesse eine ästhetische Abstraktion. Was dabei auffällt, ist die künstlerische Bescheidenheit bei der Beschreibung des Göttlichen. Man unterscheidet sie jedoch vom Gedanken der negativen Theologie, die jede direkte Rede von den göttlichen Attributen oder transzendenten Phänomena negiert, weil sie „die Grenze des Wissens als Nichterkennbarkeit des göttlichen Wesens“ ¹³ anerkennt. In der Literatur wird dieser Prozess nur simuliert, und die Autoren sind dabei nicht besonders konsequent.

⁸ Hans Kessler, Was kommt nach dem Tod? Über Nahtoderfahrungen, Seele, Wiedergeburt, Auferstehung und ewiges Leben, Kevelaer 2014, S. 190.

⁹ Ebd., S. 199–200.

¹⁰ Sabine Walther-Vušškāns, Die Angst vor dem Dunkel des Brunnens. Grenzerfahrung, Sterben und Todesnähe in der deutschsprachigen Literatur, Berlin 2004, S. 22.

¹¹ Ebd., S. 273–274.

¹² Elisabeth Langgässer, Die christliche Wirklichkeit und ihre dichterische Darstellung, in: dies., Das Christliche der christlichen Dichtung. Vorträge und Briefe, Olten/Freiburg i. Breisgau 1961, S. 46–64, hier S. 61.

¹³ Dirk Westerkamp, Via negativa. Sprache und Methode der negativen Theologie, München 2006, S. 9.

Manchmal ist Gott im Erzählvorgang gänzlich abwesend, nur weil der Autor nicht an ihn glaubt, obwohl die Grenze des Diesseitigen „teilweise“ passiert wird. Als Beispiel sollte auf die Geschichte eines Schriftstellers hingewiesen werden, der sich im autobiographischen Bericht über den Tod des eigenen Bruders trauernd in den Sterbenden hineinversetzt und ein tragischer „mitsterbender“ Phantast wird. Das ist bei Dieter Wellershoff der Fall, der in seinem Text „Blick auf einen fernen Berg“ (1991) den Leidensweg seines Bruders beschreibt und der in dessen von Leukämie zerfressenen Blut nach einem Ursprung der Krebskrankheit sucht: „Wir müssen tief in bewusstseinsferne Regionen des Körpers hinabsteigen, um an den Ursprung der Leukämie zu gelangen“.¹⁴ Diese symbolische Inkorporation des Lebenden durch den Verstorbenen macht aus der Grenzerfahrung des Todes eine umkehrbare Reise des auktorialen Erzählers, der zwar selbst darüber berichtet, aber gänzlich vom biologischen Rhythmus eines fremden Körpers abhängig ist.

Für Wellershoff ist diese Auseinandersetzung mit dem biologischen Tod nicht genug, deshalb literarisiert er (trotz seiner atheistischen Ansichten) das Motiv der Nahtoderfahrung schon früher, wodurch er die Grenzen des Erkennbaren vor dem unumkehrbaren Tod nach dem Ausgang aus dem transzendenten „Zwischenreich“ um Sekunden ausdehnt. Die Möglichkeit einer literarischen Beschreibung der Nahtoderfahrung überlegt sich Wellershoff damals in seinem Essay „Das Verschwinden im Bild. Über Blendwerke und Fiktionen“ (1980) im Kontext der ästhetischen Vernichtung im Bild, wo die Imagination des Helden an Macht gewinnt und die Wahrnehmung der diesseitigen Welt ersetzt: „[...] es ist die Geschichte eines Sterbens. Dem Sterbenden entgleitet die Außenwelt. Sie wird verschlungen von einem inneren Bild, das ihm seinen Tod zeigt“.¹⁵ Wellershoff zitiert hier eine Geschichte von Cortázar „Die Nacht auf dem Rücken“, in der ein Motorradfahrer infolge eines Unfalls das Bewusstsein verliert:

Von jetzt ab nimmt er die Außenwelt nur noch in kürzer werdenden Intervallen wahr, weil er immer wieder in Bewusstlosigkeit versinkt. Er sieht Leute, die sich über ihn beugen, die Ambulanz, die ihn fortbringt, Ärzte und Krankenschwestern, Röntgenzimmer und Operationsaal, ein Bett, in dem er liegt, zwischen anderen Kranken, in einem großen Saal. Aber dazwischen drängt sich allmählich immer stärker eine andere Wirklichkeit. Er träumt. Und der Traum ist eine Sprache, die ihm in seltsamer Verkehrung sagt, dass er vom Tod bedroht ist. Die Helfer treten darin als Verfolger auf. Er muss vor den Azteken fliehen, die auf Menschenjagd gehen, um Opfer für ihre blutigen Feste zu fangen.¹⁶

Es vermischen sich hier Zeitebenen und Motive, die als Überreste von Gleichzeitigem und Vergangenen zu verstehen sind. Der Verunglückte spielt einige Rollen zugleich und steckt in einem Käfig, aus dem er sich nicht befreien kann.

Die Nahtoderfahrung ist ein Strom von Fiktionen, der für Wellershoff vor allem eine ästhetische Komposition von Irrwegen bildet. Auch in diesem Fall fällt die theologische Komponente aus, und der Mensch wird beim Sterben mit einem phantastischen Film konfrontiert, der von seinem absterbenden Verstand mit letzter Vitalität erzeugt wird.

¹⁴ Dieter Wellershoff, *Blick auf einen fernen Berg*, Köln 2006, S. 89.

¹⁵ Ders., *Das Verschwinden im Bild*, Köln 1980, S. 142.

¹⁶ Ebd., S. 143.

Bei Wellershoff ist das Nahtoderlebnis die Erfahrung eines Anderen, der entweder sein Bruder oder eine fiktionale Figur ist. Der Autor literarisiert das Unaussprechbare mit der Genauigkeit eines zeitabhängigen Berichterstatters, der zwar den Tod entmythologisiert, aber gleichzeitig für seine Phantasie einen erstaunlichen Begriff erfindet: sie ist nämlich „eine Zunge, die auch am Tod leckt“.¹⁷

Klassische Sterbemonologe sind in der deutschen Gegenwartsliteratur eine Seltenheit. Dagegen kann der kommende Tod ein Vorwand für eine fiktive Selbstbiographie sein. In Uwe Timms Roman „Rot“ (2001) hat der Ich-Erzähler schon am Anfang einen Unfall, und er berichtet über sich selbst: „ICH SCHWEBE. Von hier oben habe ich einen guten Überblick, kann die ganze Kreuzung sehen [...] seltsam auch das, der da unten spürt keinen Schmerz. Er hält die Augen offen“.¹⁸ Am Ende des „Lebensfilms“ wird nur noch der Flug ins Jenseits erwähnt:

[...] alles stürzt, dieser Lärm, ein Sausen, Reißen, Zischen, Flügelschlag, ich fliege, endlich, Lösung, immer dieses Voranschreiten, Erlösung, endlich, Gegenwart, Sturz, Allgegenwart, Gewölk, sanftes Grau und darüber das Licht.¹⁹

Ohne irgendeinen dekorativen Manierismus, der in der neuen deutschen Prosa anzutreffen ist, wird die metaphysische Komponente hinzugefügt, aber nicht mehr entwickelt. In diesem Sinne entspricht der Text vollkommen Christiaan L. Hart Nibbrigs Regel aus seiner „Ästhetik des Todes“: „Aus. Ende. Tot und weg und auf und davon. Punkt. Schluß. [...] Das Sterben als zu Ende gehen des Lebens läßt sich darstellen, nicht der Tod als das Ende selbst“,²⁰ was übrigens, wie weiter gezeigt wird, keinesfalls in der ganzen deutschen Gegenwartsliteratur gilt.

Bei Uwe Timm ist der Hauptheld der Beerdigungsredner Thomas Linde. Sterbend erinnert sich Linde an sein Leben und erzählt in einer langen Retrospektive von politischen und intimen Ereignissen, die wegen der Erzählperspektive des Verstorbenen einen unheimlichen Charakter annehmen. Ein Symbol des Jenseitigen ist die Viktoria, der belebte Siegesengel aus der Berliner Statue, der von Lindes Freund in die Luft gesprengt werden sollte. In Lindes Bewusstseinsstrom tritt der Engel als ein Kritiker auf, der auf die Verlogenheit seiner Grabreden hinweist: „Fast alle Todesfälle, die von der Stütze unter die Erde gebracht werden, sind [...] Kitschfälle“.²¹ Die Verherrlichung der Verstorbenen verneint die Wahrheit, die wegen der Geldgier in Vergessenheit gerät. Der „sich verlierende“ Linde diskutiert mit dem Engel über seine Bestimmung: „Engel sollen für die stehen, die ich eingesammelt habe, die Teile, die Zerfetzten, die Verstümmelten, die Zerrissenen“,²² was der Engel entschieden ablehnt: „Du hast wohl einen Piep. Was hab ich mit denen zu tun?“²³ Der scherzhafte Ton des Engels

¹⁷ Vgl. dazu: Horst Schwebel, Glaubwürdig. Fünf Gespräche über heutige Kunst und Religion mit Joseph Beuys, Heinrich Böll, Herbert Falken, Kurt Marti, Dieter Wellershoff, München 1979, S. 127–152.

¹⁸ Uwe Timm, Rot, Köln 2001, S. 9.

¹⁹ Ebd., S. 430.

²⁰ Christiaan L. Hart Nibbrig, Ästhetik des Todes, Frankfurt a. Main 1989, S. 9.

²¹ Uwe Timm, Rot, S. 353.

²² Ebd., S. 365.

²³ Ebd.

sowie der unbeendete Flug ins Licht lassen eine weitere geistige Existenz zu, ohne jedoch auf eine religiöse Konkretisierung oder einen erhabenen Stil hinzuweisen.

Die Bereiche der „Metaphysik ohne Gott“ oder der negativ-theologischen Denkweise werden dagegen in den Nahtodmotiven in Daniel Kehlmanns Werk zu literarischen Äquivalenzen der Jenseitsreisen auf Erden. Ein spektakuläres Beispiel ist hier die Novelle „Der fernste Ort“ (2001), in der schon das Motto aus Vladimir Nabokovs Werk „Er atmete nicht mehr, er war abgereist – wohin, in welche anderen Träume weiß niemand“ vom gebrochenen Realismus der Nahtoderfahrung zeugt. Der Text ist wie ein Lebensfilm konstruiert, wobei die Frage, ob der Hauptheld Julian zuerst ertrinkt oder nicht, unentschieden bleibt. Kehlmanns Held scheint im postmortalen Leben mit seinem Doppelgänger konfrontiert zu werden. Die Verselbstständigung der Überreste des Subjekts ist wie eine tiefenpsychologische Konfrontation mit dem eigenen Schatten, wobei Kehlmann mit seiner Beschreibung des Subjekts in der gottfernen Welt sehr konsequent bleibt. In diesem Sinne ähnelt Julians Zustand eher einer unheimlichen Pseudo-Hölle auf Erden als einer himmlischen Erhöhung:

Im Flur erschrak er von neuem über den Mann im Spiegel. Ein Fremder, deutlich jünger als er, der mit ruhiger Neugier seinen Blick erwiderte. Julian hob langsam die Hände, für eine endlose Sekunde schien es, als ob der andere die Bewegung nicht mitmachen würde... Dann tat er es doch.²⁴

Es wäre zu betonen, dass Kehlmann sich über den Zustand seines Haupthelden persönlich in den „Poetikvorlesungen“ geäußert hat: „[...] es ist von fast schon aufdringlicher Eindeutigkeit, dass er eigentlich untergegangen ist und die ganze Geschichte sich in seinem Kopf, in den wenigen Momenten der Agonie abspielt.“²⁵ Da die Geschichte von ihm und dem Lektor im Klappentext des veröffentlichten Buches anders zusammengefasst wird, versteht man sie oft fälschlicherweise als einen realistischen „Aussteigerthriller“, obwohl wir hier eben mit einem gebrochenen oder, wie Klaus Zeyringer schreibt, „erweiterten Realismus“ des Nahtoderlebens zu tun haben.²⁶ Einen klaren Hinweis auf den Nahtodzustand des Helden enthält die Szene, in der Julian Veterings Brief an Arnauld liest:

Darf ich gestehen, dass ich mir den entscheidenden Augenblick manchmal als die Entdeckung ausmale, dass die Welt, die einen Menschen fest zu umgeben scheint, bereits seit einer Weile die Emanation seines Bewusstseins ist, dass er sein Sterben gewissermaßen – versäumt hat? Der Hades, mein Lieber, beginnt hinter der nächsten Straßenecke.²⁷

Kehlmann zeigt die Erde als einen Ort, an dem sich die Geister der Verstorbenen und die immer noch Lebenden zugleich befinden. Da Julian mit anderen Menschen kommunizieren kann, weist der Text darauf hin, dass er noch nicht ganz tot ist, weil das Jenseits mit den Toten für die Menschen grundsätzlich unsichtbar bleibt. Mit Verstorbenen durch Totenbefragung in Verbindung zu treten, ist übrigens in der Bibel von Gott untersagt. Der Sterbende

²⁴ Daniel Kehlmann, *Der fernste Ort*, Frankfurt a. Main 2004, S. 70.

²⁵ Ders., *Diese sehr ernsten Scherze. Poetikvorlesungen*, Göttingen 2007, S. 19.

²⁶ Klaus Zeyringer, *Gewinnen wird die Erzählkunst. Ansätze und Anfänge von Daniel Kehlmanns »Gebrochenem Realismus«*, in: *Text+Kritik*, H. 177/2008, S. 36-44, hier S. 36.

²⁷ Daniel Kehlmann, *Der fernste Ort*, S. 76-77.

dagegen ist eine andere Kategorie, und er „könne [nach Vetering] noch tagelang durch die allmählich unwirklicher werdende Welt seiner Einbildungen irren [...]“.²⁸ Julian sagt zu Paul: „Ich hätte ein Gespenst sein können“,²⁹ worauf Paul antwortet: „Du bist dort ertrunken, nicht ich“.³⁰ Julians Sterben bildet auch einen Rahmen für die Verinnerlichung anderer Todesfälle. Er spricht nämlich mit seinem vor „fünf oder sechs Jahren vielleicht“³¹ verstorbenen Vater. Der Verstorbene und der Sterbende befinden sich in einer leidvollen Gottferne, die sie in irrende Gespenster verwandelt, als ob sie nicht „korrekt“ gestorben wären.

Es wäre zu betonen, dass die literarische Verarbeitung der Nahtoderfahrungen in der Regel kein Selbstzweck ist, sondern einen Beitrag zur Diagnose einer durchaus realistischen und wahrhaften Lage des Subjekts „im Diesseits“ darstellt. Verallgemeinernd lässt sich feststellen, dass es neben Kehlmann eine ganze Gruppe gegenwärtiger Autoren gibt, die verschiedene Formen des „gebrochenen“ Realismus in die Praxis umsetzen, weil die bestehende materielle Welt für sie nicht mehr ausreichend ist. Die metaphysische Komponente ihrer Texte stimmt eher selten mit den Lehren der offiziellen Kirchen überein, aber sie ist trotzdem ein Beweis für die Suche nach einem höheren Sinn, ein Verstoß gegen das Prinzip der allumfassenden Materialität der Dinge, ja beinahe eine Abkehr von der „gottlosen“ und nicht selten zynischen Kunst „des Diesseits“. Oft handelt es sich dabei jedoch nur um Episoden in einem völlig fiktiven Vorgang, die keinen entscheidenden Einfluss auf die Kohärenz des Gesamttextes haben. Karin Priester erzählt von solchen möglichen Variationen des Lebensfilms in der Literatur, die beim Todesnäheerlebnis eines literarischen Helden episodische „filmisch verdichtete Lebenszusammenfassungen“ enthalten. Sie bezeichnet derartige Szenen als Bilanzierungen oder Inventuren.³² Als Beispiele nennt sie die todesankündigende Musik aus Robert Schneiders Roman „Schlafes Bruder“ (1992) oder das Buch des Lebens aus Botho Strauß' „Kongreß. Die Kette der Demütigungen. Von der Unmöglichkeit romantischer Liebe“ (1989).

Dagegen ist Sibylle Lewitscharoffs „Blumenberg“ (2011) ein Roman, in dem die Autorin ein Medium metaphysischer Fragen in den Nahtoderfahrungen und in ihren Symptomen mit dem Gesamttext integriert. Ein metaphysisches Hauptmotiv ist hier der „virtuelle“ Löwe, der in Blumenbergs Arbeitszimmer liegt. Das in seiner Metaphorologie beliebte Tier verursacht, dass damit von Anfang an für Blumenberg ein Wunder ins Haus steht. Am Ende des Romans liegt Blumenberg an seinen Löwen gelehnt und wird postmortal dargestellt. Der Löwe scheint eine archetypische Imagination zu sein. Der Philosoph fühlt sich von dem Löwen irgendwie von der Pflicht zum Realismus entbunden, deswegen verzichtet er auf jeden Versuch, das Tier zu berühren. So bleibt er als der Blumenberg aus dem Roman von Lewitscharoff dem wahren Blumenberg treu, der in seinen „Höhlenausgängen“ die Möglichkeit des Romans als „eine epochale Leitfigur von »offener Konsistenz«“³³ beschreibt.

²⁸ Ebd., S. 84.

²⁹ Ebd., S. 105.

³⁰ Ebd., S. 106.

³¹ Ebd., S. 144.

³² Karin Priester, *Mythos Tod. Tod und Todeserleben in der modernen Literatur*, Berlin 2001, S. 75.

³³ Hans Blumenberg, *Höhlenausgänge*, Frankfurt a. Main 1996, S. 12.

Für den „wahren“ Blumenberg ist die Frage nach der Möglichkeit des Romans ontologisch, d.h. sie bezieht sich auf den Anspruch der Kunst, eine Welt zu realisieren. Die Aufgabe der Kunst formuliert Blumenberg folgendermaßen:

Die Kunst sollte sich vielmehr im Raume des von Gott und der Natur nicht Verwirklichten ansiedeln, und hier gab es keine Dualität mehr von vorgegebener Wirklichkeit und nachgestaltendem Werk; vielmehr war jedes sich an dem neuen Wirklichkeitsbegriff messende Werk immer schon die *Wirklichkeit des Möglichen*, dessen Nicht-Realität die Voraussetzung für die Relevanz seiner Realisierung sein musste.³⁴

Die moderne Kunst und konsequenterweise auch der Roman genießen eine „nie zuvor gekannte metaphysische Dignität des Kunstwerkes“ und das Thema der Kunst ist nicht der materiale Gehalt der Wirklichkeit, sondern „der formale Wirklichkeitsausweis, dank dessen der Mensch mit der „Unmittelbarkeit“ Gottes konkurrieren kann.“³⁵ Sowohl diese Konkurrenz als auch die Absenz Gottes im Jenseits zugunsten seiner Gesandten/Vermittler sind koordinierende Faktoren der gegenwärtigen Nahtodliteratur.

Im letzten Kapitel des „Blumenberg“-Romans sieht Lewitscharoffs Titelheld die Geister der Verstorbenen Käthe, Gerhard und anderer Studenten. Der Löwe ruft schließlich den Namen des Philosophen, und „eine andere Materie scheint ihn zu befüllen.“³⁶ Der letzte Satz des Romans zeigt das Tier als einen Engel, der Blumenberg in eine andere Dimension begleitet: „Da hieb ihm der Löwe die Pranke vor die Brust und riss ihn in eine andere Welt.“³⁷ Blumenberg findet im Zwischenreich der Engel und Verstorbenen eine bisher nie zu genießende Materialität des Löwen. Sowohl das Äußere der Geisterfiguren im letzten Kapitel als auch ihre Worte und Handlungen bleiben den menschlichen Gewohnheiten und Normen treu. Der Löwe verweilt in seinem natürlichen metaphysischen Milieu, in dem das Irrationale durch eine Normalität der Überreste des Lebhaften „gebrochen“ wird.

Eine beinahe „totale“ Nahtoderfahrung wird in Sibylle Lewitscharoffs früherem Roman „Consummatus“ (2010) beschrieben. Schon im ersten Satz wird hier auf die Selbstverständlichkeit der Kontakte mit den Verstorbenen hingewiesen: „Wie fein die Toten hören!“³⁸ „Ob es mir passt oder nicht, die Toten sind immer um mich geschart.“³⁹ Der Erzähler ist hier Ralph Zimmermann, der in einem Alkoholrausch von seiner „Jenseitsfahrt“ berichtet. Ohne sie als eine Auferstehung bezeichnen zu wollen, möchte er von seinen Zuhörern ernst genommen werden. Deswegen sagt er mit besonderem Nachdruck: „Bitte mich jetzt wörtlich zu nehmen: ich war *dort* und bin von dort zurückgekehrt.“⁴⁰ Lewitscharoffs Jenseits ist in Wirklichkeit eine Art Zwischenreich, das vom wahren Himmel durch eine Schleuse getrennt ist. Für die meisten Toten bleibt diese jedoch unüberwindbar:

³⁴ Ders., Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans, in: Hans Blumenberg, Ästhetische und metapherologische Schriften, Frankfurt a. Main 2001, S. 47–73, hier S. 62.

³⁵ Vgl. dazu auch das Kapitel „Erinnerung an den Anfang“ aus H. Blumenbergs Höhlenausgängen, Frankfurt a. Main 1996, S. 11–19.

³⁶ Sibylle Lewitscharoff, Blumenberg, Berlin 2011, S. 216.

³⁷ Ebd., S. 216.

³⁸ Dies., Consummatus, München 2013, S. 7.

³⁹ Ebd., S. 8.

⁴⁰ Ebd., S. 13.

Schwarz war's und schluckte alles Licht, das Loch vor dem ich zurückzuckte am Ende meiner Reise. [...] Die Toten benahmen sich nicht weniger ängstlich als ich, wenn sie sich dem Rand des Loches näherten und sachte, sachte wieder umkehrten. [...] Mein amerikanischer Vetter wußte mehr darüber: Das Loch funktionierte nach Art einer Schleuse, in der die tote Materie gelangt und gewandelt wurde.⁴¹

Die Toten sind in dieser Szene keine geistigen Wesen, die etwas mehr als lebende Menschen können.

Lewitscharoff zeigt den personifizierten Gott indirekt, hinter einer Schleuse, als eine unaussprechbare Figur, von der die Literatur nicht erzählen kann. Das entspricht etwa der Idee, die sie schon 2012 im Gespräch über Kunst und Religion formuliert hat, dass nämlich „Kunst und Literatur nur Nebenschauplätze sind. Sie haben mit der Schönheit Gottes nichts zu tun“.⁴² Deswegen solle man in der Literatur mit direkten Gottesvorstellungen aufpassen. „Ein bestimmter Abstraktionsgrad muss immer gehalten werden, sonst ist der Rückfall in die Naturreligion sofort da“,⁴³ argumentiert Lewitscharoff und greift dabei auf die Jenseitsvision aus ihrem „Consummatus“ zurück.

Noch wichtiger ist im Kontext des Todes ihre poetische Vorlesung „Mit den Toten sprechen“ (2011), wo die Autorin die Bedeutung der Nahtoderfahrungen und der Kontakte mit den Verstorbenen wortwörtlich charakterisiert. Zuallererst situiert Lewitscharoff diese von ihr spezifisch zu betrachtende Kommunikationsform als eine Begeisterungsquelle: „Warum schreibe ich? [...] Weil ich durch das Schreiben die Lizenz habe, freimütig, manchmal auch übermütig mit den Toten zu sprechen“,⁴⁴ oder: „Mir bedeutet der Kontakt mit den Toten viel. Für mich ist die Schrift ein Zaubermittel, um mit ihnen in Verbindung zu treten, auszuspionieren, wie es ihnen gehen mag und was uns vielleicht dereinst erwarten könnte“.⁴⁵ Die Toten sind eine Inspiration und eine Vermittlung, die sie vielleicht in weitere Bereiche der Transzendenz hinüberführt. Die Metaphysik der Literatur ist ein guter Grund und ihre „vornehmste Aufgabe“ ist es, „Totenwache zu halten und Totengespräche zu führen“.⁴⁶ Die Toten sind kompetent genug, die Autorin in die göttliche Materie einzuführen, wenn sie entweder zu ihren Nächsten, wie Lewitscharoffs Großmutter Anna Binder, oder zu den Seelenbegleitern, wie die verstorbenen Schriftsteller, gehören. Sie sind eine Art Mittlerfiguren oder Ersatzformen der Engel, die bei der Konversation mit „dem in einem ungreifbaren Weißnichtswo verborgenen Gott“⁴⁷ helfen.

Die Toten oder die scheinbar Toten suchen in der Literatur oft nach irgendeinem Kontakt zu den Lebenden. Das will auch Wilhelm Weitling, der Hauptheld aus Sten Nadolnys Roman „Weitlings Sommerfrische“ (2012). Beim Segeln verlässt er seinen alten Körper

⁴¹ Ebd., S. 47.

⁴² Silvia Henke, Nika Spalinger, Isabel Züricher (Hrsg.), *Kunst und Religion im Zeitalter des Postsäkularen*. Ein kritischer Reader, Bielefeld 2012, S. 91–98, hier S. 97.

⁴³ Ebd., S. 97.

⁴⁴ Sibylle Lewitscharoff, *Vom Guten, Wahren und Schönen*. Frankfurter und Züricher Poetikvorlesungen, Berlin 2012, S. 115.

⁴⁵ Ebd., S. 117.

⁴⁶ Ebd., S. 122.

⁴⁷ Ebd., S. 138.

und wird in die Zeit seiner Kindheit zurückversetzt, wo er sich selbst als einen Jungen sieht. Erstaunlicherweise bleibt die Dualität des Helden erhalten: „Er war gleichzeitig ein Er und ein Ich“.⁴⁸ Sich selbst betrachtet Weitling als einen alten Geist, der mit seiner jungen Verkörperung vergeblich zu kommunizieren versucht. Nadolnys Beschreibung des Lebensfilms ist eben wegen der Entzweiung eines und desselben Helden, der auf eine verdoppelte Art und Weise an den Ereignissen seiner Jugendzeit teilnimmt, eine Neuheit. Weitlings Konfrontation mit der Vergangenheit führt ihn zur Bekehrung. Der Atheist, der schon nach einem früheren Autounfall Gott wieder zu sich zugelassen hat, befestigt auf dieser Zeitreise seinen Glauben an das Höchste Wesen. Davon, dass es sich in dem Roman vor allem um die Frage des Glaubens handelt, zeugt der letzte Gedanke des nach Jahren tatsächlich sterbenden Weitlings: „Gott gibt es. Wie wäre ich sonst zu zwei Leben gekommen?“⁴⁹ Der „Abgrund Gott“ manifestiert sich hier im gebrochenen Realismus verdoppelter Wahrnehmung der Welt.

Eine Verarbeitung des personifizierten biblischen Gottes, der sich zuerst offenbart, um sich dann vor Zorn beim Nahtoderlebnis zu verstecken, findet man im neuesten Roman von Patrick Roth „Sunrise. Das Buch Joseph“ (2012), wo Gottes Unmittelbarkeit zwar in den Träumen wortwörtlich zum Ausdruck kommt, aber auch eine Ursache der verzweifelten Nahtoderfahrung des Haupthelden ist. Somit antwortet Roth auf die Frage, wie der Gott der christlichen Tradition im Horizont des gegenwärtigen Menschen noch sagbar und hörbar sein kann.⁵⁰ Bei Roth erfolgt das wortwörtlich zuerst als eine Wundergabe und dann, infolge der genannten Nahtoderfahrung, als eine Abwehrreaktion.

Roths Held Joseph wird lebend begraben, und so erfüllt sich sein Wunsch: „für tot und begraben will ich gelten wie dieser, der ihnen im Brand starb bei Sepphoris“.⁵¹ Er liegt gelähmt im Grab und ist wegen der Starre nicht im Stande, seinen Nächsten irgendein Lebenszeichen zu geben. Sein todesähnlicher Traum führt ihn zur Unsicherheit, ob er tatsächlich gestorben ist oder nicht. „Da kreuzt glosend durch ihn ein Gedanke: Tot sehen sich nur Tote“.⁵² Die Starre versteht er als Strafe Gottes, dem er nicht gehorsam war. Deswegen hindert Gott ihn daran, „zum Leben zu kehren“. Das ist nicht nur ein psychischer Zustand, sondern auch eine körperliche Schwäche: „Und starr sieht er mit Augen, die er schließen will, offen. Und Josephs Lider schließen sich nicht über ihnen“.⁵³ Da Joseph sich seines Status unsicher ist, stellt er oft Fragen, die entweder eine Bestätigung oder eine Ablehnung des Sterbens sind: „Bin ich denn tot bereits, zu erwachen nun unterm Toten, den sie auflasten meinen Rücken?“⁵⁴ „Wie wäre ich tot also?“⁵⁵

⁴⁸ Sten Nadolny, *Weitlings Sommerfrische*, München 2013, S. 39.

⁴⁹ Ebd., S. 219.

⁵⁰ Mehr dazu: Georg Langenhorst, *Ich gönne mir das Wort Gottes' Gott und Religion in der Literatur des 21. Jahrhunderts. Annäherungen an Gott in der Gegenwartsliteratur*, Freiburg i. Breisgau 2009.

⁵¹ Patrick Roth, *Sunrise. Das Buch Joseph*, Göttingen 2012, S. 231.

⁵² Ebd., S. 241.

⁵³ Ebd., S. 245.

⁵⁴ Ebd., S. 249, 267.

⁵⁵ Ebd., S. 249.

Auch auf den Grabstein wird sein Name geritzt, und so ist er „[...] gelöscht aus dem Buch des Lebens“.⁵⁶ Die architektonische Verankerung des Rituals im Stein und in der Gruft verursacht, dass er für die Welt als ein Toter gilt. Trotzdem ist seine Jenseitsreise nur eine Imagination des Sterbens, die von Anfang an mit der potentiellen Hoffnung aufs Überleben verbunden ist. Sein Todestraum ist eine Frage des Unbewussten, ob er, körperlich gesund und geistig zusammengebrochen, weiter leben will:

Und nochmals hörte Joseph sich fragen: »Weißt du denn um mein Leid?«/ Da sprach die Frau: »Getrennt von den Lebenden gehst du unter den Toten.«/ Und Joseph, nochmals erschrak er zutiefst, hörte sich sprechen:/ »Bin ich denn tot?«/ Da antwortete ihm die Frau: »Fühl meine Hand. Deinen Rücken bestreicht sie. Dich zu trösten hin durch den Tod.«/ Da bestrich ihre Hand seinen Rücken mit Tröstung über die Wunde des Todes.⁵⁷

Joseph trifft eine Begleiterin in den Tod, die in Roths Werk eine weibliche Figur ist. Sie besteht nicht auf Josephs Tod, sondern berät ihn und bietet ihm ihre Hilfe an. Sie scheint eine Vermittlerin und eine archaische Todesgöttin zu sein, die in Josephs Traum auftritt, ohne jedoch seinen Willen bezwungen zu haben. Aus diesem Grund ist sie eher als eine Simulation des Todes zu bezeichnen, die angenommen oder abgelehnt werden kann. Ihr Sinn ist in der psychischen Kondition des Sterbenden verborgen und nicht in dem materiellen Körper.⁵⁸

Einen Schritt weiter geht Roth in seiner früheren und relativ wenig rezipierten Erzählung „Lichternacht. Weihnachtsgeschichte“ (2004), die zuerst in der Wochenzeitung „Die Zeit“ veröffentlicht wurde. Sie handelt von einem gewissen Joe Travers, der sich am 24. Dezember 2002 mit Rose Reed in Los Angeles trauen lassen will. Während sich Rose umzieht, erzählt Joe den Gästen eine Geschichte, die seine Lebensbeichte zu sein scheint. Diesmal handelt es sich um den Heiligen Abend 1977, als Joe in New York wohnt, in ein Mädchen verliebt ist und es damals, eben am Weihnachtstag, um seine Hand bitten will. Als er auf dem Weg zur Geliebten ist, fühlt er einen Schmerz in der Brust und sieht sich plötzlich im Sterben begriffen. In Joes Erzählung werden die Hochzeitsgäste zu den Figuren der Binnenhandlung. Auch „die Frau, die er damals liebte“, erscheint an Ort und Stelle und nimmt die Hand des „Toten“, was Joe immer noch sieht und kommentiert. Am Ende kommt Rose Reed zu den Gästen und die Hochzeitsfeier kann beginnen.

Im Zentrum der rätselhaften Geschichte befindet sich das Motiv einer intensiven Nahtoderfahrung. Der Ich-Erzähler sieht sich selbst und fühlt anfangs eine Distanz seinem Körper gegenüber, den er als „einen“ bezeichnet:

Ich winkte den Cops, die mich aber noch nicht bemerkt haben. Hielt inne, als ich ein zweites Blinklicht bemerkte, das hinter dem Streifenwagen auftauchte. Ich sah Sanitäter herbeieilen. Sah einen Polizisten, der meine Wagentür öffnete. Einen, der drin saß. Leblos, vornübergesunken. Sah mich.⁵⁹

⁵⁶ Ebd., S. 251.

⁵⁷ Ebd., S. 267.

⁵⁸ Mehr dazu: Michaela Kopp-Marx, Georg Langenhorst (Hrsg.), *Die Wiederentdeckung der Bibel bei Patrick Roth. Von der „Christus-Trilogie“ bis „Sunrise. Das Buch Joseph“*, Göttingen 2014.

⁵⁹ Patrick Roth, *Lichternacht. Weihnachtsgeschichte*, Frankfurt a. Main/Leipzig 2006, S. 24.

In dem Moment fühlen sich die Hochzeitsgäste so, als ob sie vor dem Wagen Joes damals in New York stünden: „Ich war der Polizist und hielt Larry, der sich in der Uniform des Sanitäters ins Innere des Wagen beugte [...] Joe wurde kurz untersucht. Dann hörte ich Larrys Stimme: »Tot. Schon'ne ganze Weile.«“⁶⁰ Darauf folgt Joes Erzählung: „»Ich [...] beobachtete, wie sie mich tot aus dem Wagen zogen [...]«“⁶¹ Ein befremdendes Gefühl des Unaussprechbaren begleitet die Geschichte bis ans Ende. Wie Michaela Kopp-Marx bemerkt, „bringt ‚Lichternacht‘ das zur Sprache, wofür es keine Begriffe gibt, deutet mit poetischen Mitteln auf ein Numinoses, das nicht verfügbar gemacht, nur erfahren werden kann.“⁶²

Das Passieren der Grenze zwischen Leben und Tod kann übrigens mehrmals stattfinden, und eben diese Vervielfachung des Motivs verwendet Urs Widmer in seinem Roman „Herr Adamson“ (2009), in dem sein Ich-Erzähler als ein achtjähriger Junge ins Reich der Toten gerät. Das ist die Geschichte von den sogenannten „Nachfolgern“, die im Augenblick des Todes eines anderen Menschen geboren werden. Im Laufe der Geschichte zeigt sich, dass man mitten im Leben von Verstorbenen begleitet wird. Bei Widmer ist das der Titelheld aus dem Hades, der zusammen mit dem kindlichen Erzähler versehentlich ins Totenreich eintritt, um dann wieder aus dem Jenseits zurückzukehren.

Abgesehen von der Verbindung zwischen den Verstorbenen und Nachgeborenen zeigt Widmer eine schauerliche Vision des Jenseitigen, die man als eine ausgebaute Nahtoderfahrung beim Besuch in der Hölle interpretieren könnte. Der Abgesandte aus dem Totenreich macht den Jungen zum Augenzeugen seiner Anwesenheit, als er zu ihm sagt: „Wie in einem Stafettenlauf ohne Stab. Ich bin dein Vorgänger. Du bist mein Nachfolger. Mich kannst du sehen. Alle andern Toten siehst du nicht.“⁶³ Herr Adamson bekennt sich ohne Umschweife selbst dazu, dass er schon längst gestorben ist: „»Ich bin ein Toter«, sagte Herr Adamson./ »Ein was?«/ »Ich bin tot.«“⁶⁴ Der Vorgänger ist in Widmers Roman ein Vermittler zwischen seinem Nachfolger und dem Reich der Toten.

Der Autor schreibt den Geistern eine aktive Rolle bei der Begleitung der Lebenden zu. Falls diese Bindung ausfällt, wird der Tote „zum Abfall“. Niemand braucht ihn, und dann verwandelt er sich in einen der „konturlosen Schatten“. Mit Herrn Adamson überschreitet der Ich-Erzähler die Pforte des Lebens. Auf seiner seltsamen Reise ins unterirdische Jenseits stößt er auf einen Abgrund, der nichts mit dem Himmel zu tun hat: „Sofort eine klebrige Luft, keine Luft eigentlich, ein feuchtwarmer Atemschleim. Kein Licht, eine schwarze Nacht. Ich hatte das schon einmal erlebt, geträumt, während meiner Krankheit oder früher schon. In einem anderen Leben vielleicht.“⁶⁵ Es wird suggeriert, dass der Zugang zum Reich der Toten nicht einmalig und umkehrbar ist. Im Jenseits gibt es dagegen eine Grenze, einen Abgrund, „ein Schwarz“, von dem die Rückkehr nicht mehr möglich ist. Im Reich der Toten

⁶⁰ Ebd., S. 25.

⁶¹ Ebd.

⁶² Michaela Kopp-Marx, Schwarzer Schnee. Abschied und Übergang in Patrick Roths „Lichternacht“, in: Patrick Roth, Lichternacht. Weihnachtsgeschichte. Mit einem Essay von Michaela Kopp-Marx, Frankfurt a. Main/Leipzig 2006, S. 33–54, hier S. 53.

⁶³ Urs Widmer, Herr Adamson, Zürich 2009, S. 54.

⁶⁴ Ebd., S. 52.

⁶⁵ Ebd., S. 64.

gibt es zunächst kein Licht, man sieht die Oberfläche der Erde von unten, man stößt auf „Schreie. Geschrei-Säulen. [...]“, auf „absoluten Schmerz“.⁶⁶ Der Erzähler verliert allmählich die Kontrolle über seine Leibhaftigkeit und versucht sein Schwanken in den Abgrund zu beenden, was jedoch vergeblich ist. Wie in einem Alptraum fällt er hinunter, bis er schließlich den tiefsten Punkt erreicht: „Nichts hier war abgegrenzt, alles ging aus allem hervor und war, wie ich, in stürzender oder aufschwebender Bewegung“.⁶⁷ Dieses Reich erinnert an den gemeinsamen Ursprung aller Lebewesen und an das Prinzip der Allverbundenheit, das keine Spur der Individuation der Seele zulässt.

Es entsteht dabei der Eindruck, dass dieses Jenseits höllenartig ist, aber weder Teufel noch Gott sind hier tätig, und nur der Erzähler wirkt auf sich selbst destruktiv: „Ich war in mein eigenes Gedächtnis geraten. Gefangen dort für immer. [...] So flog ich erregt durch meine Wahrheit“.⁶⁸ Er findet im Reich der Toten eine verwüstete Landschaft mit verzweifelten Seelen vor, die irgendwie in der Falle von Zeit und Materialität stecken. Die Verbundenheit mit der irdischen Ordnung bleibt bestehen und stimuliert die Aktivität der Toten, die im Erdinnern in „keiner Christenhölle“⁶⁹ existieren, aber auch keinen Gott haben. Gott ist bei Widmer überhaupt kein Begriff. Seine Existenz kann zwar aus der Anwesenheit des Jenseitigen indirekt deduziert werden, aber es gibt keine direkten Indizien seines Daseins.

Wie man aus den analysierten Beispielen schließen kann, wird das Transzendente in der Gegenwartsliteratur keineswegs abgelehnt, weil es eine tragende Kraft des „gebrochenen Realismus“ ist. Es wird auch nicht mit Bescheidenheit und Distanz beschrieben, sondern meistens aus dem Geiste der Negativität heraus charakterisiert. Das wird verständlicher, wenn man sich an Thomas von Aquins Worte aus seiner „Summa theologiae“ erinnert, nämlich, dass wir „von Gott eher wissen können, was er nicht ist als was er ist“.⁷⁰ Für Hans Magnus Enzensberger ist dieser Mangel an Wissen analogerweise auch für das Göttliche charakteristisch. Die Negativität seiner Beschreibung Gottes im Gedicht „Wissenschaftliche Theologie“ (2002) besteht darin, dass Gott nicht der einzige, sondern „nur einer von vielen“ ist, und „um die Details/ kann er sich nicht kümmern“. Uns Menschen habe er „verschlafen“, weil er Plasma und relativistische Felder erforscht habe. „In seinem riesigen Auge spiegelt sich unser Universum./ Aber dann sind wir schon vorbei“.⁷¹ Das lyrische Ich zeigt den Schöpfer als einen Experimentator, auf den die Naivität der Versuchskaninchen, d.h. der Menschen, keinen großen Eindruck macht. Da er uns nicht bemerkt, erkennt er uns auch nicht, und wir sterben im Hintergrund gewaltiger physischer Prozesse als unbemerkte und unbedeutende Teilchen, die diesen Gott, „rein wissenschaftlich gesehen“, interessieren könnten, falls er uns überhaupt bemerkt hätte.

⁶⁶ Ebd., S. 71.

⁶⁷ Ebd., S. 74.

⁶⁸ Ebd., S. 75.

⁶⁹ Ebd., S. 112.

⁷⁰ Zit. nach: Dirk Westerkamp, *Via negativa. Sprache und Methode der negativen Theologie*, München 2006, S. 9.

⁷¹ Hans Magnus Enzensberger, *Die Elixiere der Wissenschaft. Seitenblicke in Poesie und Prosa*, Frankfurt a. Main 2002, S. 144.

Die endgültige Herrschaft der negativen oder gleichgültigen Einstellung Gottes zu den Menschen wird in der letzten Zeile: „Er hat uns verschlafen“⁷² geäußert. Leben und Tod bedeuten hier so viel wie nichts. Da das lyrische Ich metaphysische Ideen mit physischen Problemen gleichsetzt, ist die „wissenschaftliche Theologie“ eine Verdrängung des anthropozentrischen Systems, und das erlösende Leben nach dem Tod mag es aus Gottes Versehen überhaupt nicht geben. Da wir unbemerkt bleiben, werden wir in dieser dichterischen Vision vermutlich weder erlöst noch verdammt. Die Reduktion der Metaphysik auf die Physik verdrängt den Menschen aus dem göttlichen Plan und macht ihn zu einem irrenden Vagabunden, der nie an sein Ziel gelangen kann und vielleicht in einem Zwischenreich ausharren muss.

Ein Abwehrmechanismus gegen diese Ablehnung ist manchmal ein Jenseits ohne Gott und eine Modifizierung alter Inkarnationsvorstellungen: „Das Individuum bleibt im Kern identisch, lernt aber in jeder Inkarnation etwas dazu. Es handelt sich eher um einen über den Tod hinausgezogenen Entwicklungsroman des modernen Ichs“.⁷³ Die Gegenwartsliteratur bleibt mit ihren Zwischenreichen der Verstorbenen ohnehin immer noch nicht so pessimistisch, wie Enzensberger das sehen möchte. Auch wenn Gott in der Gegenwartsliteratur oft eher ein Illusionist oder Magiker ist, der sich gut zu verstecken weiß, ist doch „der Illusionismus, *par excellence* die Kunst des Verschwindenmachens, ein Eingang in das Totenreich“⁷⁴ und die allererste Voraussetzung des „Vielleicht“, des von Karl-Josef Kuschel formulierten „Modus des Suchens“.⁷⁵

⁷² Ebd., S. 144.

⁷³ Katharina Waldner, Jenseitsvorstellungen als individuelle Aneignung von Religion, in: Bärbel Kracke, René Roux, Jörg Rüpke (Hrsg.), Die Religion des Individuums, Münster 2013, S. 31-49, hier S. 49.

⁷⁴ Joachim Kalke, Die Katze, der Regen, das Totenreich. Ehrfurchtsnotizen, Berlin 2012, S. 128.

⁷⁵ Vgl. dazu: Karl-Josef Kuschel, Gott liebt es, sich zu verstecken, S. 7.

Gdańsk 2016, Nr. 34

Aleksandra Chylewska-Tölle

(Polsko-Niemiecki Instytut Badawczy w Collegium Polonicum Słubice/Frankfurt (O.)/
Deutsch-Polnisches Forschungsinstitut am Collegium Polonicum Słubice/ Frankfurt (O.))

Zur Rolle deutschsprachiger Priester-Dichter im „Literaturstreit“ katholischer Journale um 1900

The role of German-speaking priests-writers in the dispute on the “literary modernism” at the turn of the 20th century. The renewal of Christian literature was a vividly discussed and controversial phenomenon in Europe at the turn of the 20th century. The aim of this paper is to present the role of the Catholic priests-writers Heinrich Federer (1866-1928), Peter Dörfler (1878-1955) and Joseph Wittig (1879-1949) in this dispute on “Catholic modernism” in literature. Literary and cultural development of these writers, as well as the processes of forming their literary profile will be analysed.

Keywords: Religion – priests-writers – literary modernism – Christianity

Die Erneuerung der christlich inspirierten Literatur war am Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert in Europa eine heftig diskutierte und zugleich kontroverse Erscheinung. Das Hauptziel meines Beitrags ist die Überprüfung der Rolle von den drei katholischen Priester-Dichtern Heinrich Federer (1866-1928), Peter Dörfler (1878-1955) und Joseph Wittig (1879-1949) im Streit um den „katholischen Modernismus“ in der Literatur. Es sollen u.a. literarisch-kulturelle Entwicklungen sowie Prozesse in der Herausbildung der geistigen Positionen der genannten Autoren untersucht werden.

Schlüsselwörter: Religion – Priester-Dichter – literarischer Modernismus – Christentum

Der Kampf um literarische Autonomie zielte im 20. Jahrhundert auf eine weitgehende Emanzipation vom Moralischen. Anja Gerigk geht in ihrer Studie „Das Verhältnis ethischer und ästhetischer Rede über Literatur. Eine historische Diskursanalyse“ (2006)¹ auf zwei Debatten um Kunst und Moral ein, die ein großes Echo hervorgerufen haben: den Zürcher Literaturstreit 1966 und den deutsch-deutschen Literaturstreit 1990. In diesem Kontext lohnt es sich, den Kontroversen um den „katholischen Modernismus“ in der Literatur² am Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert nachzugehen und die Rolle von drei

¹ Vgl. Anja Gerigk, *Das Verhältnis ethischer und ästhetischer Rede über Literatur. Eine historische Diskursanalyse*, Heidelberg 2006.

² Zur Bezeichnung „katholischer Modernismus“ in der Literatur vgl. u.a. Manfred Weitlauff, „Modernismus litterarius“. Der „Katholische Literaturstreit“, die Zeitschrift „Hochland“ und die Enzyklika „Pascendi do-

deutschsprachigen Priester-Dichtern in den Auseinandersetzungen um die Erneuerung der christlichen Literatur darzustellen. Dieser Literaturstreit war nämlich von grundlegender Bedeutung für das Verständnis der geistigen Kondition der deutschen Katholiken zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Und das Echo der damals aufgestellten, auch Fragen der Ethik berührenden Postulate ist noch heute in den Schriften der den deutschen katholischen Intellektuellen zuzuordnenden Schriftsteller wie denen der Georg-Büchner-Preisträger Martin Mosebach³ und Arnold Stadler⁴ zu finden. Angesichts der Fülle an christlichen Motiven in der zeitgenössischen deutschsprachigen Literatur erscheint das Problem des Proklamierens oder Tabuisierens des Begriffs „christliche“ bzw. „katholische Literatur“ noch heute, wenn auch in einem viel kleineren Ausmaß als noch vor 100 Jahren, als eine keinesfalls unbedeutende Frage.

1. Zur allgemeinen Situation der christlichen Literatur in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts

Die christliche Literatur war Mitte des 19. Jahrhunderts in die Rolle einer „Exilliteratur“ hineingewachsen. Entscheidend für diese Entwicklung waren neben der Aushöhlung der christlichen Vorstellungen und Begriffe die Bedrängung durch den Relativismus und Materialismus sowie die Dominanz der Naturwissenschaften. Dies führte dazu, dass entsprechend der damaligen allgemeinen Säkularisierung aller Lebensbereiche sämtliche literarischen Gattungen ihren sakralen Kontext verloren und somit zu profaner Literatur wurden. Hinzu kam, dass sich die Kluft zwischen Religion und Gesellschaft sowie zwischen kirchlichem Autoritätsanspruch und gegenwartsbezogener kultureller Aktivität verschärfte.

Der Kulturkampf in den 1870er und 1880er Jahren trug dann jedoch zur Entstehung eines neuen Selbstbewusstseins bei. Zu beobachten waren daher am Ende des 19. Jahrhunderts eine Abwendung von „Ersatzreligionen“ sowie eine zunehmende Skepsis gegenüber dem allgemeinen Fortschritt. Die Katholiken überwandern langsam die Isolation. Peter Wüst schrieb damals von einer „Rückkehr des deutschen Katholizismus aus dem Exil“.⁵ Häufig zu finden war das stets wiederholte Bekenntnis zu einer „starken Monarchie“ im Sinne des katholisch-konservativen Staatsdenkens im 19. Jahrhundert, was später insbesondere von Reinhold Schneider (1903–1958) dichterisch umgesetzt wurde.⁶ Im Kampf

minici gregis“ Pius' X. vom 8. September 1907, in: Beiträge zur altbayerischen Kirchengeschichte, B. 37 (1988), S. 97–175, hier S. 98. Auch bei: Thomas Groll, Klaus Wolf (Hrsg.), Perspektiven bayerisch-schwäbischer Literaturgeschichtsschreibung, Lindenberg i. Allgäu 2015, S. 94–195; Harald Bäumler, Mit Muth ins Hochland. Carl Muths „Beitrag“ zum „Modernismus litterarius“, Regensburg 2009.

³ Vgl. Martin Mosebach, Was ist katholische Literatur? in: ders., Schöne Literatur. Essays, München/Wien 2006.

⁴ Vgl. Arnold Stadler, Erbarmen mit dem Seziermesser. Über Literatur, Menschen und Orte, Köln 2000.

⁵ Vgl. Peter Wüst, Rückkehr des deutschen Katholizismus aus dem Exil, in: Kölnische Volkszeitung vom 21/22. Mai 1924.

⁶ Vgl. Heinrich Lutz, Demokratie im Zwielficht. Der Weg der deutschen Katholiken aus dem Kaiserreich in die Republik 1914–25, München 1963, S. 18. Gemeint war dabei die Idee eines reichisch-katholischen Großdeutschlands (mit Österreich).

um diese geistigen Positionen engagierten sich viele Schriftsteller, zuerst in Frankreich und dann in anderen Ländern wie Deutschland und England. Engelbert Krebs meint, dass von einem deutschen *Renouveau catholique* schon im 19. Jahrhundert die Rede sein kann. Damit bezeichnet er die ganz aufs Innere gerichtete religiöse Volksliteratur, die kirchliche Renaissance infolge der Missionsreisen der deutschen Jesuiten und die Bestrebungen der Mainzer Zeitschrift „Der Katholik“. Als typisch deutsch sieht er dabei die gemühtiefe Innerlichkeit und eine „aufs Wesentliche gerichtete Pflichttreue der breiten Volksmassen“.⁷

Eine wesentliche Rolle in der Entwicklung der christlichen Kultur am Ende des 19. Jahrhunderts spielte die konfessionelle Literaturkritik, die ihre Aufgabe darin sah, den christlichen Leser vor vermeintlich falschem Gedankengut zu bewahren. Die weit überwiegend geistlichen Literaturkritiker predigten die Einheit von Religion, Kunst und Menschenbild, und ihre Empfehlungskataloge dienten zur allgemeinen Orientierung. Das bekannteste Rezensionsorgan für katholische Dichtung war damals neben der „Literarischen Warte“ und den „Stimmen aus Maria Laach“ (nach 1914 „Stimmen der Zeit“) die „Literarische Rundschau“ (1894–1914). Nicht zu vergessen ist hier eine liberale, wissenschaftliche Reformbewegung in der katholischen Kirche, welche bemüht war, katholische Kirchenlehre mit moderner Wissenschaft in Einklang zu bringen. Carl Conte Scapinelli schreibt im Beitrag *Katholizismus und 'Moderne'* folgende Worte:

[...] Immer klarer tritt diese Richtung überall hervor. Sie unterscheidet sich von der hergebrachten Literatur katholischer Richtung dadurch, dass letztere – prohibitiv, negativ war, während erstere positiv und werktätig ist. Die meisten belletristischen katholischen Autoren pflegten bis jetzt dadurch als ‘katholisch’ zu gelten, dass sie keine ungläubigen und unsittlichen Sachen schrieben, dass sie sozusagen purgierte Werke herausgaben. ‘Die katholische Moderne’ tritt für die Idee des Katholizismus ein, sie schafft mit Hilfe der Poesie die Religion, und welches weite dankbare Feld wird da dem schaffenden Künstler eröffnet!⁸

Die so genannten Modernisten strebten nach Öffnung der Kirche für neue wissenschaftliche Forschung, nach Anerkennung der historisch-kritischen Bibelforschung und nach Verbesserung der theologischen Ausbildung der Geistlichen. Mit ihren Postulaten stießen sie auf heftigen Widerstand der kirchlichen Hierarchie, die in Reformbewegungen eine Reduktion der Offenbarung auf die Vernunft befürchtete. Der Modernismus wurde von Papst Pius X. im Jahre 1907 offiziell verdammt. Trotz dieser Verdamnung und des 1910 eingeführten Antimodernisteneids wurde die Bewegung nicht unterbunden, sondern lediglich geschwächt.

2. Die Zeitschrift „Hochland“ und die literarische Erziehungsarbeit

Nicht zu überschätzende Verdienste um die Entwicklung der deutschen katholischen Literatur hat Karl Muth mit der von ihm 1903 gegründeten Monatsschrift „Hochland“. Mit seiner kritischen Frage nach dem Wert der damaligen katholischen Belletristik löste er

⁷ Engelbert Krebs, Von deutscher Frömmigkeit. Eine Selbstbesinnung über die Aussichten des kirchlichen Lebens in Deutschland, in: Hochland 10 (1915), S. 49–60, hier S. 52.

⁸ Carl Conte Scapinelli, Katholizismus und „Moderne“, in: Literarische Warte 4 (1900), S. 49–50.

eine öffentliche Debatte über die Notwendigkeit einer literarischen Erziehungsarbeit aus. Sein Blick wurde immer zwingender auf die entscheidende Problematik des Verhältnisses zwischen Dichter und Gott gelenkt, was auch sein Text „Die Wiedergeburt der Dichtung aus dem religiösen Erlebnis“ (1898/98) belegt. Die von ihm nach dem Vorbild vor allem des französischen „Correspondant“ und des protestantischen „Türmers“ gegründete Zeitschrift strebte in Anlehnung an einen breiten Literatur- und Kulturbegriff die Erneuerung der katholischen Literatur an.⁹ Sie sollte laut Muth „gesund, christlich und deutsch“¹⁰ sein und so eine Alternative zur „unmännlichen, krankhaften, haltlosen“¹¹ Moderne darstellen.

Muths Frage, ob die katholische Belletristik auf der Höhe der Zeit steht, hatte zur Folge, dass sich die christliche Literatur mehr dem christlichen Inhalt denn der Form verpflichtet fühlte, was als Abkehr von einem liberalistischen *l'art pour l'art* bezeichnet wurde.¹² Er trat gegen eine Literaturauffassung auf, welche die Gefährdung des Menschen zum Kernproblem machte und die konfessionelle Dichtung einseitig nur als Ort der Anhäufung von unterschiedlichen „Versuchungs“-Motiven betrachtete.¹³ Muth prangerte obendrein die vor allem in Frauenklöstern geschriebene kitschige katholische Dichtung an, in welcher häufig ein nur als infantil zu beschreibender Inhalt¹⁴ mit einer kitschigen, besonders durch Diminutiva gekennzeichneten Sprache einhergeht. Erwähnenswert ist zudem sein Einsatz für die Befreiung der katholischen Dichtung aus defensiv-apologetischen Positionen.¹⁵

Muths Postulate korrespondierten in den meisten Aspekten mit den Feuilletons des katholischen Journalisten und Geistlichen aus der Schweiz Heinrich Federer (1866-1928). In der unter dem Pseudonym Philalethes in der Zeitschrift „Vaterland“ im Jahre 1898 erschienenen Artikelreihe „Klassische und moderne Dichter“¹⁶ lobte er den poetischen Realismus als Ideal der Dichtkunst u.a. dank der Wahrung der Sittlichkeit und der Anknüpfung an die

⁹ Weitere Vorbilder für die Gestaltung der Zeitschrift Hochland waren Westermans Monatshefte, Velhagen & Klasing's Monatshefte, Die Deutsche Rundschau, Die Deutsche Revue, Nord und Süd und Cahiers de la Quinzaine.

¹⁰ Karl Muth, Wem gehört die Zukunft? Ein Literaturbild der Gegenwart, in: Frankfurter zeitgemäße Broschüren N.F. 14 (1893), S. 141-180, hier S. 176.

¹¹ Ebd., S. 158.

¹² Vgl. Hermann Weinert, Dichtung aus dem Glauben. Einführung in die geistige Welt des *Renouveau catholique* in der modernen französischen Literatur, Hamburg 1948, S. 19.

¹³ Vgl. ebd., S. 74.

¹⁴ Hansmartin Lochner teilt die katholische Tendenzliteratur in drei Typen. Der erste umfasst die Werke, in denen „das Happy End mit Hochzeit, heiligemäßigem Sterben oder Errettung aus Lebensgefahr nie fehlte“. Den zweiten Typ bilden Werke mit ausgeprägtem sittlich-belehrenden Charakter. Die dritte Art betrifft Werke, die als „wahre Begebenheiten“ bezeichnet werden und in denen die entweder von Maria oder von anderen Heiligen bewirkten Wunder immer gerade im rechten Augenblick geschehen. Eines der Lieblingsthemen war dabei die Bekehrung von Intellektuellen, die „sich meist innerhalb von fünf bis zehn Zeilen vollzog“. Vgl. Hansmartin Lochner, Die katholischen Zeitschriften Bayerns (1900-1918). Dissertation, München 1954, S. 246-248.

¹⁵ Martha Körling, Die literarische Arbeit der Zeitschrift „Hochland“ von 1903 bis 1933. Dissertation, Berlin 1958, S. 18. Das literarische Profil der Zeitschrift „Hochland“ wurde auch von evangelischen Dichtern wie Paul Ernst, Timm Kröger und Fritz Lienhard mitgeprägt.

¹⁶ Vgl. Federers Artikelreihe Klassische und moderne Dichter. Literarische Wahrheiten (in der Zeitschrift „Vaterland“, Nr. 67-108 (1898) mit Unterbrechungen.

moderne nationale Kultur.¹⁷ Zugleich wies er – ähnlich wie Karl Muth – die psychologische bzw. psychologisierende Literatur als Ausdruck einer wissenschaftsgläubigen Weltanschauung zurück. Äußerst skeptisch war Federer zugleich gegenüber dem die Volkstümlichkeit ablehnenden und um den praktischen Gewinn ausgerichteten Naturalismus eingestellt. Er schrieb:

Das ist die Aufgabe der katholischen Kritik: den Musentempel einmal redlich zu säubern, die falschen Götzen hinauszwerfen und die Schmarotzpflanzen, welche alle Hallen und Bogen umranken, wegzureißen. Ob es weh tue, ob vieles, was süße Angewöhnung lieb machte, dabei zu Schaden komme, einerlei; um der Poesie willen und um des katholischen Ranges in der Literatur willen werde es doch getan! Vorher kann man an einen gesunden Aufschwung und an eine tüchtige Pflege unserer Poesie gar nicht mehr glauben.¹⁸

Ein Jahr später hielt Federer am Katholikentag in St. Gallen den Vortrag „Über den unchristlichen Roman“,¹⁹ in dem er zur Erneuerung der Literatur aus dem christlichen Geist aufrief. Laut ihm zeichne den echten Roman sowohl der moralische Gehalt („denn in jedem Menschenschicksal, ob selig, ob unselig, muß man Gottes Finger erkennen“²⁰) als auch die ästhetische Qualität aus.

3. Zur Rolle literarisch tätiger Geistlicher im katholischen „Literaturstreit“

Das ebenso vernichtende wie deprimierende Fazit von Karl Muth, demzufolge die deutsche katholische Belletristik im Gegensatz zu der aus Frankreich keinen größeren Wert habe, wurde von Richard von Kralik (1852-1934), dem Muthschen Widersacher aus Wien und Begründer des Gralbundes (1905) sowie der Zeitschrift „Der Gral“ (1906), nicht geteilt. Er schrieb:

Konfessionelle Brunnenvergiftung, unter der das deutsche Volk leidet, die ihm die besten Säfte verdirbt und die schönen Früchte des geistigen Lebens vernichtet, wird unter dem Deckmantel der Dichtung mit Eifer und erfolgreich betrieben.²¹

¹⁷ In dieser Hinsicht lobte Federer z.B. die Werke von Henryk Sienkiewicz, mit dem er eine innerliche Verbundenheit spürte: „National und katholisch ist alles, was er schreibt, naturgemäß, weil er nicht anderes fühlen und denken kann“, in: Der Wanderer Jg. 2, Nr. 2/3 (1905). Zit. nach: Arnold H. Schwengeler, Heinrich Federer im Spiegel seines journalistischen Schaffens, Bern und Leipzig 1931, S. 78. Seine weiteren literarischen Vorbilder waren die russischen (Gogol, Turgenew, Tolstoi, Gontscharow) und französischen (Flaubert, Maupassant) Realisten. Vgl. dazu: Heinrich Federer, Lieber leben als schreiben, in: Die Woche im Bild, Jg. 4, 41 (1926), S. 774-775.

¹⁸ Zit. nach: Heinrich Federer, Klassische und moderne Dichter. Literarische Wahrheiten, in: Sigisbert Frick (Hrsg.), Heinrich Federer. Literarische Studien, Luzern 1966, S. 32-49, hier S. 49. Erstdruck in „Vaterland“, 67, 73, 74, 94, 95, 108 (1898). Auch Federers Brief an Anton Stockmann vom 17. Dezember 1898 kann als Beleg für die Unterstützung der Muthschen Ideen gelten. Vgl. Sigisbert Frick, Federer-Briefe, Luzern 1963. Vgl. auch: Heinrich Federer, Karl Muth's (Veremundus) neue Broschüre, in: Die Ostschweiz, 196 (1899); ders., Karl Muth's ... (Fortsetzung), in: Die Ostschweiz, 197 (1899); ders., Karl Muths, Die literarischen Aufgaben der deutschen Katholiken, in: Vaterland 161 und 163 (1899).

¹⁹ Gedruckt wurde der Beitrag 1899 in der Zeitschrift „Die Ostschweiz“ und in den „Monat-Rosen“ (vom 15.09.)

²⁰ Zit. nach: Oswald Floeck, Heinrich Federer. Leben und Werk, Berlin 1938, S. 47.

²¹ Richard von Kralik, Konfessionelle Brunnenvergiftung, in: Der Gral 11 (1908), S. 517-521, hier S. 518. Vgl. auch: Richard von Kralik, Ein literarisches Programm, in: Der Gral 2 (1906), S. 49-52.

Richard von Kralik stützte seine Theorie einer Erneuerung der christlichen Kultur auf Elemente der germanisch-nationalen und romantischen Tradition, der er sakrale und kultische Bedeutung beimaß. Diese Verbindung sollte aus seiner Sicht die Historizität der christlichen Kunst erkennen lassen und deren Ausrichtung auf eine lehrhafte, moralische Verwendung fördern, was wiederum von Karl Muth abgelehnt wurde. Gestritten wurde vor allem über das Verhältnis von Ethik und Ästhetik. Die Monatsschrift „Der Gral“ stand bis 1937 in einer Kontroverse mit der fortschrittlichen und an moderne Strömungen in Literatur und Kunst anknüpfenden Zeitschrift „Hochland“. Für Kralik war die Münchner Zeitschrift gekennzeichnet durch „interkonfessionelle Weitherzigkeit, undogmatische Konfessionalität oder Interkonfessionalität, auch Andersgläubige, die Phrase statt des Dogmas, die religiöse, philosophische, ästhetische Phrase statt eines deutlichen kirchlichen Dogmas“.²² Die Spannung zwischen verschiedenen Bewertungen inhaltlicher und formaler Aspekte der konfessionellen Dichtung manifestierte sich insbesondere zwischen 1907 und 1910 als Literaturstreit. Entscheidend war dabei die Frage nach der Rolle von außerästhetischen Maßstäben bei der Beurteilung von Kunst. Zum anderen ging es um die Frage, ob die Klassik (Karl Muth) oder die Romantik (Richard von Kralik) als Ideal christlicher Literatur gilt. 1911 landete „Hochland“ auf dem vatikanischen Index der verbotenen Schriften, das Dekret darüber wurde jedoch paradoxerweise – mit Rücksicht auf den guten Ruf der Zeitschrift in deutschsprachigen Intellektuellen-Kreisen und aufgrund der Befürchtung, dass durch diesen Schritt viele „Hochland“-Leser zum Verlassen der Kirche bewegt werden könnten – öffentlich nicht bekannt gegeben.²³

In den „Literaturstreit“ sah sich Heinrich Federer direkt miteinbezogen. Während er 1898 für einen Aufbruch aus der Rückständigkeit des katholischen Literaturschaffens plädierte, wandte er sich 1910 – auf Drängen des Churer Bischofs Georg Schmid von Grüneck – unter dem Pseudonym Senex in einer in den „Neuen Zürcher Nachrichten“ veröffentlichten Artikelserie²⁴ gegen die Modernisierungstendenzen in der katholischen Literatur. Federer stützte sich dabei mehr auf die konkrete Realisierung des Muthschen Programms denn auf dessen programmatische Aussagen. Der unmittelbare Grund dieser Kontroverse war der in „Hochland“ publizierte Roman der Katholikin Enrica von Handel-Mazzetti „Jesse und Maria“

²² Franz Eichert, Die hohe Kulturzeitschrift der deutschen Katholiken, in: Der Gral 7 (1910), S. 473–474.

²³ Mehr dazu in: Karl Hausberger, „Dolorossumamente agitata nel mio cuore cattolico“. Vatikanische Quellen zum „Fall“ Handel-Mazzetti (1910) und zur Indizierung der Kulturzeitschrift „Hochland“ (1911), in: Rudolf Zinnhobler u.a. (Hrsg.), Kirche in bewegter Zeit. Beiträge zur Geschichte der Kirche in der Zeit der Reformation und des 20. Jahrhunderts, Graz 1994, S. 189–220. Vgl. auch: Jan Dirk Busemann, „Haec pugna verum ipsam religionem tangit“. Römische Indexkongregation und deutscher Literaturstreit, in: Hubert Wolf; Judith Schepers (Hrsg.), „In wilder zügelloser Jagd nach Neuem“. 100 Jahre Modernismus und Antimodernismus in der katholischen Kirche, Paderborn/München/Wien/Zürich 2009, S. 289–310; Aleksandra Chylewska-Tölle, O próbach zbliżenia teologii i literatury pięknej. Spór o „literacki modernizm“ Karla Mutha [Versuche der Annäherung von Theologie und schöngeistiger Literatur. Der Disput um den „literarischen Modernismus“ von Karl Muth], in: Przegląd Religioznawczy 4 (2012), S. 139–152.

²⁴ Vgl. die Senex-Artikelserie unter dem Titel: Erzähler und Erzählung in der Kunst von Senex“. 1. Serie: in den Neuen Zürcher Nachrichten Nr. 32–36 (3-7.02. 1910), 2. Serie – Nr. 122–144 mit Unterbrechungen (zwischen 7. und 31.05.1910).

(1904/06).²⁵ Federer hat an dem Werk die theologisch abweichende Position der Autorin, vor allem die Verwischung der dogmatischen Unterschiede zwischen Katholiken und Protestanten, kritisiert.²⁶ Dabei brachte er sein Misstrauen gegenüber allen Obszönitäten, Irrtümern, Prinzipien des Liberalismus und beliebiger Bibelauslegung zum Ausdruck. In seinem Beitrag führte er jedoch paradoxerweise zugleich aus, dass der bei Kralik so häufig erhobene Unsittlichkeitsvorwurf fälschlicherweise auf die Autorinnen und Autoren (u.a. auf Ilse von Stach und Richarda Huch) statt auf deren Werke zielt.²⁷ Er schrieb dazu: „Der Dichter wird sich in seinem religiösen Gehaben zu erkennen geben, auch wenn er nicht eine Figur aus seiner seelischen Verwandtschaft, sondern vielmehr aus seiner Gegnerschaft schildert, z.B. wenn ein Protestant einen Katholiken, ein Gläubiger einen Zweifler dichterisch modelliert“.²⁸ Die negative Stellung des Senex zu den im „Hochland“ publizierten Werken wurde von Richard von Kralik in seiner Schrift „Ein Jahr katholischer Literaturbewegung“ gewürdigt,²⁹ während die Philaethes-Artikelreihe von 1898 in seinem ausführlichen, chronikhaften Beitrag „Die katholische Literaturbewegung der Gegenwart“ keine Berücksichtigung fand.³⁰

Am Literaturstreit waren – zwar nicht so unmittelbar und intensiv wie Heinrich Federer – auch zwei andere literarisch aktive katholische Geistliche beteiligt. Der Breslauer Kirchenhistoriker Joseph Wittig begann zwar seine literarische Tätigkeit mit der Veröffentlichung von Erzählungen und Geschichten in der von der Konvertitin vom Protestantismus Julie von Massow (1825–1901) gegründeten Zeitschrift „Heliand“. Er machte vor allem Erinnerungen aus der eigenen Lebensgeschichte zum Gegenstand theologischer Reflexion. Wittig schrieb – unter Bezug auf die Erneuerungspostulate von Karl Muth – darüber wie folgt:

²⁵ „Jesse und Maria“ wurde von Prof. Dr. C. Decurtin in Freiburg (Schweiz) in den Briefen an einen jungen Freund (Monatsschrift für christliche Sozialreform, Dez. 1909 bis Jan. 1910) des Modernismus angeklagt. Die Verteidigung des Romans erfolgte durch Muth in seiner dritten Reformschrift: Die Wiedergeburt der Dichtung aus dem religiösen Erlebnis (1909).

²⁶ Zit. nach: Erzähler und Erzählung in der Kunst. Von Senex, in: Sigisbert Frick (Hrsg.), Heinrich Federer. Literarische Studien, Luzern 1966, S. 50–81, hier S. 59.

²⁷ Erzähler und Erzählung in der Kunst. Von Senex. In: Sigisbert Frick (Hrsg.), Heinrich Federer. Literarische Studien, Luzern 1966, S. 50–81, hier S. 75. Federers Stellung gegen den „Hochland“-Kreis hatte jedoch keine Auswirkung auf das Verhältnis der Redaktion zu dem Priester-Dichter, denn seine Werke wurden dort wiederholt positiv besprochen. Vgl. Bernhard Achtermann, Heinrich Federer, in: Hochland, Jg. 11, Bd. 1 (1913/14), S. 50–67; Franz Herwig, Neue Romane, in: Hochland, Jg. 14, Bd. 1 (1916/1917), S. 730–735. Lediglich Federers distanzierte Haltung zum Kriegsenthusiasmus in seinem Werk Unser Herrgott und der Schweizer (1916) wurde in „Hochland“ Kritikgegenstand und als fehlende Solidarität bezeichnet (Bernhard Achtermann, Heinrich Federer, in: Hochland, Jg. 13, Bd. 1, 1915/16, S. 753–754). Mehr darüber: Maria Cristina Giacomini, Zwischen katholischem Milieu und Nation. Literatur und Literaturkritik im Hochland (1903–1918), Paderborn/München/Wien/Zürich 2009, S. 220–222.

²⁸ Zit. nach: Erzähler und Erzählung in der Kunst. Von Senex, a.a.O., S. 57.

²⁹ „Über ‚Hochland‘“ sagt Senex: Hie und da ein älthlicher Ton, viel Lehrhaftes, Referentenmäßiges und Professorales, Mangel an Frische und Neuzeitlichkeit, eine nicht immer geschickte, jedenfalls nicht sehr originelle Mischung aus Avenarius' Kunstwart und dem Türmer; von letzterem hat es die interkonfessionelle Weitherzigkeit, vom ersteren das schulmeisterliche. ‚Hochland‘ sollte aber konfessionell katholisch sein“. Richard von Kralik, Ein Jahr katholischer Literaturbewegung, Regensburg 1910 (2. Aufl.), S. 164–165, hier S. 165.

³⁰ Vgl. Richard von Kralik, Die katholische Literaturbewegung der Gegenwart, Regensburg 1909.

Unsere meisten religiösen Bücher beruhen nicht auf eigener Erfahrung, sondern berufen sich auf die Erfahrung und den Glauben anderer. Das macht den größten Teil unserer religiösen Literatur wertlos. Etwas anderes ist es um die wissenschaftliche theologische Literatur. Diese sagt von vornherein, daß sie sich nicht auf eigene Erfahrungen aufbaue, sondern auf den Glauben der Kirche, auf die „Lehren der Völker“, auf die „theologischen Autoritäten“. So kommt es vor, daß ein ganzes Buch von Gott handelt, der Verfasser aber kaum etwas von dem wirklich glaubt und gläubig hält, was er schreibt.³¹

Das Problem war für Wittig nicht die Wahl des Stoffes, sondern der Umgang mit dem gewählten Stoff, also nicht vordergründig die Frage nach einer Rüstung, sondern nach Möglichkeiten ihrer Vergegenwärtigung. Zunächst schrieb Wittig unter dem Pseudonym Johannes Strangfeld, erst ab 1917 publizierte er Erzählungen unter seinem Namen. Der schlesische Theologieprofessor hat sich der Münchener Zeitschrift „Hochland“ und seinem Chefredakteur viele Jahre verbunden gefühlt, wovon eine reiche Korrespondenz aus den Jahren 1921-1944 ein Zeugnis ablegt.³² 1922 erregte sein „Hochland“-Aufsatz „Die Erlösten“, in dem er die offizielle kirchliche Auslegung der Sünde und Beichte einer Kritik unterwarf, weit verbreitetes Aufsehen unter Katholiken.³³ Die Selbstverteidigung Wittigs in Form der Broschüre „Meine *Erlösten* in Buße, Kampf und Wehr“, in der er sich übrigens zu dem Muthschen Literaturkonzept positiv geäußert hat,³⁴ blieb ohne Erfolg. Der Konflikt mit der Amtskirche führte schließlich nicht nur zur Indizierung einiger seiner Schriften (u.a. seines bekanntesten Werkes „Leben Jesu in Palästina, Schlesien und anderswo“), in denen er sich in literarischer Form für Reformen in der katholischen Kirche einsetzte, sondern auch zu seiner Beurlaubung an der Universität und sogar zu seiner Exkommunikation im Jahre 1926. Damit durfte Muth nichts mehr aus Wittigs Feder publizieren – bedeuteten kirchliche Strafen doch damals eine gesellschaftliche und politische Stigmatisierung.

Die Muthsche Idee eines erneuerten Katholizismus, der zudem anschlussfähig an moderne kulturelle Strömungen sein sollte, wurde auch von Peter Dörfler geteilt. Der schwäbische Geistliche war mit der Zeitschrift seit 1911 verbunden, als er dort den Text „Mysterium iniquitatis“ publizierte.³⁵ Dörflers Vorliebe für die Kulturzeitschrift „Hochland“, der er bis zu seinem Tode 1955 treu geblieben ist und in der er insgesamt 33 Aufsätze und Prosawerke veröffentlicht hat, spiegelt sich vielerorts in seinen autobiografischen Schriften wider. In jedem der von Dörfler in „Hochland“ publizierten Texte ist eine kerygmatische, auf eine persönliche Erfahrung des Glaubens bezogene Interpretation sichtbar, die durch die von der Kirche übermittelte Lehre verifiziert wird. Angefangen hat diese Begeisterung für „Hochland“, nachdem dort in Fragmenten Antonio Fogazzaros – bereits 1906 indexierter – Roman „Der Heilige“ veröffentlicht wurde. Ebenso wurden dort die Werke von Enrica Handel-Mazzetti veröffentlicht, deren Roman „Jesse und Maria“ sich seit 1910 ebenfalls auf dem Index der verbotenen Bücher wiederfand. Die österreichische Autorin gehörte Anfang

³¹ Joseph Wittig, Roman mit Gott. Tagebuchblätter der Anfechtung, Stuttgart 1950, S. 195.

³² Vgl. ders., Kraft in der Schwachheit. Briefe an Freunde. Hrsg. von Gerhard Pachnicke unter Mitwirkung von Rudolf Hermeier, Moers 1993.

³³ Vgl. ders., Die Erlösten, in: Hochland, Jg. 19, Bd. II (04. 1922 -09.1922), S. 1-26.

³⁴ Vgl. ders., Meine „Erlösten“ in Buße, Kampf und Wehr, Habelschwerdt 1924, S. 64 und S. 72.

³⁵ Vgl. Mysterium iniquitatis, in: Hochland, Jg. 9 (1911-1912), S. 513-515 und S. 641-643.

des 20. Jahrhunderts zu den beliebtesten Dichterinnen Dörfners. Besonders ihr Werk „Meinrad Helmpersgers denkwürdiges Jahr“ hat ihn tief ergriffen, was er in einem Brief vom 22. Februar 1906 an Max Zwiebel eingesteht.³⁶ Dörfner, der in den Jahren 1911–1953 im „Hochland“ insgesamt 34 Artikel veröffentlichte (darunter einige Literaturkritiken), bezog zu den Kontroversen um den „katholischen Modernismus“ in der Literatur erst im Jahre 1925 eindeutig Stellung. Er schrieb damals: „Eine Kanonisierung und ausschließliche Pflege des Alten und auch des Vollkommenen halte ich für weit ausborrender als ihre Ablehnung. Eine Zeit, die nur noch aus dem Alten lebt, sich selber aber nichts zutraut und einen Haß auf ihre eigenen Kinder hat, ist erbärmlicher als jede Barbarei“.³⁷ In einigen seiner Literaturkritiken, die er in der Münchener Monatsschrift publizierte, lässt sich seine Unterstützung der Muthschen Reformanliegen, insbesondere im Bereich der Popularisierung der Heimatkunst, nur indirekt herauslesen.³⁸ Auch die von Muth postulierte Notwendigkeit des Anschlusses an die deutsche „Nationalkultur“ wird bei Dörfner nur einmal und andeutungsweise aufgegriffen.³⁹

Den kirchlichen Kämpfen um Reformkatholizismus, Modernismus und Indexbewegung war Dörfner im Vatikan Anfang des 20. Jahrhunderts unmittelbar nahe. Erwähnenswert ist daher seine Einstellung zu diesen Auseinandersetzungen. Dörfner sah die Modernismus-Kontroverse an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert als einen notwendigen theologischen und kirchenpolitischen Klärungsprozess. Inwieweit er Einblick in die komplizierten politisch-kirchlichen Konstellationen hatte und wie er das Erlebte einschätzte, muss reine Spekulation bleiben, denn in seinen (auch autobiografischen) Texten findet sich keine grundlegende Auslegung des damals Wahrgenommenen.⁴⁰

Es ergibt sich die Frage, wie er durch das Werk seiner literarischen Vorbilder (außer Fogazzaro, Handel-Mazzetti und anderen in „Hochland“ publizierten Autoren aus dem Umkreis der *Renouveau catholique* nennt Dörfner auch Goethe) beeinflusst wurde. Nicht zu bezweifeln ist die Tatsache, dass er – wie Karl Muth – zur Befreiung der deutschsprachigen christlichen Literatur aus der Ghetto mentalität einen Beitrag leisten wollte. Es ging ihm dabei nicht primär um das literarische Problem einer christlichen Dichtung, sondern wesentlich um die Vermittlung des modernen christlichen Selbstverständnisses. Und da die Inferiorität der Literatur katholischer Tradition in den ersten 20 Jahren des 20. Jahrhunderts noch keineswegs überwunden war, bleiben seine Werke von diesem Bemühen um die Erneuerung dieser Literatur mitbestimmt.

³⁶ Vgl. Caritas-Archiv der Erzdiözese München-Freising. Signatur: IV/NL PD 22.

³⁷ Peter Dörfner, Wider die Pflege des Minderwertigkeitsgefühles, in: Hochland, Jg. 23, B. 1 (1925/26), S. 616–620, hier S. 620.

³⁸ Vgl. Peter Dörfner, Joseph Wittig, in: Hochland, Jg. 42 (1949/50), S. 198–200. Vgl. auch die bis heute unveröffentlichten Manuskripte: Peter Dörfner, Die Sprache bei Peter Hebel und Heinrich Federer (ohne Datum), in: Archiv des Caritas-Verbandes der Erzdiözese München-Freising, Signatur: IV/NL PD 198; Dichtung als lebendige Volksgeschichte (ohne Datum), in: IV/NL PD 226; Dichter zur Stunde (ohne Datum), in: IV/NL PD 226.

³⁹ Vgl. Peter Dörfner, Essay Goethe und wir (ohne Datum), in: IV/NL PD 226.

⁴⁰ Vgl. Aufzeichnung des Generalpräfekten der Georgianer, Peter Dörfner in seinem Chronikbericht zum Studienjahr 1902–1903. Archiv des Herzoglichen Georgianums III 25/5 IV. Hier zit. nach: Manfred Weitlauff, Der „Fall“ des Augsburgers Diözesanpriesters und Münchener Theologieprofessors Joseph Schnitzer (1859–1939). In Erinnerung an die antimodernistischen Erlasse Papst Pius' X. vor hundert Jahren. Mit Quellen- und Dokumentenanhängen, Augsburg 2010, S. 359–360.

Dörfners Werk ist nicht nur christlich, sondern spezifisch katholisch geprägt. In seinen Texten treten immer wieder Heiligengestalten auf wie Don Bosco und Vinzenz von Paul. Bei den Figuren artikuliert sich die religiöse Erfahrung in verschiedenen Formen, etwa durch das Erlebnis der Größe der Natur, durch den Eindruck der Vergänglichkeit und des ständigen Wandels aller Dinge und zuletzt auch durch die bewusste Annahme des Leidens für Gott. Die von Dörfner benutzten tradierten Sprachbilder entsprechen seiner in Dichtung umgesetzten existentiellen Glaubenserfahrung und religiösen Ergriffenheit in einer Zeit großer geschichtlicher Umbrüche. Seine Protagonisten glauben an den göttlichen Heilsplan und werden aus der Perspektive der göttlichen Vorsehung gezeichnet. Daher ist hier das Weltbild trotz aller Spannungen und chaotischen Zustände letztendlich doch harmonisch. Nicht selten stehen in Dörfners Werken die Sakramente im Mittelpunkt der Handlung, aber auch andere Motive der katholischen Konfession wie Meditationen, Gebete, religiöse Lieder, Bußpraktiken.

4. Fazit

Heinrich Federer, Peter Dörfner und Joseph Wittig erfuhren am eigenen Leib, dass der Begriff „katholischer Autor“ Anfang des 20. Jahrhunderts in vielen Leserkreisen eine negative Konnotation hatte, da „katholische“ Werke allzu oft unbesehen der Rubrik erbaulichen Schriftguts von geringer literarischer Qualität zugeordnet werden konnten. Alle drei haben sich mit unterschiedlicher Intensität mit der Frage nach der Beziehung von Weltanschauung, Ethik und Erzählkunst auseinandergesetzt. Das wichtigste Problem war die Beantwortung der Frage nach der Versöhnung von Katholizismus und moderner Kultur unter gleichzeitiger Bewahrung religiös-kultureller Identität. Sie warnten zwar vor einer ausschließlich moralisierenden Literatur, erwarteten aber die Erneuerung der Literatur von einem Geist, der menschliche und religiöse Dimensionen integriert. Die genannten Priester-Dichter stellten sich diesem Auftrag in ihrem Werk. Sie taten dies zwar unter denselben Voraussetzungen, d.h. denen des Erneuerungsprogramms, schlugen jedoch dabei verschiedene literarische Wege ein.

Die ersten Werke von Wittig stammten aus der Feder eines in der praktischen Seelsorge und zugleich an der Universität tätigen katholischen Geistlichen und sollten zur Reflexion über den Glauben als die persönlichste und subjektivste Angelegenheit des Individuums – und nicht etwa zur konfessionellen Auseinandersetzung – beitragen. So wird die universelle Perspektive mit der persönlichen in Einklang gebracht. Dennoch ist die Konfession ein wesentliches Moment des kulturellen Selbstverständnisses des Autors, nimmt er doch die seine als Faktor der subjektiven Beheimatung in Anspruch. Wittigs Werke werden als eine narrative Theologie bezeichnet; der Dichter selbst betrachtete seine literarische Aktivität ausschließlich als eine Form der Verkündigung des Evangeliums; deshalb strebte er die Erneuerung der christlich inspirierten Literatur nicht direkt an. Im Brief an Karl Muth von 1922 schrieb er sarkastisch von der zu eindeutigen Stilisierung Dörfners zum Schriftsteller, wodurch dessen priesterliche Tätigkeit zu kurz kommen könnte.⁴¹

⁴¹ Joseph Wittig, Kraft in der Schwachheit. Briefe an Freunde, S. 36.

Auch im literarischen und publizistischen Werk von Heinrich Federer wird deutlich, wie sehr er das Erzählverhalten, die Handlungsführung, Dialoggestaltung und Wahl des Sujets dem übergeordneten Ziel der Verkündigung unterstellte, daher können viele seine Werke – ähnlich wie im Falle von Joseph Wittig – als „literarische Predigten“ bezeichnet werden. Federer hat jedoch seine literarische Aktivität auch in den Dienst der Befreiung der christlichen Literatur aus der Inferiorität gestellt. Mit den Erzählbänden „Berge und Menschen“ sowie den „Lachweiler Geschichten“ gelang ihm erst 1911 der literarische Durchbruch, der ihn aus einer langen Krise herausführte und ihm eine Schriftstellerexistenz erlaubte. Die von ihm postulierte Affirmation der christlichen Weltanschauung kommt in vielen seiner Werke dem Schema einer keinesfalls aufdringlichen Moralpredigt nahe. Die ihm oft zugeschriebene Bergidylle verbindet sich in seinen Werken mit konservativer katholischer Ethik und Moral. Literarisch sah sich Federer als Schüler der russischen Realisten, insbesondere Tolstois. Viele der Novellen haben trotz eines weitgehenden Verzichts auf religiöse Begriffe, dogmatische Formulierungen und kirchliche Sprache einen religiösen Charakter. In Federers Verzicht auf religiöse Unmittelbarkeit liegt sowohl eine Absage an die (übrigens von Gralik und seiner Zeitschrift hochgepriesene) religiöse Zweckpoesie der Romantiker als auch die Absicht, lediglich die katholische Weltanschauung zu widerspiegeln, wobei er unter „Katholizismus“ vor allem die Formen, die religiös und sozial wichtig sind, erfasste. Im Großen und Ganzen entspricht seine Dichtung viel mehr den Mutschen Erneuerungspostulaten als dem Literaturkonzept einer erstrebten konfessionellen Separierung.

Dörflers eigene Religiosität wie die seiner Romanfiguren bleibt größtenteils auf die Tradition der institutionalisierten Religion bezogen und kommt gerade vor deren Hintergrund zur Sprache. Aus seiner Perspektive eignet sich der Katholizismus vor allem zur stützenden Lebensbegleitung. Die Tendenz zu einer jedenfalls differenzierteren Sicht des Katholizismus wird erkennbar, wenn sich Dörfler über die Kirche als geschichtliche Größe äußert, wie dies in seiner (durch Karl Muth programmatisch geförderten und durch „Hochland“ auf breiter Ebene verbreiteten) historischen Belletristik sichtbar wird. In seinen Augen ist das Christentum nicht einfach ein geschichtliches Überbleibsel einer vormals blühenden Kulturepoche, sondern das einzig wirksame Mittel zur Schwächung der Säkularisierungstendenzen. Der Autor verarbeitete seine Eindrücke in einer Auseinandersetzung mit den Problemen der jeweiligen Zeit. Dies bedeutet nicht, dass er an zeitgenössischen Problemen ohne Interesse vorbeigegangen wäre. Ganz im Gegenteil: Seinen persönlichen Aufzeichnungen ist zu entnehmen, dass er die Geschichte als eine unendliche Bewegtheit des Geistes definiert.

Das literarische Werk der drei genannten Priester-Dichter kann – nach der Bezeichnung von Karl Heiserer – als eine Form des christlichen Realismus⁴² betrachtet werden. Es beruhe auf der Affirmation des hohen Ethos, auf der Auseinandersetzung mit den Mode-Ideologien und stehe in krassem Gegensatz zu der überspitzten, individualistischen Religiosität mit ihrer fast unbeschränkten Glaubensfreiheit am Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Die Autoren traten in ihrer Dichtung den Säkularisierungstendenzen in Lebenswelt und Kultur mit Bedenken entgegen. Diese führen ihrer Meinung nach zum Verlust wesentlicher Inhalte, u.a. zur Verweltlichung der christlich-kirchlichen Tradition. Alle drei betonten

⁴² Karl Heiserer an Peter Dörfler zu dessen 60. Geburtstag (1938), in: IV/NL PD 304.

den katholischen, den heimatlichen und zugleich nationalen Charakter ihrer Werke als Grundlage der modernen realistischen, aber durchaus konservativen Dichtung.

Die Bibel oder religiöse Geschichten wie z.B. auch Legenden nutzten sie hauptsächlich als poetisches Potential, d.h. nicht in ihrer tradierten und konventionellen Bedeutung. Durch eine Sprache voll tiefer und zugleich allgemein verständlicher Symbolik reichen jedoch nur einige ihrer Werke über die Grenzen der Religion hinweg und gewinnen Allgemeingültigkeit. Dies kann auch davon zeugen, dass alle drei in ihrem Schaffen doch mehr Priester als Dichter waren und dass sie Ästhetik weitgehend durch Gesinnung ersetzten. Ihre Werke standen durchaus in der Tradition der Zweckliteratur und dienten primär der christlichen Lebensorientierung.

Im Gegensatz zu Frankreich kam die wahre Erneuerung nicht in der Vorkriegszeit, sondern erst in den 1920er Jahren. Was dieses Aufblühen des katholischen Selbstverständnisses von der französischen Entwicklung unterscheidet ist die Tatsache, dass hier ein gleich starkes Ausmaß religiöser Erschütterung fehlte, auch wenn Muth viele bekannte Dichter und Schriftsteller (Sigrid Undset, Gertrud von le Fort, Enrica von Handel-Mazetti, Werner Bergengruen), Philosophen (Max Scheler, Theodor Haecker, Peter Wust) und Kirchenhistoriker (Joseph Mausbach) für eine Zusammenarbeit hatte gewinnen können.⁴³ Friedrich Vollhardt bemerkt zugleich mit Recht, dass nicht alle der letztgenannten Autoren sich direkt von Muths Konzept inspirieren ließen.⁴⁴

⁴³ Vgl. Wolfgang Frühwald, *Katholische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert in Deutschland*, in: Anton Rauscher (Hrsg.), *Religiös-kulturelle Bewegungen im deutschen Katholizismus seit 1800*, Paderborn/München/Wien/Zürich 1986, S. 9-26, hier S. 11.

⁴⁴ Vgl. Friedrich Vollhardt, „Hochland“-Konstellationen, Programme, Konturen und Aporien des literarischen Katholizismus am Beginn des 20. Jahrhunderts, in: Wilhelm Kühlmann, Roman Lukscheiter (Hrsg.), *Moderne und Antimoderne. Der Renouveau Catholique und die deutsche Literatur*, Freiburg i. B./Berlin/Wien 2008, S. 67-100, hier S. 69. Vgl. auch: Maria Cristina Giacomini, *Zwischen katholischem Milieu*, S. 19.

Barbara Sapała

(Uniwersytet Warmińsko-Mazurski Olsztyn / Universität Ermland-Masuren Olsztyn)

Volkskalender als Vehikel der Volksfrömmigkeit. Elemente des intendierten Frömmigkeitsmodells im „Ermländischen Hauskalender“ (1857–1938)

Calendars as Carriers of Folk Religiousness. Elements of the Intentional Religiousness Model in the “Warmian Home Calendar” (1857–1938). This article discusses the model of folk religiousness represented by the popular “Warmian Home Calendar” published between 1857 and 1938 in Braniewo. The study does not focus on the forms of practiced religion, but on its elements that were considered desirable by local elites with the reference to a relatively small, culturally homogeneous and spatially concentrated social group formed by the inhabitants of the Warmia region. Selected examples point to various modes and methods of conveying open and hidden messages in the published texts, which enables one to define calendars as carriers of intentional content.

Keywords: folk religiousness – Warmia – folk calendars

Der vorliegende Artikel ist dem Volksfrömmigkeitsmodell gewidmet, das über ein populäres Medium – den 1857–1938 in Braunsberg herausgegebenen „Ermländischen Hauskalender“ – vermittelt wurde. Gegenstand der Untersuchung sind somit nicht die gelebten Frömmigkeitsformen, sondern die Elemente des Glaubensausdrucks, die durch die lokalen Eliten für eine relativ kleine, in Bezug auf Bildung, Tradition etc. relativ homogene und räumlich festlegbare soziale Gruppe – das ermländische Landvolk – angestrebt und in den Texten des lokalen Volkskalenders ausformuliert oder auch verdeckt kolportiert wurden. Die angeführten Beispiele lassen auf die Funktion des Kalenders als einer intentional ausgerichteten Schrift schließen.

Schlüsselwörter: Volksfrömmigkeit – Ermland – Volkskalender

Einleitung

Jeder Annäherungsversuch an das Phänomen der Volksfrömmigkeit ist mit einer terminologischen Schwierigkeit vorbelastet. Heribert Smolinsky weist diesbezüglich in seinem Artikel „Volksfrömmigkeit als Thema der neueren Forschung. Beobachtungen und Aspekte“ ausdrücklich auf das Problem hin, dass die Problematik der Begrifflichkeiten und ihrer inhaltlichen Füllung von Anfang an die Forschung begleitete und konstatiert hierzu Folgendes: „Kaum ein Bericht oder Referat versäumt es, die terminologische Crux anzusprechen,

zu reflektieren und wo möglich eigene Vorschläge vorzulegen“.¹ Der kulturgeschichtliche Begriffsdiskurs bezieht sich dabei im Kontext der katholischen Aufklärung vor allem auf die Verwendung eines dichotomischen Verstehenskonzepts, nämlich auf das Begriffspaar: Volks- und Elitefrömmigkeit.²

Für meine weiteren Ausführungen ist jedoch Schleiermachers Konzept der Glaubenslehre, in dem diese Differenzierung noch gar nicht vorkommt, von grundlegender Bedeutung. Schleiermacher, der Klassiker der neuzeitlichen Theologie, konstituierte die Frömmigkeit als Gottesverhältnis, das alle Lebensvollzüge begleitet und grundiert. Dieses Gottesverhältnis, um im Lebensvollzug konkret zu werden, muss sich mit den sozialen und religiösen Differenzen vermitteln. Der konkrete Ausdruck des Glaubens hängt nach Schleiermacher mit der Zugehörigkeit zu einer konkreten sozialen Schicht, mit Bildungsniveau, Wissen, der Stärke der religiösen Überzeugungen und kirchlichen Bindungen sowie der Prägung durch Traditionen und Konfessionen zusammen. Der Ausdruck des Glaubens manifestiert sich also in den von ihm geprägten Sinneinstellungen und Lebensformen, in der religiösen Sprache und Kultur.³ Das Konzept, welches die Frömmigkeit als ein im Lebensvollzug Gestalt gewinnendes Phänomen definiert, eröffnet Wege zur Analyse von sozialen und kulturellen Prägungen und Ausdrucksformen, in denen sich die Frömmigkeit, die gelebte Religion und somit auch die Volksfrömmigkeit manifestieren. Diese Auffassung löst die Volksfrömmigkeit von jenem Werturteil,⁴ mit dem der Begriff kulturgeschichtlich belegt wurde. Schleiermachers Grundgedanke kehrt in zahlreichen gegenwärtigen wissenschaftlichen Texten wieder, wie etwa bei Nils-Arvid Bringeus, der schreibt: „Die Schlussfolgerung ist dann, dass Frömmigkeit kein so zeitloser Begriff ist, wie man es sich gerne vorstellt. Sowohl Form wie Inhalt der Frömmigkeit sind an Zeit und Kultur gebunden“.⁵ Der bereits zitierte Heribert Smolinsky entwickelt den Gedanken weiter und stellt folgende These auf: Wenn es sich

¹ Heribert Smolinsky, Volksfrömmigkeit als Thema der neueren Forschung, Beobachtungen und Aspekte, in: Hansgeorg Molitor (Hrsg.), Volksfrömmigkeit in der frühen Neuzeit, Münster 1994, S. 9–16, hier S. 11; vgl. auch: Hans-Jürgen Greschat, Frömmigkeit (Art.) in: Theologische Realenzyklopädie, Bd. 11, Berlin 1983, S. 671.

² Vgl. Wilhelm Gräb, Volksfrömmigkeit (Art.), in: Theologische Realenzyklopädie, Bd. 35, Berlin 2003, S. 245–247, auch: Oliva Wiebel-Fanderl, Frömmigkeit zwischen Anpassung und Eigensinn. Ein Beitrag zur Definition der Volksfrömmigkeit im Spiegel lebensgeschichtlicher Aufzeichnungen, in: Ruth-Elisabeth Mohrmann (Hrsg.), Individuum und Frömmigkeit. Volkskundliche Studien zum 19. und 20. Jahrhundert, Münster 1997, S. 25–40.

³ Vgl. Friedrich Schleiermacher, Der christliche Glaube. Nach den Grundsätzen der evangelischen Kirche im Zusammenhange dargestellt, hrsg. von Rolf Schäfer, Berlin 2008, ferner: Wilhelm Gräb, Volksfrömmigkeit, S. 245–247 und Uwe Glatz, Religion und Frömmigkeit bei Friedrich Schleiermacher – Theorie der Glaubenskonstitution, Stuttgart 2010, S. 319–406.

⁴ Volksfrömmigkeit impliziert immer noch normative Unterscheidungen. In kirchlich-religiöser Hinsicht wird sie mit der Religion des theologisch ungebildeten Kirchenvolkes, der Laien, gleichgesetzt. Sie muss sich daher nicht ganz mit der normierten Religionspraxis decken, sondern erscheint anfällig für Aberglauben und magische Elemente. Auch in sozialer Hinsicht wird der Begriff mit unteren sozialen Schichten, mit dem Glaubensleben der Masse, in Verbindung gesetzt. Vgl. Wilhelm Gräb, Theologische Realenzyklopädie, Bd. 35, Berlin 2003, S. 245–247.

⁵ Nils-Arvid Bringeus, Die geistliche Hausmagd. Ein Idealtyp persönlicher Frömmigkeit?, in: Ruth-E. Mohrmann (Hrsg.), Individuum und Frömmigkeit. Volkskundliche Studien zum 19. und 20. Jahrhundert., Münster u.a. 1997, S. 42–64, hier S. 61.

dabei auch um Fragen handelt, die noch nicht endgültig geklärt sind, lassen sie doch den Hinweis zu,

dass man nicht nur von Volksfrömmigkeit im Singular, sondern durchaus von „Volksfrömmigkeiten“ sprechen könnte. Sie dürften in Interaktion mit einer Reihe von Faktoren stehen, die sie prägten. Brauchtum und Tradition, Einbindung in Sozialverbände und deren Interessen, die jeweilige historische Situation wie Krisenzeiten oder Perioden der Ruhe, Bildungsgrad und Bildungsmöglichkeiten spielen ebenso eine Rolle wie die propagierte Theologie, die Liturgie, die Predigt und die Katechese, das Liedgut und die religiöse Literatur.⁶

Das 19. Jahrhundert brachte Entwicklungen mit sich, die die katholische Gemeinschaft zunächst erschüttert, dann jedoch paradoxerweise zumindest in Ostpreußen zu deren Aktivierung, Konsolidierung und – ich riskiere die Feststellung – geistigen Stärkung geführt haben. Die liberalen Strömungen, die im 19. Jahrhundert in ganz Europa um sich griffen, schwächten die Position der katholischen Kirche innerhalb der Gesellschaft und brachten auf unterschiedlichen Ebenen beunruhigende Signale hervor, wie die Gründung einer deutsch-katholischen Kirche in Preußen durch Ronge und Czerski, die in Königsberg große Erfolge feierte. Ausdruck der vom Liberalismus ausgehenden Bedrohung des Katholizismus war, dass 1864 Papst Pius IX. eine Liste von Irrtümern und Irrlehren veröffentlichte, von denen er glaubte, sie schadeten dem Standpunkt der katholischen Kirche. Dies war bekanntlich der Anfang der offenen Auseinandersetzung zwischen Staat und Kirche, die dann den Kulturkampf ermöglicht hat. Die katholische Kirche unternahm Schritte, die ihre Position unter den Gläubigen festigen sollten. Im letzten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts wurde die seit der Aufklärung abwertend beurteilte Volksfrömmigkeit von institutioneller Ebene gefördert. Die katholische Kirche entdeckte darin ein Mittel im Kampf gegen den Zeitgeist.⁷ In Bezug auf die Frömmigkeitsformen der für mich interessanten Zeit stellt Andreas Kotulla Folgendes fest: „In der Tat eignet dem Zeitraum von 1850 bis 1950 eine bedenkenswerte Homogenität der Frömmigkeitskultur, in die sich deutsche Katholiken verschiedener sozialer Schichtungen einfanden.“⁸ Jedoch gerade angesichts solch einer Homogenität erscheint es besonders sinnvoll, den Fokus auf die regionalen Feinheiten zu richten. Es geht dabei nicht nur um die einzelnen spezifischen Frömmigkeitsformen, die es womöglich zu ermitteln gilt, sondern auch um deren Einbindung in das Leben der lokalen Gemeinschaften, deren Funktionalisierungen und nicht zuletzt Vermittlungs- und Verbreitungswege.

Im vorliegenden Beitrag wende ich mich einem von oben, durch die Eliten über ein Medium vermittelten Modell der konkreten Manifestation des Glaubens zu, das für eine relativ kleine, in Bezug auf Bildung, Tradition, Stärke der Bindung an die Kirche etc. relativ homogene und räumlich festlegbare soziale Gruppe – das ermländische Landvolk – bestimmt war. Gegenstand meiner Untersuchung sind somit nicht die Formen der gelebten Volksfrömmigkeit,

⁶ Heribert Smolinsky, *Volksfrömmigkeit als Thema der neueren Forschung*, S. 13.

⁷ Vgl. Urs Altermatt, *Katholizismus und Moderne*, Zürich 1990, S. 68.

⁸ Andreas J. Kotulla, *Nach Lourdes!: der französische Marienwallfahrtsort und die Katholiken im Deutschen Kaiserreich (1871-1914)*, München 2006, S. 10; hierzu vgl. auch: Gottfried Korff, *Kulturkampf und Volksfrömmigkeit*, in: Wolfgang Schieder (Hrsg.) *Volksreligiosität in der modernen Sozialgeschichte*, Göttingen 1986, S. 137-151.

sondern die Elemente des Glaubensausdrucks, die in den Texten eines lokalen Volkskalenders ausformuliert oder auch verdeckt eingeschrieben und als für das Milieu des ermländischen Landvolks durch die Eliten angestrebt dargestellt wurden. Gemeint ist der bereits erwähnte, 1856 gegründete „Ermländische Volkskalender“, der 82 Jahre lang ohne Unterbrechung herausgegeben wurde, bis der Nationalsozialismus sein Verbot und somit den Abbruch seiner Vorkriegsgeschichte brachte.

Der „Ermländische Hauskalender“ als intentionale Schrift

Die geistigen Väter des „Ermländischen Hauskalenders“ waren nach Angabe des späteren langjährigen Kalendermanns Julius Pohl der damals junge Professor und spätere Bischof Andreas Thiel, der Domherr Ludwig Hoppe und der Geistliche, Professor Josef Bender. 1863 übernahm der junge Kaplan Julius Cäsar Pohl die Redaktion des Kalenders und leitete diese bis 1906. Seine Nachfolger waren die Domvikare Paul Bader (bis 1911) und Alphons Jablonski (bis 1913). Danach ging die Herausgabe in die Hand der jeweils amtierenden Redakteure der Ermländischen Zeitung über: Franz Gehrman, H. Kempf (ab 1923) und Dr. M. Faller (ab 1927 bis 1938). Verfolgt man die Aussagen von Julius Pohl und auch die der späteren populären Kalenderautoren, wie Eugen Brachvogel, so wird die Kalendergründung gerne als eine vom ermländischen Volk ersehnte Hilfe bei christkatholischer Unterhaltung und häuslicher Andacht vorgeführt. Hervorgehoben wird das vermeintliche, starke und ungestillte Bedürfnis der lokalen Bevölkerung nach einem eigenen Kalender, der ihrer Spezifik gerecht wäre. Dabei war es keineswegs so, dass das Ermland bis dato ohne Kalender auskommen musste. Julius Pohl berichtet folgendes:

Ermland hielt damals hauptsächlich der in Mohrungen erscheinende „Redliche Preuße“ besetzt. Katholische Kalender kamen schon ins Land, so der „Kalender für Zeit und Ewigkeit“. [...] Auch der frühere Schwannsche und spätere Kolpingsche Kalender fanden im Ermland steigende Verbreitung, denen sich noch später der Müllersche „Bonifaziuskalender“ anschloss, aber „Fleisch von unserem Fleisch“ waren auch dieses nicht, weshalb ermländische Volksfreunde auf Abhilfe sann.⁹

Aber auch wenn sich die potenziellen Leser dieses Bedürfnisses nicht bewusst waren, so wurde es ihnen durch die Herausgeber im Geleitwort zum ersten Jahrgang deutlich gemacht:

Du wohnst, mein lieber Leser, in jenem Winkel der Erde, den man das Ermland nennt, und bist somit ein Ermländer. Wenn Du nun einen Kalender hast, der von dort oben kommt, aus Leipzig oder Berlin, oder vom Rheine, wie könnte ein solcher Dir ganz zusagen? ...¹⁰

Es war jedoch nicht nur der Wille, den behaupteten Bedürfnissen der lokalen Bevölkerung nachzukommen und eine Marktlücke zu schließen, die die EHK-Gründung vorantrieb. Robert Traba, der den Entwicklungsprozess des nationalen Bewusstseins unter den

⁹ Ermländischer Hauskalender [bei weiteren Zitaten wird die Abkürzung EHK verwendet], 1906, S. 81.

¹⁰ EHK 1856, S. 4.

deutschen Ermländern erforschte, hat in erster Linie auf die Rolle der lokalen Presse hingewiesen, die bevorzugte Anschauungen und Haltungen prägte.¹¹ Sie erreichte jedoch hauptsächlich Leser aus bereits politisch und sozial engagierten Kreisen, die im Ermland relativ kompakt und homogen waren und in der Sphäre der Ansichten eine stabile Richtung präsentierten. Die ermländische intellektuelle Elite bestand nämlich zum größten Teil aus der katholischen Geistlichkeit. Ein Hauskalender musste seinen Gründern „in einer Zeit, da noch kein ‚Adalbertus-Blatt‘ die fromme Denkart pflegte“¹² als das ideale Medium für die Massen, für die passiven, schweigenden Schichten der ermländischen Gesellschaft, die sonst dem öffentlichen Leben fernstanden, erscheinen. Um sie anzusprechen und eine erwünschte moralisch-religiöse aber auch sozial-politische Haltung zu erwirken, musste er ihrem Charakter, ihrer Mentalität entsprechen sowie an ihre sozialen und religiösen Bedürfnisse und schließlich an ihre Perzeptionsmöglichkeiten angepasst werden. Dies bedingte den Lesekonsum und damit die Wirkungskraft des als intentionale Schrift gegründeten Kalenders.¹³

Der Erfolg des Mediums und seine Wirkungskraft lassen sich leider nur schwer messen. Als hilfreich können sich hier die sich aus der Buchkunde ableitenden Rezeptionszeichen erweisen, wie z.B. die Größe der Auflagen, die Abonnentenzahl u.a. Wichtige Informationen kann man auch Kalenderbesprechungen und Presseanzeigen bzw. Verweisen auf Leserstimmen entnehmen.¹⁴ Die Angaben, die man heute zur Verbreitung des „Ermländischen Hauskalenders“ machen kann, haben leider einen sekundären Charakter. So hat Julius Pohl, seiner Aussage nach, den Kalender 1863 mit einer Auflage von 1000 Stück übernommen. Schon sechs Jahre später wurden ungefähr 10.000 Exemplare gedruckt. Anfang der 70er Jahre, als der Verleger Peter den Kalender unter dem neuen Titel „Julius Pohls illustrierter Hauskalender“ gestärkt auch außerhalb des Ermlands, in den westlichen Provinzen Preußens und in Süddeutschland verbreitete, wurden wohl auch zuweilen 35 000 Stück verkauft. Nach 1874, als die Kalendersteuer in Preußen aufgehoben wurde und die Konkurrenz gewaltig gewachsen war, begann die Auflage langsam aber unaufhaltsam zu sinken. Die letzte nachweisbare Zahl, belegt für das Jahr 1937 nur noch 4 500 Exemplare.

Die genannten Zahlen sprechen für die zumindest zeitweise führende Position des „Ermländischen Hauskalenders“ im Ermland. Dies wird auch gerne von den Kalender-Autoren bestätigt. Otto Miller, ein Geistlicher und Dichter, schrieb über die Bedeutung des Kalenders für das ermländische Volk:

¹¹ Vgl. Robert Traba, *Postawy narodowe niemieckich Warmiaków (1871-1914)*, in: Janusz Jasiński (Hrsg.), *Zagadnienia narodowościowe w Prusach Wschodnich w XIX i XX wieku*, Olsztyn 1993, S. 87-102.

¹² Das Adalbertus-Blatt war eine katholische Zeitschrift, die seit Oktober einmal wöchentlich als offizielles Organ des Ermländischen Bonifatius-Adalbertus-Vereins erschien und vor allem für die Katholiken in der Diaspora, aber auch für das richtige Ermland vorgesehen war. Vgl. Artikel in: *Allensteiner Volksblatt*, Nr. 215, 19. September 1909.

¹³ Kurz fast das Ewa Wójcik zusammen, wenn sie schreibt, dass das Wesen des Kalenders in dessen Aktualität, d.h. in der Anpassung der Inhalte an die aktuellen Bedingungen und Bedürfnisse des Ziellesers (zumindest in der Einschätzung der Autoren) besteht. Vgl. Ewa Wójcik, *Kalendarze dwudziestolecia międzywojennego*, Kraków 2000, S. 31.

¹⁴ Zu den buchkundlichen Rezeptionszeichen in der Kalenderforschung vgl.: Bronisława Woźniczka-Paruzel, *Polskie kalendarze pomorskie z lat 1848-1914. Wprowadzenie w problematykę badawczą*, in: Bronisława Woźniczka-Paruzel, *Szkice z dziejów piśmiennictwa pomorskiego XVI-XIX wieku*, Toruń 1999, S. 87-95.

In manchem Hause, besonders auf dem Lande, war er neben Gebet- und Schulbuch der einzige Lesestoff, nach dem man immer wieder griff. Die ernstesten und besinnlichen, lustigen und schalkhaften Erzählungen, Balladen und Lieder und Rätsel las man immer wieder und konnte manches davon auswendig.¹⁵

Über die Zielsetzung des Jahrbuchs informieren uns die Herausgeber, die sich selber als „mehrere Katholiken“ bezeichnen. Sie formulieren diese unzweideutig, jedoch indirekt und zwar über die Ablehnung von anderen, wahrscheinlich in Ermland verbreiteten Kalendern, die sie als für fromme Ermländer ungeeignet herabsetzen:

Deines an Sagen und geschichtlichen Erinnerungen und mancherlei Eigenthümlichkeiten nicht armen Ländchens wird nur wenig gedacht, und denkt man daran, so tut man das in einer für dich abstoßenden Weise, und du fühlst sogleich, dass Jemand mit dir redet, der nicht mit Dir gleich denkt und fühlt. Nichts kränkt den Menschen so, als wenn man ihm seine heilige Religion antastet und bespöttelt. Wenn nun von der Heiligenverehrung gesprochen wird als von einem Wahn oder gar Abgötterei; wenn man das Wallfahrten Missbrauch schilt, wenn man über die Beichte und heilige Messe witzelt und über Kirche und Priester lustig macht, – gewiss, so lange echte ermländisches und katholisches Blut in deinen Adern läuft, das wird und muss dich ärgern.¹⁶

Zusammenfassend sollte der Kalender der christkatholischen und zugleich auch von Heimatliebe geprägten Anschauung den Weg bahnen. Die inhaltliche Analyse der einzelnen zugänglichen Jahrgänge¹⁷ lässt verbindliche Aussagen über die konkrete Ausformung der Zielsetzung zu.

Nachahmenswerte Beispiele des frommen Lebens

Bei der Erfüllung der Aufgabe, die fromme Denkart zu pflegen, gingen die ersten Herausgeber einen einfachen, im oben zitierten Geleitwort bereits angedeuteten Weg. Regionale Legenden, historische Bilder und Besprechungen, Darstellungen von Pilgerorten, aber auch von Heiligen und Seligen füllten von Anfang an den Kalender. Der erste Jahrgang 1857 brachte sogleich einen Artikel über die heilige Germana.¹⁸ Das arme, verkrüppelte, von der Familie und den Dorfbewohnern verschmähte Hirtenmädchen Germana Cousin wurde erst drei Jahre früher seliggesprochen, so dass dem Beitrag – und somit dem Kalender – auch ein Anspruch auf die Vermittlung von relativ aktuellen Geschehnissen aus dem Leben der katholischen Kirche nicht abgesprochen werden kann. Die Wahl der Heiligen

¹⁵ Otto Miller, *Der ermländische Dichter Julius Pohl*, Königsberg/Pr. 1919. Nachdruck in: *Unser Ermlandbuch*, 13. Jg. 1963, S. 37.

¹⁶ EHK 1857, S. 2 des Unterhaltungsteils.

¹⁷ In den Beständen des Archivs der Erzdiözese Ermland befinden sich folgende Jahrgänge des Ermländischen Hauskalenders (im Nachdruck): 1857, 1888–1889, 1895–97, 1899, 1904, 1906–1916, 1918, 1920–1923, 1925–1938. Einzelne Jahrgänge aus den 80er Jahren wurden noch in Beständen einer Privatperson identifiziert.

¹⁸ Der Titel des Beitrags ist insofern irreführend, als Germana Cousin erst am 29. Juni 1867, also zehn Jahre nach der Veröffentlichung des Kalenderbeitrags, in Rom heiliggesprochen wurde. Vgl. URL: https://www.heiligenlexikon.de/BiographienG/Germane_Cousin.html [Zugriff am 20.08.2015].

ist jedoch aus einem anderen Grunde nicht zufällig, was gleich den ersten Beitragszeilen zu entnehmen ist:

Ich tue das umso lieber, als das Leben derselben so recht anschaulich zeigt, wie zum Heiligwerden nicht eben ganz außerordentliche Dinge gehören, sondern die einfachen Christentugenden, die jeder, in welchem Stande er sich auch befinden möge, üben kann, nämlich: Demut, Gehorsam, Geduld und Liebe.¹⁹

Es waren ihre lebenslängliche Unschuld, ihre tiefste Demut, ihre Liebe zu Gott, ihre Nächstenliebe und ihre Geduld beim Ertragen der mit ihrem kranken Leib verbundenen Leiden und der größten Beleidigungen und Misshandlungen der Menschen, die sie – laut Darstellung – auf die Altäre erhoben haben. Der unbeirrte Glaube des einfachen Menschen angesichts fehlender Zuneigung und Liebe, des Mangels an Nahrung und würdigen Wohnverhältnissen sowie angesichts körperlicher Leiden wurde an der beschriebenen Person der Seligen gepriesen, die aus der Liebe zu Jesus und Maria Kraft schöpfte und täglich die heilige Messe mitfeierte. Diese Aufzählung der angestrebten Eigenschaften und Haltungen, die das gefragte Frömmigkeitsbild ausmachen, wird noch durch den abschließenden, an den Leser gerichteten Aufruf des Autors bekräftigt: „Gehe hin und tue desgleichen!“²⁰

Das Frömmigkeitsbild, wie es an der Gestalt der heiligen Germana abzulesen ist, findet sich später auch in der von Julius Pohl in Verse gebrachten Legende von der heiligen Euphrosia wieder.²¹ Am Beispiel der Ausgestoßenen oder der Märtyrerin aus Nikomedien erzählte Julius Pohl seinen Lesern in naiven, theologisch nicht immer unangreifbaren Legenden über die große, alles überragende Gottesliebe und Gottestreue.

Die Strategie der Schilderung von Beispielen der Frömmigkeitsausübung, der ‚frommen Art‘, die jeder, auch der einfachste Mensch, nachahmen kann, wird an dem Artikel aus der Reihe „Berühmte Männer Ermlands“ unter dem Titel „Christlicher Heldenmuth im Tode, die Frucht echt christlicher Gesinnung im Leben. Geschichte des Bauern Josef Fuge“ noch deutlicher. Der Autor schreibt dort einleitend:

Das Andenken an große Männer zu erneuern, ist eine süße Pflicht. Auch unser Ermland hat seine großen Männer gehabt, auch es hat seine Pflicht gegen dieselben [...] Eröffnen wollen wir die Reihe berühmter Ermländer mit der Erneuerung des Andenkens an einen einfachen Landsmann, dass mit unverweklichem Ruhme gekrönt.²²

Josef Fuges Lebensgeschichte ruft beim heutigen Leser eher Schmunzeln als Bewunderung hervor, denn es handelt sich um einen Bauern, der von einem tollwütigen Wolf verletzt wurde, als er andere vor ihm retten wollte. Auf dem Sterbebett liegend gab er seiner Frau Anweisungen für das weitere Leben, die von einer beispiellosen Selbstlosigkeit geprägt waren und ihre Quelle im tiefen Glauben hatten. Der Titel der Reihe lässt anderes ahnen als die Darstellung eines gläubigen Bauern, dessen Name in keinem Lexikon, auch in keiner

¹⁹ EHK 1857, S. 4.

²⁰ Ebd., S. 7.

²¹ EHK 1896, S. 11.

²² EHK 1857, S. 36.

Veröffentlichung zur Geschichte bzw. Kulturgeschichte Ermlands zu finden ist. Die auffallende Dissonanz zwischen der Bezeichnung ‚große Männer Ermlands‘ und der beschriebenen Person, der sich auch die Herausgeber bewusst sein mussten, findet ihre Begründung in der Zielsetzung des Kalenders und lässt auch über die Wahrnehmung des einfachen ermländischen Landvolks, an das der Kalender gerichtet war, durch die ermländischen Eliten, zu den die Herausgeber gehörten, schlussfolgern. Es ist eines der Merkmale der Volksfrömmigkeit und zugleich auch einer der Kritikpunkte an dieser, dass die Volksfrömmigkeit auch nichtkanonisierte Gottesmänner und -Frauen verehrt.²³ Die Motivation des einfachen Menschen zur frommen Haltung, die hier in Heldenmut und Selbstlosigkeit – als Realisierung des christlichen Gebotes der Nächstenliebe – ihren Ausdruck findet, wird über die Anführung von Beispielen angestrebt, die in der Vorstellung der Autoren den Lesern nicht abstrakt und fern, sondern ‚zum Anfassen‘ nah und erreichbar erscheinen mussten und die übertrieben hochgehalten wurden. ‚Mit unverwerklichem Ruhme‘ wird somit ‚einer von ihnen‘ gekrönt, und zwar für Taten und Haltungen, die in dem alltäglichen Leben des ermländischen Landvolks durchaus realisiert werden konnten.

Der Ansatz der vorbildlichen, zum Heldentum aufsteigenden Frömmigkeit des einfachen Menschen, die in das alltägliche Leben integriert ist, zieht sich wie ein roter Faden durch den Kalender bis in die Anfänge des 20. Jahrhunderts hinein. Noch 1907 brachte der Herausgeber, der Domvikar Paul Bader, ein Gedicht von A. Jüngst unter dem Titel „Seelengröße“, in dem die Geschichte eines Mannes erzählt wird, dem im Zuge einer ärztlichen Behandlung die Zunge abgeschnitten werden musste. Dieser Kranke, begleitet von seinen Nächsten, wird aufgefordert, sein letztes Wort an sie zu richten und nun stammelt er mit größter Mühe den einzigen Satz: „Gelobt sei Jesus Christus“. Der Verfasser schließt das Gedicht mit folgenden Zeilen:

Geist, Ruhm und Glanz und selbst der Lorbeer muss
Vor deinem schlichten Heldenmut erbleichen.²⁴

„Den Tod allezeit vor Augen haben, heißt einen guten Lehrmeister haben“.²⁵
Tod und Frömmigkeit

Die Frömmigkeit und der Tod stehen im Christentum in einem unzertrennlichem Verhältnis zueinander, wobei der Tod durch die Vorstellung eines Individualgerichts und die Idee des Fegefeuers einen zentralen Platz einnimmt. Die beiden konstituierenden Motive des Glaubens befördern eine rechtzeitige Sorge um ein gutes christliches Leben. Das Leben wird quasi als Vorbereitung auf den Tod verstanden, wie es in der Offenbarung des Johannes erläutert wird: „Selig sind die Toten, die in dem Herrn sterben von nun an“ (Offb. 14.13).

²³ Vgl. Andreas Heinz, Bistumsliturgie und Volksfrömmigkeit, in: Winfried Weber, Hans Casel (Hrsg.), Die Geschichte des Bistums Trier, Bd. 5: Das 19. Jahrhundert, Strasbourg 1999, S. 1381.

²⁴ EHK 1907, S. 78.

²⁵ Zitat aus einer erbaulichen Geschichte über das Eheleben „Wie zwei in einer Nacht kuriert wurden“, EHK 1907, S. 56.

Zum Bereich der Volksfrömmigkeit zählen seit dem Mittelalter auf den Tod vorbereitende Handlungen, wie zum Beispiel Wallfahrten, Finanzierung von Wallfahrtslegaten für das Seelenheil des Stifters, fromme Schenkungen u.a.²⁶

Dieses Denkparadigma haben auch die Kalenderautoren aufgenommen. Es wurde – wie in der Lebensgeschichte des Bauern Josef Fug – nicht nur die stille, alltägliche Frömmigkeit im Angesicht des Todes als solche thematisiert und gelobt. In den Kalendertexten haben die Verfasser den Tod auch als Motivation zur frommen Lebenshaltung verwendet. 1904 hat der Kalendermann Julius Pohl einen von ihm verfassten Artikel mit dem Titel: „Plötzliche Todesfälle und Gegenmittel“ gebracht. Der Beitrag hat einen eindeutig informativen Charakter und stützt sich auf medizinisches Wissen, welches in verständlicher Sprache und Form vermittelt wurde. Und auch dieser, man könnte sagen volksaufklärerische Beitrag endet mit folgenden Worten:

Aber ob er bald oder spät, ob er plötzlich oder mit langsamen schleichenden Schritten sich uns naht, wider den Tod und die Todesfurcht hat der gläubige Christ immer ein sicheres Mittel. Das ist der Frieden eines guten Gewissens. Schon in gesunden Tagen seinen Frieden mit Gott machen. Und in Gottes Frieden wohnen und verbleiben alle Tage bis ans Ende dieses Lebens. Das ist das beste Mittel gegen alle Todesfurcht.²⁷

Diesseitsorientierte Frömmigkeit

Auch wenn die alltägliche Frömmigkeit, die sich in reinem Gewissen und Gottesfrieden konkretisiert, im Kalender als Mittel dargestellt wurde, das die Angst vor dem unerwarteten Tod überwinden lässt und die schwere Todesstunde erleichtert, so war die durch die Kalenderautoren vermittelte Religiosität doch vorwiegend nicht im Jenseitsleben begründet, sondern stark auf den irdischen Alltag orientiert. Unermüdlich hielt gerade der langjährige Kalendermann Julius Pohl seine ermländischen Leser zur alltäglichen Frömmigkeitsübung an, die still und selbstverständlich sein sollte, wie es auch ihr alltägliches Leben war. In seinem Neujahrswunsch-Gedicht formuliert er das ‚Programm‘ des frommen Lebens:

Darum ist nicht auf Gut und Geld
Nein, höher ist mein Wunsch gestellt.
Ich wünsche Dir festen Christenmut,
der seine Pflicht mit Eifer tut,
der mit Geduld das Kreuzlein trägt,
das jeder Tag ihm auferlegt,
der nie und nimmermehr vergisst:
Mein Herr und Gott ist Jesus Christ.²⁸

²⁶ Vgl. Gerhard B. Winkler, Die ars moriendi des Mittelalters zwischen Volksfrömmigkeit und Kirchenlehre, in: Markus J. Wenninger (Hrsg.), du guoter töt. Sterben im Mittelalter. Ideal und Realität, Klagenfurt 1998, S. 1–10, hier S. 1.

²⁷ EHK 1904, S. 63.

²⁸ Ebd., S. 9.

Das fromme Leben ist ein Leben im Dienen und im Kreuztragen, das auf Wallfahrten symbolisch erfahren werden kann. Das Selbstverständnis des katholischen Lebens besteht in dem Bewusstsein der Abhängigkeit von göttlicher Führung und Fügung. Die demütige Hingabe an Gott soll in der Besinnung auf geistige Werte, Geduld im Ertragen der Schicksalsschläge, aber auch in der eifrigen Erfüllung der Aufgaben des Alltagslebens realisiert werden. Es wundert daher nicht, dass man in dem Text unter dem Titel „Schlagwirtschaft und Dreifelderwirtschaft“, in dem Vor- und Nachteile der beiden Feldbebauungsmethoden diskutiert werden, auf Zeilen stößt, die den Wohlstand und das Glück der Bauernfamilie mit der entsprechenden religiösen Haltung in Zusammenhang bringen. Der von einem anonymen Autor²⁹ verfasste Text hat die in den Kalendern des 19. Jahrhunderts häufig präsente Form eines Gesprächs, hier zwischen Nicolaus, einem fleißigen und strebsamen Landmann in seinen besten Jahren und einem älteren ermländischen Landmann von altem Schrot und Korn.

Auch hat er noch den altväterischen in sehr vielen Häusern als unzeitgemäß abgeschaffenen Glauben, dass der Hausvater der erste Diener Gottes sein muss. Ein wahrhaft christliches Haus hat er, in dem Gottesfurcht und Frömmigkeit, Friede und Eintracht, Fleiß und Ordnung und Wohlstand wohnen.³⁰

Wie sehr die Religiosität als Bestimmungsfaktor des menschlichen Glücks auf Erden – auch im alltäglichen Umgang mit den Mitmenschen – dargestellt wird, zeigt der im Kalender für das Jahr 1904 vom Kalendermann unterzeichnete Text unter dem Titel „Über die Taktlosigkeit“. Der Beitrag wird mit folgenden Worten abgeschlossen:

Das nach den Grundsätzen des Glaubens ausgebildete Feingefühl, wir möchten es den religiösen oder christlichen Takt nennen, veredelt und vertieft den angeborenen, rein menschlichen Takt und erzieht ihn zu wahrer Tugend. Es ist nichts anderes als die praktische Anwendung des Gesetzes der christlichen Nächstenliebe auf alle Lagen des allgemeinen Lebens. Die einfachen Leute, wenn sie wahrhaft fromm sind, besitzen dieses sichere Taktgefühl für das Wahre, Reine, Rechte. Demut und Liebe sind die Eltern des christlichen Taktes.³¹

Die Auffassung, dass die Religiosität des Menschen sein Verhalten, seinen Umgang mit andern, seine Einstellung zur Arbeit, den Nächsten und der Heimat gegenüber, also alle Dimensionen des menschlichen alltäglichen Lebens, prägt, verlor mit der Zeit nicht an Aktualität und wurde noch 1911 mit gleicher Stärke präsentiert, wie Mitte des 19. Jahrhunderts. Geändert hat sich allerdings die Form, denn das didaktische Ziel wurde nicht mehr vor dem Leser versteckt, sondern mit aller Deutlichkeit präsentiert, wie z.B. im Beitrag „Religiös-sittliche und hauswirtschaftliche Unterweisung unserer Landmädchen“,³² den Erzpriester Paul Bader im Kalender für das Jahr 1911 veröffentlichte.

²⁹ Es wird angenommen, dass die Texte, bei denen keine Autorennamen stehen, von dem Kalendermann Julius Pohl stammen bzw. von ihm aus anderen Quellen wörtlich bzw. in bearbeiteter Form übernommen wurden.

³⁰ EHK 1857, S. 14.

³¹ EHK 1904, S. 48.

³² EHK 1911, S. 42-48.

Fazit

Der Rahmen des vorliegenden Beitrags ist zu eng, um sämtliche Elemente des im Ermländischen Hauskalender kolportierten Frömmigkeitsmodells ausführlich behandeln zu können. Es wurden von mir bewusst für den ermländischen Katholizismus grundlegende Elemente, wie das Wallfahren und die Bindung an lokale Wallfahrtsorte sowie die Unzertrennlichkeit von lokaler Frömmigkeit, Heimatliebe und Vaterlandstreue ausgespart, da sie aufgrund ihrer Komplexität einer separaten Behandlung bedürfen.³³

Ziel des Beitrags war zweierlei. Zum einen sollte der lokale Volkskalender als Medium gezeigt werden, das über ein hohes ideologisches Potential verfügt und als solches weit über die ihm herkömmlich als führend zugeschriebene auf Unterhaltung ausgerichtete sowie didaktische Funktion hinausgeht. Hier konnte an ausgewählten Beispielen, die verschiedene Textsorten umfassten, die an die Perzeptionsmöglichkeiten der Leser angepasste Vermittlung des von den Herausgebern gewünschten Frömmigkeitsmodells festgemacht werden.

Zum anderen erscheinen auch der geistige Gehalt und die praktische Umsetzung der lokalen Volksreligiosität interessant, die sich aus den angeführten Beispielen erschließen lassen und außerhalb der allgemein bekannten und auch gut erforschten Sitte des Wallfahrens liegen. Bescheidenheit, Demut, Gehorsam, Geduld und Liebe auch angesichts der Schicksalsschläge und des Todes werden als Ausdruck der tiefen Gotteshingabe gepriesen und bilden das erwünschte Frömmigkeitsmodell genauso wie die Teilnahme am Gottesdienst und die Heiligenverehrung. Und auch wenn das an den Texten ablesbare Vorbild des frommen Ermländers heute banal anmutet und die dieses Vorbild kreierenden Kalendertexte durch ihre Naivität verwundern, so ermöglichen sie uns einen Einblick in die geistige Kondition dieser hermetischen Volksgruppe in einer Zeitspanne von über 50 Jahren. Die Schlichtheit der ermländischen Frömmigkeit von einst wurde in der Nachkriegszeit durch die in Deutschland zerstreuten Ermländer kritisch und doch mit Sehnsucht rezipiert. Auf den Seiten des nach dem Zweiten Weltkrieg wieder aufgelegten Ermländischen Hauskalenders schrieb 1955 der neue Kalendermann Ernst Laws Folgendes: „Seit Julius Pohl haben sich die Zeiten geändert. Wir sind nicht mehr einfachhin naiv religiös. Wir sind kritisch geworden und bilden uns darauf noch was ein.“³⁴

³³ Vgl. Barbara Sapala, Von Information zu Kreation. Darstellung der ermländischen Wallfahrtsorte im „Ermländischen Hauskalender“, in: *Studia Elckie*, Bd. 16, Nr. 3, 2014, S. 441-457.

³⁴ Ernst Laws, *Ermlands erster Kalendermann*, EHK 1955, S. 97.

Über die Autorinnen und Autoren

Aleksandra Chylewska-Tölle (Prof. AMU Dr. habil.)

Studium der Germanistik 1991–1995 und der Theologie 1992–1998 an der Adam-Mickiewicz-Universität in Poznań, Promotion 2001, Habilitation 2009. Seit 2013 Professorin im Deutsch-Polnischen Forschungsinstitut am Collegium Polonicum in Ślubice. Forschungsschwerpunkte: christliche und konfessionelle Literatur, Literatur und Religion, Gattungen der nichtfiktionalen Kunstprosa.

Polsko-Niemiecki Instytut Badawczy w Collegium Polonicum
ul. Kościuszki 1
PL-69-100 Ślubice
alechy@amu.edu.pl

Björn Freter (Dr.)

Björn Freter hat in Kiel und Berlin Philosophie und Neuere Deutsche Literaturwissenschaften studiert. 2014 hat er sich an der Freien Universität in Philosophie mit einer Arbeit über „Wirklichkeit und existentielle Praxis“ promoviert.

Privatadresse:
Björn Freter
Dürerstrasse 43 A (Gartenhaus)
D-12203 Berlin
freterb@freenet.de

Agnieszka K. Haas (Dr. habil.)

Studium der Polonistik und Germanistik in Wrocław. 2003 Promotion über Faustübersetzungen ins Polnische an der Universität Wrocław. 2014 Habilitation über das Frühwerk von F. Hölderlin. Derzeit Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Deutsche Literatur und Kultur am Germanistischen Institut der Universität Gdańsk. Forschungsbereiche: Geschichte der deutschen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts, Theorie der literarischen Übersetzung, Rezeption deutschsprachiger Literatur in Polen. Buchveröffentlichungen: „Polskie przekłady Fausta i Goethego. Próba krytyki i zarys recepcji w Polsce“, Gdańsk 2005; „Ku poetyckiej mistyce. Wczesna twórczość Friedricha Hölderlina wobec Nieuwarunkowanego“, Gdańsk 2013.

Instytut Filologii Germańskiej UG
ul. Wita Stwosza 51
PL-80-309 Gdańsk
agnieszka.haas@univ.gda.pl

Thomas Keith (Dr. phil.)

Geb. 1972 in Regensburg, Untersuchungen, Veröffentlichungen und Übersetzungen zur Literatur des 20. Jahrhunderts – besonders der Avantgarde – im deutschen und russischen Sprachraum, 1999/2000 und 2003–2008 Sprach-, Kultur- und Wissenschaftsmittler in Russland (Krasnojarsk, Samara, Rostow am Don) für Robert Bosch Stiftung, Goethe-Institut und DAAD, Monographien: Poetische Experimente der deutschen und russischen Avantgarde – ein Vergleich (Berlin 2005), Nietzsche-Rezeption bei Gottfried Benn (Köln 2001) Heidelberg Str. 17

D-76344 Leopoldshafen
thomas.keith@web.de

Andrey Kotin (Dr.)

Andrey Kotin, geb. 13.01.1985 in Moskau. Lebt seit 2000 in Polen. Seine Magisterarbeit wurde der Entwicklung des Protagonisten im Werk von Hermann Hesse gewidmet. In seiner Doktorarbeit beschäftigte er sich mit dem Phänomen des literarischen Außenseiters in deutscher und russischer Prosa des 19.–21. Jh. Die Arbeit wurde 2012 im Südwestdeutschen Verlag für Hochschulschriften veröffentlicht. Gegenwärtig arbeitet er als Dozent im Institut der Deutschen Philologie an der Universität Zielona Góra.

Instytut Filologii Germańskiej
Uniwersytet Zielonogórski
al. Wojska Polskiego 71a
PL-65-762 Zielona Góra
andriekotin@gmail.com

Sławomir Leśniak (Prof. UG Dr. habil.)

Literaturwissenschaftler und Übersetzer (R. Kassner, H. M. Enzensberger), Professor an der Universität Gdańsk, Studium der Germanistik an den Universitäten Thorn, Posen und Tübingen. 1999 promovierte er mit einer Arbeit zum Begriff der Einbildungskraft bei Rudolf Kassner. 2006 Habilitationsschrift Thomas Mann, Max Rychner, Hugo von Hofmannsthal und Rudolf Kassner – eine Typologie essayistischer Formen. 2013 Monographie zum Thema Die Entwicklung des Essays. Literarische Transformationen der mathematischen Funktionalität bei Rudolf Kassner, Walter Benjamin, Robert Musil und Vilém Flusser. Neueste Publikationen über V. Flusser und die Dramatisierung bei R. Kassner und G. Deleuze. Er befasst sich derzeit mit Dürer und seinem Verhältnis zu modernen Bildformen wie Fotografie und Film.

Instytut Filologii Germańskiej UG
ul. Wita Stwosza 51
PL-80-309 Gdańsk
filsl@univ.gda.pl, filsl@ug.edu.pl

Tomasz Malyszek (Prof. Dr.)

Tomasz Malyszek ist ein polnischer Autor, Germanist und Übersetzer. Er arbeitet als Professor für deutsche Literatur an der Universität Wrocław. Funktionen: stellvertretender Direktor des Germanistischen Instituts, Leiter des Lehrstuhls für deutsche Literatur und Kultur nach 1945. Als ein Humboldtstipendiat ist er Mitglied der Gesellschaft Societas Humboldtiana Polonorum. Seine Arbeitsgebiete sind deutsche Literatur und Ästhetik. Publikationen: sieben Monographien auf Deutsch und auf Polnisch, u.a. „Wassermaler und Hungerkünstler. Kunst als Ding und Körper in der Literatur“ (Berlin 2010), Übersetzungen philosophischer Werke von M. Mendelssohn, Ch. Garve, J.H. Lambert, ausgewählter Dramen von G. Hauptmann (auch als Coautor).

Institut Filologii Germańskiej
pl. Nankiera 15b
PL-50-140 Wrocław
malyszek@ifg.uni.wroc.pl

Monika Mańczyk-Krygiel (Dr.)

Oberassistentin am Lehrstuhl für Deutschsprachige Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts im Institut für Germanistik der Universität Wrocław. Veröffentlichungen zur schlesischen und österreichischen Literatur sowie zur Frauenliteratur des 19. und 20. Jahrhunderts. Forschungsgebiete: Literatur und Kultur Schlesiens; österreichische Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts; deutschsprachige Frauenliteratur; Familiengedächtnis, gender & Heimat im Schaffen deutschsprachiger Autorinnen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

Institut Filologii Germańskiej
pl. Nankiera 15b
PL-50-140 Wrocław
monika.manczyk-krygiel@uwr.edu.pl

Barbara Sapala (Dr.)

Geb. 1974 in Olsztyn, studierte Germanistik in Warschau, sowie Neuere Deutsche Literatur in Berlin. 2002 Promotion an der Danziger Universität über das Werk Fanny Lewalds. 1998-2005 wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität in Olsztyn, bis September 2015 Post-Doc-Stelle an der Nikolaus-Kopernikus-Universität in Thorn. Forschungsbereiche: deutschsprachige Literatur des 19. Jahrhunderts (Schwerpunkt: Frauenliteratur), ostpreussische Literatur- und Kulturgeschichte (Schwerpunkt Ermland), Trivalliteratur, Kalender, Vertriebenenforschung.

al. Wojska Polskiego 20a/123
PL-10-225 Olsztyn
sapala@gmx.com

Karol Sauerland (Prof. Dr.)

Professor an der Universität Warschau, Thorn und Stolp (Pommersche Akademie / Akademia Pomorska Słupsk). Studium der Philosophie an der Humboldt-Universität. Zahlreiche Publikationen zur deutschen klassischen und modernen Kultur (insbesondere des 18. und des 20. Jh.) und zur Ästhetik (Dilthey, Adorno). Gegenwärtig Professor für deutsche Literatur und Philosophie. Er befasste sich mehrfach mit der Beziehung zwischen Literatur und Theologie. Vorsitzender der Philosophischen Gesellschaft in Warschau (1991–2000). Gastprofessuren u.a. in Zürich, Kassel, Frankfurt/Main, Hamburg, Amiens, Berlin (FU), Humboldt-Preis (1995) und Petöfi-Preis (2015).

<http://sauerland.pl>
sauerland@uw.edu.pl

Michael Sobczak (Dr.)

Studium der Germanistik an der Jagiellonen-Universität in Kraków (2004–2009), Promotion bei Prof. Dr. Maria Kłańska. Derzeit arbeitet er am Institut für Germanische Philologie der Jagiellonen-Universität. Sein Forschungsschwerpunkt ist die österreichische Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts.

Instytut Filologii Germańskiej
Uniwersytet Jagielloński
al. Mickiewicza 9a
PL-31-120 Kraków
sobczak.michael@yahoo.com

Beate Sommerfeld (Prof. AMU Dr. habil.)

Beate Sommerfeld hat ihr Studium der Germanistik und Romanistik in Marburg und Montpellier absolviert. Promotion (2005) über „Kafka-Nachwirkungen in der polnischen Literatur“. 2013 erfolgte die Habilitation. Die letzte Buchpublikation (2013) ist „Zwischen Augenblicksnotiz und Lebensbilanz. Die Tagebuchaufzeichnungen Hugo von Hofmannsthals, Robert Musils und Franz Kafkas“. Zu ihren Forschungsschwerpunkten zählen deutschsprachige, französische und polnische Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts, intermediale Bezüge zwischen Literatur und bildender Kunst, Fotografie und Film sowie literarische Übersetzung.

Instytut Filologii Germańskiej
Uniwersytet Adama Mickiewicza
al. Niepodległości 4
PL-61-874 Poznań
bsommer@amu.edu.pl

Agnieszka Sowa (Dr.)

Studium der Germanistik und der Polnischen Philologie (Komparatistik) an der Jagiellonen Universität in Krakau, Assistentin am Institut für die deutsche Philologie der Jagiellonen Universität. Sie hat 2013 über Marienmotive in der deutschsprachigen Literatur nach

1918 promoviert. Forschungsschwerpunkt: Biblische Motive in der deutschsprachigen Literatur, Bezüge zwischen Religion und Literatur. Autorin der Monographie: Marienmotive in der deutschsprachigen Literatur nach 1918, Kraków (WUJ) 2013.

Zakład Literatury

Instytut Filologii Germańskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego

al. Mickiewicza 9a

PL-31-120 Kraków

aga.sowa@uj.edu.pl, agnieszka.anna.sowa@gmail.com

László V. Szabó (Dr. phil.)

Universitätsdozent für Neuere deutschsprachige Literatur an der Pannonischen Universität Veszprém, Ungarn. Promotion in Budapest über den Einfluss der Philosophie Friedrich Nietzsches auf Hermann Hesse (2005). Letzte Buchausgabe: *Renascimentum europaeum. Studien zu Rudolf Pannwitz*. Berlin 2015. Humboldt-Stipendiat (2015). Forschungsbereiche: Wirkungsgeschichte Nietzsches in der deutschsprachigen und ungarischen Literatur, deutsche Literatur des bürgerlichen Realismus, Literatur der Wiener Moderne, interkulturelle Literaturwissenschaft, Komparatistik. Daneben Übersetzungen, Essays, Aphorismen.

Pannonische Universität Veszprém

Institut für Germanistik und Translationswissenschaft

Pf. 158, Füredi u. 2

H-8201 Veszprém, Ungarn

vszabol@googlemail.com

Franziska Thiel (Dr.)

Geb. 1984 in Berlin. Studium der Germanistik, Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft sowie Ost- und Südosteuropäischen Geschichte an der Universität Leipzig. Magistra Artium 2010 („Der Tod des Autors – Ambiguitäten eines Paradigmas“). 2008-2011 Studentische, später wissenschaftliche Hilfskraft von Prof. Dr. A. Hoffmann-Maxis in der Allg. und Vergl. Literaturwissenschaft der Universität Leipzig. Seit 2011 Diplomassistentin in der Germanistischen Literaturwissenschaft an der Université de Fribourg, Schweiz, Arbeit an der Dissertation „Ende und Anfang – moderne Apokalyptik in der Kunst. Auf den Spuren apokalyptischer Texte seit der Avantgarde bis zum Ende des 2. Weltkrieges“. Zuletzt erschienen: „Der wahre Weltuntergang ist die Vernichtung des Geistes“ *Die Apokalypse als religiöse Form im Ersten Weltkrieg am Beispiel von Karl Kraus' „Die letzte Nacht“*. In: *Religion und Literatur im 20. und 21. Jahrhundert: Motive, Sprechweisen, Medien*. Hrsg. von Tim Lörke und Robert Walter-Jochum. Göttingen: V+R unipress 2015. S. 97-117.

Universität Freiburg

Philosophische Fakultät

Büro 2224
Av. de l'Europe 20
CH-1700 Freiburg
franziska.thiel@unifr.ch

Monika Tokarzewska (Dr.)

Studium der Polonistik und Germanistik an der Warschauer Universität und an der Universität Hamburg. Seit 2000 lehrt sie am Germanistischen Lehrstuhl der Nikolaus Kopernikus-Universität Toruń. Sie ist Mitglied der Forschungsstelle für Literarisch-Kulturelle Komparatistik an der Universität Toruń sowie Redaktionsmitglied der Zeitschrift „Roczniki Historii Socjologii“. Veröffentlichungen u.a. zu Georg Simmel, Novalis, Walter Benjamin, deutsch-polnischer Komparatistik. Letzte Buchveröffentlichungen: „Der feste Grund des Unberechenbaren. Georg Simmel zwischen Literatur und Soziologie“ (2010), „Rettung vor Bodenlosigkeit. Neues Anfangsdenken und kosmologische Metaphern bei Locke, Leibniz, Kant, Fichte, Novalis und Jean Paul“ (2015).

Katedra Filologii Germańskiej UMK
ul. W. Bojarskiego 1
PL-87-100 Toruń
monikat@umk.pl