

Christentum und Literatur

Georg Langenhorst

Angaben zur Veröffentlichung / Publication details:

Langenhorst, Georg. 2002. "Christentum und Literatur." In *Christentum und europäische Kultur: eine Geschichte und ihre Gegenwart*, edited by Peter Antes, 72–95. Freiburg: Herder.

Nutzungsbedingungen / Terms of use:

licgercopyright

Dieses Dokument wird unter folgenden Bedingungen zur Verfügung gestellt: / This document is made available under these conditions:

Deutsches Urheberrecht

Weitere Informationen finden Sie unter: / For more information see:

<https://www.uni-augsburg.de/de/organisation/bibliothek/publizieren-zitieren-archivieren/publiz/>



Christentum und Literatur

GEORG LANGENHORST

Religion und Literatur sind zwei Größen, die in ihrem Ursprung gar nicht zu trennen, vielmehr doppelt miteinander verzahnt sind. Einerseits berufen sich die großen religiösen Traditionen auf heilige Schriften, die selbst einen hohen weltliterarischen Rang einnehmen: Ob hebräische und christliche Bibel, ob antike römisch-griechische Kultschriften, ob Koran, Bhagavadgita oder die Veden – in ihrem Kern berufen sich die Hochreligionen auf schriftliche Zeugnisse. Andererseits wachsen die neuzeitlichen Nationalliteraturen ganz im Bereich von Religion heran. Das wird vor allem im Blick auf die abendländische Literatur im Kontext eines geschlossenen christlichen Weltbildes deutlich. Am Anfang literarischen Schaffens in den neu entstehenden Nationalsprachen Europas stehen Evangelienharmonien, liturgische oder katechetische Schriften wie Hymnen oder Beichtspiegel, aber auch Segens- oder Zaubersprüche. Mit Recht kann man von einer »vormodernen Einheit von Christentum und Kultur«¹, darin eingeschlossen von Christentum und Literatur, sprechen.

Der Bruch zwischen Christentum und Literatur, anders gesagt: die Loslösung und herauswachsende Eigenständigkeit der Kultur aus dem Bereich des Christentums vollzieht sich langsam seit dem 17. Jahrhundert. Mehr und mehr kommt es zu einem »autonomen« Kunst- und Literaturverständnis, das sich mit der Säkularisation zu Beginn des 19. Jahrhunderts endgültig durchsetzt. Autonomie bedeutet freilich keineswegs Beziehungslosigkeit. Im Gegenteil, erst nachdem die Einheit von Christentum und literarischem Schaffen zerbrochen ist, werden eigenständige, produktive und herausfordernde Auseinandersetzungen mit der christlichen Tradition im Bereich von Literatur möglich. Ging es zuvor vor allem um Ausmalung, Bebilderung und Bestätigung der religiösen Tradition, so wächst nun ein Spannungsverhältnis, das für beide Seiten fruchtbar ist: für die christliche Tradition, weil sie sich selbst immer wieder überprüfen und weiterentwickeln kann durch die Spiegelungen und

Provokationen der Literatur; für die Literatur, weil sie ihre Wurzeln im Christentum immer wieder künstlerisch fruchtbar machen kann.

Dieser Befund gilt bis in das dritte christliche Jahrtausend hinein und zieht die entscheidende Konsequenz nach sich: Ohne eine fundierte Kenntnis der christlichen Kultur, ohne ein Wissen um zentrale Schriften der Bibel und traditionelle Entfaltungen der Kirchen in Kult, Brauchtum, Theologie und Lehre ist ein angemessenes Verständnis der Literatur nicht möglich. Und dieser Befund gilt nicht nur rückwärts gewandt für die literarischen Zeugnisse vergangener Jahrhunderte, sondern für Gegenwart und absehbare Zukunft gleichermaßen. Gleich eingeräumt, auch der Umkehrschluss ist möglich und wichtig: Ohne ein systematisches Bedenken der Zeugnisse zeitgenössischer Kultur verkommen die Kirchen zur bloßen Selbstbespiegelungsinstitution ohne die Möglichkeiten zu Selbstkontrolle, Weiterentwicklung und Außenwirkung in die Gesamtgesellschaft hinein. Im Folgenden soll jedoch nicht diese Zielrichtung weiterverfolgt werden², sondern die erstgenannte Fragerichtung im Vordergrund stehen: Wo zeigen sich Prägespuren des Christentums in der hier vor allem betrachteten deutschsprachigen Literatur? Wo finden sich anschauliche Belege für die These, die Literatur sei ohne Kenntnis der christlichen Tradition nicht angemessen erfassbar?

Diese Fragen können hier nur exemplarisch beantwortet werden. Im Folgenden werden deshalb drei Suchmuster an die Literatur herangetragen, in denen jeweils zwei literarische Texte miteinander verglichen werden, um so auch Entwicklungen der Beziehung von Literatur und Christentum mit in den Blick nehmen zu können. Die Suchmuster orientieren sich dabei an den drei literarischen Hauptgattungen Drama, Epik und Lyrik.

1. Suchmuster: Drama – Von Hiob zu Faust

Als Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) im Herbst 1775 sechszwanzigjährig nach Weimar kam, bewahrte er Skizzen in seinem Reisegepäck auf, die er zu einem Drama auszustalten gedachte. Im Zentrum sollte die Faust-Gestalt stehen, jener berüchtigte Teufelsbündner, der etwa dreihundert Jahre vor Goethe gelebt haben soll und über den zu diesem Zeitpunkt eine breit ausgefaltete literarische Tradition – Erzäh-

lungen, Sachbücher, Dramen – bereits vorlag. Faszinierend für den jungen Goethe: ein Gelehrter, der den Rand des Wissbaren neu ausloten will; der die Fesseln des Ichs sprengen will; der in Liebe, Lust und Macht durch ein Bündnis mit dem Teufel mehr erreichen will als jeder Mensch vor ihm. Dieses Thema wird Goethe bekanntlich sein Leben lang nicht loslassen. Doch wie er in der frühen Weimarer Zeit mit seinem Stoff auch ringt, die zufrieden stellende Ausgestaltung will ihm nicht gelingen. Erst 1790 lässt er ein Zwischenergebnis veröffentlichen: »Faust. Ein Fragment«.

Goethe spürt, dass dem Drama die Tiefe fehlt, dass die religiösen und philosophischen Grundfragen noch nicht deutlich werden. Da stößt er auf ein Faustbuch, das Johann Nicolaus Pfitzer bereits 1674 herausgegeben hatte: die dritte, erweiterte Fassung der »Historia und Geschicht Doctor Johannis Fausti des Zauberers«. Und hier findet er einen für ihn entscheidenden Hinweis. Denn wie sei es denkbar, dass Gott ein Bündnis von Teufel und Mensch überhaupt zulasse? Nun, so Pfitzer, der Teufel müsse Gottes Erlaubnis dazu einholen, und ein Vorbild dafür sei im biblischen Hiobbuch bezeugt.³

Diesem Hinweis geht Goethe nach. Mehr und mehr leuchtet ihm der Gedanke ein, sein Faust-Drama als Gegenspiel zum biblischen Hiob zu inszenieren. Zwar ist das biblische Hiobbuch kein Drama im eigentlichen Sinne, da das literarische Bühnenspiel im alttestamentlichen Judentum keinen Platz hatte, doch kommt es von allen biblischen Schriften dem Vorbild des antiken Dramas am nächsten. Goethe schwebte offenbar die folgende Vision vor Augen: Hiob und Faust sind Gottesknechte, die durch satanische Versuchungen dazu bewegt werden sollen, von Gott abzufallen. Die konkrete Gestalt dieser Versuchungen aber sollte gegensätzlicher nicht gedacht werden können: der eine versucht durch Leid, der andere durch Lust; der eine durch Armut, der andere durch Reichtum; der eine durch Protest, der andere durch Übermut; der eine durch zu wenig, der andere durch zu viel zum Leben. Genau diese biblisch inspirierte Tiefenbedeutung hatte Goethe bislang gefehlt!

Alle weiteren Gestaltungen des Fauststoffes – angefangen mit dem zentralen »Prolog im Himmel«, welcher der 1808 gedruckten Fassung »Faust. 1. Teil« als Rahmen für das gesamte Werk vorangestellt wird – sollten von dieser Grundidee aus erfolgen. Wie eng sich Goethe fortan an den Vorgaben des Hiobbuches orientieren sollte, gab er später selbst ohne Umschweife im Rahmen einer Debatte über Plagiatsvorwürfe gegen ihn

zu. Habe er sich nicht häufig in seinem Werk geistigen Eigentums von Vordenkern allzu leichtfertig bedient? Goethe kontert solche Vorwürfe in einem Gespräch mit Kanzler *Friedrich von Müller* am 17.12.1824: »Nur durch Aneignung fremder Schätze entsteht ein Großes. Hab ich nicht auch im Mephistopheles den Hiob (...) mir angeeignet?«⁴ Und ganz ähnlich, aber noch deutlicher, in einem Gespräch mit *Johann Peter Eckermann* vom 18.01.1825: »Hat daher auch die Exposition meines ›Faust‹ mit der des ›Hiob‹ einige Ähnlichkeiten, so ist das wiederum ganz recht, und ich bin deswegen eher zu loben als zu tadeln.«⁵ Ganz bewusst greift Goethe also auf das biblische Buch zurück, um an ihm entlang und gegen es sein Faust-Drama zu strukturieren und zu konturieren.

Wie benutzt Goethe nun konkret die biblische Vorlage? Zunächst übernimmt er für seinen »Prolog im Himmel« die komplette Szenerie, das personifiziert-anthropomorphe Erscheinen Gottes vor den Gottessohnen, unter denen sich auch Satan/Mephistopheles befindet. Und bis in die Verteilung und Impulsfolge der Wortrollen hält sich Goethe an das biblische Vorbild. Wie im Hiobbuch so auch im Faust spricht Gott den Versucher auf »seinen Knecht« (Hiob/Faust) an, der ihm als vor Gott und Menschen vorbildliche Gestalt erscheint. Freilich: Wo Hiob unwidersprochen als ein solches Vorbild »untadelig und rechtschaffen« (Hiob 1,8) vorgestellt wird, da wird Faust als hoch strebender Phantast vorgestellt, den »der Herr« in Schutz nehmen muss: »Wenn er mir jetzt auch nur verworren dient,/So werd ich ihn bald in die Klarheit führen.«⁶ Unterschied von Anfang an also: Die Vorbildlichkeit der Gottesknechte ist einmal Realität, das andere Mal Potenzial.

Genau diese Vorbildlichkeit wird im Folgenden auf die Probe gestellt. Die Gottesknechte werden einer satanischen Prüfung unterzogen, die ihre Treue in Frage stellt. Wenn dabei im »Faust« eine Wette um Fausts Seele inszeniert wird, so ist dies stets allein die Etikettierung, welche Mephistopheles gebraucht. »Der Herr« lässt diesen zwar gewähren, betont jedoch: »Du darfst auch da nur frei erscheinen« (S. 18). Wie im Hiobbuch ist die Rede von einer »Wette« eigentlich unangebracht, denn einerseits widerspricht eine Wette zwischen Gott und einem Gegenspieler, der sie gewinnen könnte, den Gottesvorstellungen in beiden Dichtungen. Andererseits wird auch der für eine Wette konstitutive Preis für den Gewinner nie wirklich deutlich. Am Ende beider Dichtungen bedarf es deshalb auch keines »Epilogs im Himmel«, in dem etwa der Erfolg einer

Wette oder auch nur die direkte Bestätigung der Prüfung explizit benannt werden müsste. Der Satan ist in beiden Dichtungen nur Ankläger und Versucher, nie aber gleichmächtiger Opponent Gottes. In Goethescher Sprache: Dieser »Geist, der stets verneint« (S. 47), »reizt und wirkt« (S. 18) gegen die allzu leicht erschlaffende Tätigkeit des Menschen.

Beide Male also wird ein besonderer Mensch in einem idealtypischen Lehrstück auf die Probe gestellt. Nicht nur der Charakter dieser Prüfungen, auch die jeweiligen Ziele sind freilich unterschiedlicher Natur. Während Hiob klären soll, ob der Mensch Gott nur wegen seines Wohlergehens lobt, muss Faust beweisen, dass sich »ein guter Mensch auch in seinem dunklen Drange des rechten Weges wohl bewusst« (S. 18) ist. In der Ausführung dieser Prüfung wird Hiob in die tiefsten Regionen menschlichen Leidens geführt, Faust hingegen durchlebt alle Sphären menschlicher Verlockungen. Diese Vorgabe führt dazu, dass beide Dichtungen zwei in ihren Haupthandlungen sehr verschiedenartige Werke sind.

Und doch treffen sie sich am Ende wieder: Beide Fast-Tragödien, die eher auf ein tragisches Ende zusteuern, enden unvermutet in Versöhnung. Der doppelten Wiederherstellung Hiobs im biblischen Buch (Wiederherstellung der gestörten Gottesbeziehung, Wiedereinsetzung in weltliches Glück) entspricht strukturell das »Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen« (S. 359) Goethes. Auch wenn der Wortlaut beider Werke den Eindruck erweckt, die satanische Versuchung behielte letztlich Recht, so setzen sich beide Werke über die Logik hinweg und inszenieren eine Versöhnung jenseits von Rationalität. Dem gegen Gott rebellierenden, ihn scharf anklagenden Hiob wird mit göttlicher Autorität bescheinigt, »recht von mir geredet« (Hiob 42.7) zu haben; dem allen teuflischen Versuchungen erlegenen Faust wird das im Grunde rechte Streben als entscheidende Gesinnung angerechnet. In beiden Prüfungen bewährt sich nicht eigentlich der jeweilige Prüfling Mensch, sondern der je größere Gott. Insofern kann man diese beiden großen Werke der Weltliteratur – »Hiob« und »Faust« – als authentische literarische Theodizee bezeichnen, in denen eben nicht die Sachlogik Gott vor dem Verstandeshof menschlicher Vernunft rechtfertigt, sondern die gnadenhafte Versöhnung.

Goethes Rückgriff auf das Hiobbuch im »Faust« erfolgte im Rahmen einer allgemeinen literarisch-theologischen Konzeption, die besonderer

Erwähnung bedarf, weil sie erneut auf das Hiobbuch zurückgeht: das »Theatrum Mundi«⁷. Ausgehend vom Prolog des biblischen Buches – aber in der Ausdeutung weit darüber hinausgehend – wird der Mensch hier porträtiert als fast ohnmächtige Spielfigur auf der Weltbühne. Wie eine Marionette erscheint der Mensch hier, hin- und hergerissen zwischen den rivalisierenden Spielleitern Gott und Satan. Ihre Aufwertung zur weltliterarisch bedeutsamen Struktur hatte diese Vorstellung des »Theatrum Mundi« im Zusammenhang mit einer literarischen Ausformung des spätmittelalterlichen geistlichen Dramas zur Zeit des spanischen Barocks erfahren, im so genannten »auto sacramental«. Als Prototyp gilt »Das große Welttheater« von Pedro Calderón de la Barca (1600–1681). Abstrakte Eigenschaften, Tugenden und Laster treten personifiziert, aber ohne jegliche individualpsychologische Zeichnung auf und kämpfen in allegorisch-zeitlosen Handlungen um die menschliche Seele. Mit offen liegender didaktisch-moralisierender Absicht wird dem Publikum ein Beispiel christlich-sittlicher Lebensführung vorgespielt. – Die Welt wird so zum großen Theatrum Mundi, in dem ein jeder die ihm zufallende Rolle bestmöglichst auszufüllen hat.

Schon vor Calderón hatte sich für diese Gattung in dem Ende des 15. Jahrhunderts verfassten englischen Moralitätenspiel »Everyman« ein Prototyp entwickelt. Als die Mysterienspiele im frühen 20. Jahrhundert eine literarische Renaissance erleben (durch Autoren wie T. S. Eliot oder Wolfgang Borchert), wählt sich Hugo von Hofmannsthal (1874–1929) – mit seinen Mysterienspielen »Das kleine Welttheater« (1902) und »Das Salzburger große Welttheater« (1922) in direkter Tradition Calderóns – diese Vorlage für eines seiner berühmtesten Werke, den alljährlich in Salzburg aufgeführten »Jedermann«.

Goethes Rückgriff auf das Hiobbuch muss also über die direkten biblischen Einflüsse hinaus im Rahmen dieser zeitüberspannenden Konzeption des »Theatrum Mundi« gesehen werden. Einmal entdeckt, übte das Hiobbuch auf Goethe ein Leben lang große Faszination aus. Mindestens viermal erwähnt er es in seinem Tagebüchern⁸; seiner naturwissenschaftlichen Untersuchung zur »Morphologie« stellt er als Motto ein Hiobzitat voraus⁹, preist das biblische Buch als »gültiges Zeugnis« dafür, »dass Poesie, Religion und Philosophie ganz in Eins«¹⁰ zusammenfallen können und widmet dem Hiob das folgende Kurzgedicht¹¹:

›Hiob:

Ihr wollt meiner spotten:
Denn ist der Fisch gesotten,
Was hilft es dass die Quelle fließt?

Die Freunde:

O lass die Jammer-Klagen,
da nach den schlimmen Tagen
man wieder froh genießt.«

Grundsätzlich betrachtet belegt Goethes Rückgriff auf die Bibel anschaulich, wie stark das Christentum als Kultur schaffende Kraft wirken konnte und wie notwendig ein Grundwissen um dieses religiöse Erbe ist, um literarische Werke verstehen zu können. Dass gerade das Hiobbuch einen entscheidenden Einfluss auf die Literatur des 20. Jahrhunderts ausgeübt hat, dass dieser Hiob zu einem literarisch vielfach aufgerufenen Zeitgenossen wurde, lässt sich an anderer Stelle nachlesen¹². Neben die direkten stoffgeschichtlichen Spuren hin zu Schriftstellern wie Nelly Sachs, Yvan Goll, Karl Wolfskehl, Joseph Roth, H. G. Wells, Archibald MacLeish, Paul Claudel, Muriel Spark oder Robert Frost treten dabei eher indirekt-motivische Prägungen im Werk von Kierkegaard, Melville, Kafka oder Beckett. Der Einfluss vom Christentum – und im Blick auf Hiob damit untrennbar verbunden: Judentum! – auf die Literatur tritt am Beispiel Hiob-Faust im Rahmen der Vorstellung des ›Theatrum Mundi‹ einerseits und der spezifischen literarischen Hiobrezeption andererseits überdeutlich hervor.

2. Suchmuster: Epik – Von Oskar Matzerath zu Owen Meany

Nur eine biblische Gestalt übte und übt einen noch nachhaltigeren Einfluss auf die Weltliteratur aus als Hiob: Jesus, der Mann aus Nazareth. In seiner 1978 erschienenen Dissertation ›Jesus in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur‹ – inzwischen zum ›Klassiker‹ des theologisch-literarischen Dialogs avanciert – konnte Karl-Josef Kuschel überzeugend nachweisen, dass Jesus ›tatsächlich eine der großen Gestalten ist, die im Zentrum auch der zeitgenössischen Literatur stehen, die große, manchmal offene, manchmal geheime Bezugsgestalt‹¹³. Gerade in den letzten

zwanzig Jahren des 20. Jahrhunderts erlebte die direkte Darstellung Jesu in Romanen eine neue Renaissance. Offensichtlich bleibt der Mann aus Nazareth eine der faszinierendsten Figuren der Menschheitsgeschichte, die auch jenseits individueller Glaubensentscheidungen eine spannende Schreib- und Leseherausforderung verspricht. Nicht um die breite Tradition der direkten Jesusromane aus der jüngsten Zeit¹⁴ soll es aber hier gehen, sondern um eine Traditionslinie indirekter Spiegelungen und Transfiguration.

Einer der Schlüsselromane der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts ist »Die Blechtrommel« von Günter Grass (* 1927). Mit einem – um im Bild zu bleiben – Paukenschlag 1959 auf den Buchmarkt geworfen, hält der internationale Siegeszug dieses Buches bis heute weiter an, fraglos unterstützt durch die kongeniale Verfilmung von Volker Schlöndorff aus dem Jahre 1980, noch einmal nachhaltig bestätigt durch die Verleihung des Literaturnobelpreises an Günter Grass im Jahre 1999. Was für eine Geschichte: die Weigerung eines Dreijährigen, in die Nazizeit hinein aufzuwachsen, das Spiel des Erwachsenwerdens mitzumachen. Stattdessen der Protest des bewusst Kleinwüchsigen gegen die »Normalität«, doppelt geäußert durch glaszersprengendes Schreien und protestierend-dokumentierendes Blechgetrommel. Und das alles erzählt in mehrfacher perspektivischer Brechung und einer bis dahin nicht – und seither selten – gelesenen Sprachkraft voller Fabulierfreude, Bildhaftigkeit und Präzision. Oskar Matzerath, der kleinwüchsige Held, gehört so zu den wenigen »großen« literarischen Figuren des 20. Jahrhunderts.

Beim lohnenswerten Wiederlesen fällt eine Schicht des Romans auf, die zunächst kaum in Erinnerung bleibt: eine bewusst mit religiösen Elementen gestaltete Deutefolie, die dem ganzen Werk unterlegt ist. Das betrifft zum einen die zahlreichen Erinnerungen an Kirchen, Gottesdienste, liturgisch-sakramentale Feiern wie Taufe und Beichte, vor allem aber die immer wieder aufgerufenen Anspielungen auf Jesus. Denn tatsächlich: Oskar Matzerath ist von Grass als satirisch-ironisch-ernsthafte Jesus-Transfiguration ausgestaltet. Wie verblüffend dieser Zug des Romans ist und wie sehr sich eine *relecture* gerade auf diesen Aspekt hin lohnt, sei an zwei gegensätzlichen Einschätzungen dokumentiert. In seiner 1978 erschienenen Jesus-Studie konnte Karl-Josef Kuschel diesen Oskar-Jesus-Passagen nichts Positives abgewinnen. Im Gegenteil, Grass komme hier »über eine polemisch-satirische Verzerrung christlich-kirchlicher Tradi-

tion und insbesondere der Jesusfigur nicht hinaus«, so dass diese Jesusdarstellung »zu den schwächsten in der deutschen Literatur nach 1945«¹⁵ gehöre. Wie völlig anders liest sich die Einschätzung nach dem Wiederlesen aus zwanzigjähriger Distanz. In dem 1999 erschienenen Rückblick auf »Jesus im Spiegel der Weltliteratur« schreibt derselbe Autor von einem »genialen Kunstgriff« des Schriftstellers, die Welt durch die Augen des Kleinwüchsigen zu betrachten und dazu in »einer komplexen Gleichnisgeschichte«¹⁶ den Vergleich mit Jesus heranzuziehen.

Wo und wie gestaltet Grass die Anspielungen und Begegnungen mit Jesus? Erste Beobachtung¹⁷: Bezüge auf Jesus – direkt oder indirekt – durchziehen das ganze Buch. Beim ersten Lesen übersieht man die früheste Anspielung leicht: Denn was berichtet uns der Erzähler Oskar Matzerath über den Tag seiner Geburt: »Die Sonne stand im Zeichen der Jungfrau« (S. 36). Dass er das Ergebnis »normaler«, ja: exzessiver sexueller Betätigung ist, wird nicht verschwiegen. Nur als ironische astrologische Reminiszenz wird hier deshalb angedeutet, dass sein Lebensbeginn dennoch mit der biblisch bezeugten jungfräulichen Geburt Jesu verglichen wird. Dieser Vergleich zieht sich bis zum Schluss durch: Das Ende des Romans schildert uns Oskar als – nicht zufällig – Dreißigjährigen. Zu Unrecht des Mordes an einer Krankenschwester beschuldigt, wird er verhaftet, um in jene Heil- und Pflegeanstalt eingeliefert zu werden, von der aus er seine ganze Geschichte erzählt. Nach seiner Identität bei dieser Verhaftung befragt, antwortet er: »Ich bin Jesus« (S. 490).

Zweite Beobachtung: In drei zentralen Kapiteln wird die den Roman derart einrahmende Gegenüberstellung von Oskar und Jesus breit entfaltet. Das geschieht zunächst im Kapitel »Kein Wunder«, in dem Oskar elfeinhalbjährig zum ersten Mal nach seiner Taufe in eine – katholische – Kirche geht, weil seine Mutter »fromm und lüstern nach Sakramenten« (S. 108) geworden war. Darf man in dem folgenden ironisch gebrochenen Absatz über den sinnlichen Reiz des Katholizismus nicht nur die Stimme des Erzählers Oskar Matzerath, sondern auch die des Autors Günter Grass in dieser vorkonkiliaren Epoche heraushören?

»Ich gebe zu, dass die Fliesen in katholischen Kirchen, dass der Geruch einer katholischen Kirche, dass mich der ganze Katholizismus heute noch unerklärlicherweise wie, nun, wie ein rothaariges Mädchen fesselt, obgleich ich rote Haare umfärben möchte, und der Ka-

tholizismus mir Lästerungen eingibt, die immer wieder verraten, dass ich, wenn auch vergeblich, dennoch unabänderlich katholisch getauft bin.« (S. 111)

›Unabänderlich katholisch‹ gerade in den ›Lästerungen‹: so wird nun auch der Vergleich Oskar-Jesus aufgebaut. Er orientiert sich an den Schilderungen von drei bildlichen Jesusdarstellungen in der Kirche. Die erste, eine kitschig-klassische Herz-Jesu-Statue ›in bemaltem Gips‹ (S. 111), stößt Oskar ab, weil ihn die ›naiv selbstbewussten, blauen Schwärmeraugen‹ und der ›blühende, immer zum Weinen bereite Kussmund‹ (S. 111 f.) allzu genau an seinen – doch wohl – leiblichen Vater Jan Bronski erinnern. Der zweite, ein vollplastischer Jesus am Kreuz über dem Hochaltar, scheint ihm allzu muskulös. Bewusst blasphemisch-provokativ schreibt Grass im Namen Matzerath: ›Mein süßer Vorturner, nannte ich ihn, Sportler aller Sportler, Sieger im Hängen am Kreuz unter Zurhilfenahme zölliger Nägel‹ (S. 112). Ziel dieser Blasphemie ist freilich nicht Jesus selbst, sondern der Spott über solcherart konzipierte Jesusdarstellungen.

Entscheidend im Roman ist jedoch die dritte Darstellung der Herz-Jesu-Kirche in Danzig, so wie Grass sie zeichnet: auf dem linken Seitenaltar des linken Kirchenschiffes die lebensgroße Statue von Maria mit dem Jesusknaben auf dem Knie. Oskar ist fasziniert: Dieser Gipsgnom, genau so groß wie er, genau so proportioniert: ›Eineiig! Der hätte mein Zwillingsbruder sein können!‹ (S. 112). Die Ähnlichkeit erscheint ihm umso größer, als selbst die Haltung dieses Jesusknaben passt:

›Beide Arme hob mein Abbild, schloss die Hände dergestalt zu Fäusten, dass man getrost etwas hätte hineinstecken können, zum Beispiel meine Trommelstöcke; und hätte der Bildhauer das getan, ihm dazu auf die rosa Oberschenkel meine weißrote Blechtrommel geipst, wäre ich es gewesen, der perfekteste Oskar, der da auf dem Knie der Jungfrau saß und die Gemeinde zusammen trommelte.‹ (S. 112 f.)

Kaum überraschend, dass Oskar bei einem späteren Kirchenbesuch seine Vision umsetzt: Er klemmt dem pausbackigen Gips-Jesus Trommel und Trommelstöcke um und wartet auf jenes Wunder, das ihm, dem Kind, die Macht Jesu beweisen soll: ›wird er nun trommeln, oder kann er nicht trommeln, oder darf er nicht trommeln, entweder er trommelt,

oder er ist kein echter Jesus, eher ist Oskar ein echter Jesus als der, falls er doch nicht trommelt« (S. 115). Nun, das kinderwartete Wunder findet nicht statt, und damit schwindet der Glaube: »Von Glaube konnte wohl kaum mehr die Rede sein« (S. 115). Ist diese Szene bloße spielerische Provokation von Grass, wenn man bedenkt, wofür in diesem Roman das Trommeln steht: für den Protest gegen die Erwachsenenwelt, gegen die Ereignisse der Nazizeit?

Doch damit nicht genug: Jahre später – Oskar ist inzwischen nach Jahren erwachsen, äußerlich jedoch kaum gealtert – betritt Oskar erneut dieselbe Kirche, weil nun Maria – seine, wenn man ihm glauben darf, Geliebte, die zweite Frau des alten Matzerath – ihrerseits fromm geworden ist. Im Kapitel »Die Nachfolge Christi« stellt Oskar Jesus noch einmal auf die Probe, angesichts der Negativerfahrung dieses Mal freilich »nicht blöd auf ein Wunder, wollte vielmehr die Ohnmacht plastisch sehen« (S. 294). Doch unerwartet geschieht nun tatsächlich das zuvor verweigerte Wunder: Der Gips-Jesus trommelt! Und wie! Genauso filigran und erinnerungsbewegend wie Oskar! Ja, er nimmt diesem die eigene mahnende Trommleraufgabe geradezu ab. Verblüfft weist dieser ihn in seine Schranken: »Jesus (...) so haben wir nicht gewettet. Sofort gibst du mir meine Trommel wieder. Du hast dein Kreuz, das sollte dir reichen!« (S. 295) Doch Jesus wendet sich Oskar zu, fragt ihn dreimal: »Liebst du mich?« Und dreimal, sich steigernd, weist Oskar ihn barsch zurück: »Nicht das ich wüsste.« »Bedauere, nicht die Spur!« Schließlich: »Ich hasse dich, Büschchen, dich und deinen ganzen Klimbim!« Dennoch bestimmt ihn dieser Gips-Christus zu seinem petrusartigen Gehilfen: »Du bist Oskar, der Fels, und auf diesem Fels will ich meine Kirche bauen. Folge mir nach!« (S. 295 f.)

Und tatsächlich begibt sich Oskar in die Nachfolge Jesu, »obgleich – so schränkt er selbst nachträglich ein – ich an meinen Vorgänger nicht glaubte« (S. 297). Im Kapitel »Die Stäuber« wird berichtet, wie Oskar zum Chef einer kriminellen Jugendbande aufsteigt, die sich den Erwartungen der Nazi-Gesellschaft verweigert. Im Folgekapitel »Das Krippenspiel« werden alle zuvor ausgestalteten Oskar-Jesus-Motive noch einmal aufgegriffen, um einem wilden Höhepunkt entgegenzueilen: einer »Schwarzen Messe«, die Oskar mit seinen »Jüngern« in der Heilig-Geist-Kirche inszeniert. Er lässt die gipserne Jesusfigur von dem bekannten Marienschenkel absägen, setzt sich selbst an seine Statt und zelebriert eine tra-

ditionell katholische Messe mit allem Zubehör, in dessen Zentrum nun freilich er, der in die Nachfolge gerufene Zwillingsbruder, steht. Das hier ausgestaltete Motiv »Oskar anstelle von Jesus mit der jungfräulichen Madonna« wird später noch einmal aufgenommen – im Kapitel »Madonna 49« –, als ein Bild beschrieben wird, zu welchem Oskar Modell steht: »Oskar hielt still für Jesus« (S. 391). Als das Spektakel der »Schwarzen Messe« schließlich auffliegt, endet die Szene mit dem Kommentar: »Oskar jedoch wurde einem Prozess entgegengetragen, den ich heute noch den zweiten Prozess Jesu nenne, der mit meinem und so auch mit Jesu Freispruch endete« (S. 315).

Jesus Christus als »der perfekteste Oskar«, was ist von dieser Zeichnung zu halten? Im Anschluss an die einfühlsame Deutung von *Regina Ammicht-Quinn*¹⁸ überzeugt mich der Aufweis von drei Funktionen, welche diese in sich durchaus nicht einheitliche, grundsätzlich satirisch-ironische Charakterisierung übernimmt. Hier geht es nicht um eine ernsthafte Transfigurationsstilisierung, also darum, dass ein heute mögliches jesusähnliches Leben aufgezeigt würde. Vielmehr geht es zunächst um Kirchenkritik: In der Nachzeichnung der gängigen Jesusdarstellungen der Kirchenkunst zeigt sich die Lebensfremdheit und Abstraktheit der kirchlichen Jesusdeutungen. Zum Zweiten geht es um grundsätzliche Religionskritik: Die blasphemischen Elemente stellen die Ideologisierung und Projektionen des Systems Religion bloß. Der dritte Punkt ist aber der wichtigste: Für Oskar wird die Begegnung mit Jesus, werden die divergierenden Stilisierungen als Zwilling Jesu, Ersatz Jesu, Nachfolger Jesu oder Modell Jesu zur Identifikationsmöglichkeit. In der Auseinandersetzung mit Jesus erkennt Oskar sich selbst. Und diese Selbsterkenntnis – in Spiegelung, Bestätigung, Kritik und im Entwurf utopischer Potentiale – ist nirgends sonst möglich als hier!

Grass greift Jesus also völlig jenseits von klassischen christlichen Topoi wie Erlösung oder Reich-Gottes-Botschaft auf. Und doch betreibt er nicht beliebige, bloß provokative Spielerei mit seinen Anspielungen. Vielmehr erweist sich »die völlig säkularisierte Jesusgestalt für den erwachsenen Oskar als die einzige Identifikationsfigur, die Selbsterkenntnis, Selbstkritik und Selbsttranszendierung in einem Zusammenhang von Schuld und Sühne zulässt«¹⁹.

Szenenwechsel: Wir schreiben das Jahr 1953. Zwei nordamerikanische Jungen spielen Baseball. Der unglückliche Schlag des einen trifft

die Mutter des anderen an der Schläfe, sie stirbt. Im Nachhinein kommentiert Owen Meany, der unglückliche Verursacher dieses Todes, das Geschehen dem Freund gegenüber: »Gott hat deine Mutter genommen, meine Hände waren das Werkzeug. Gott hat meine Hände genommen, ich bin das Werkzeug Gottes.²⁰ – Ein Rätselspruch: Ein amerikanischer Junge als ›Werkzeug Gottes‹? Überhaupt: Was für ein ungewöhnlicher 850-Seiten-Roman, den uns der 1942 in New Hampshire geborene amerikanische Erfolgsautor *John Irving* 1989 vorlegt: »Owen Meany«, ein Publikums- und Kritikererfolg gleichermaßen.

Ungewöhnlicher noch, wenn man sich vor Augen führt, welche Art der Jesustransfiguration der Schriftsteller hier als grundlegendes Strukturmuster einsetzt. Seine Ich-Erzählerfigur ist jener andere Junge, John Wheelwright genannt, der vorgibt, den Roman 1987 im Rückblick zu schreiben, einen Roman, ständig begleitet von Kommentaren zum Zeitgeschehen und zur Geschichte Nordamerikas der davor liegenden 40 Jahre. Warum aber schreibt Wheelwright diesen Roman? Gleich zu Beginn gibt er uns die Antwort auf diese Frage: Weil Owen Meany »der Grund ist, warum ich an Gott glaube: wegen Owen Meany bin ich Christ geworden« (S. 11), oder an anderer Stelle: »Owen Meany hat mich gerettet« (S. 91). Ja mehr noch: Dieser Owen Meany wird hier zu einer der wichtigsten Christusfiguren der Gegenwartsliteratur. Und ganz außergewöhnlich: Neben der Bibel bezieht sich Irving als Prätext auf Günter Grass' »Blechtrommel«. Owen Meany als Christustransfiguration übernimmt nicht nur die Initialen von Oskar Matzerath, er wird auch immer wieder mit Reminiszenzen an die »Blechtrommel« gezeichnet.

Wer ist dieser ominöse Owen Meany? Schon seine Geburt prädestiniert ihn als etwas Außergewöhnliches. »Er wurde nicht normal geboren«, so sein Vater Mr. Meany im Gespräch mit dem Erzähler, sondern »wie das Jesuskind«. Auch wenn es unglaublich klinge, »Owen war eine jungfräuliche Geburt« (S. 740). Die Jungfrauengeburt: Was Grass nur indirekt parodiert, mutet Irving dem Leser tatsächlich schlicht zu. Dieser Grundzug unterscheidet die beiden Romane: Der Grass'schen spielerischen Parodie und Provokation setzt Irving die realistische, ins Wunderbare übergleitende Erzählung entgegen.

Wie Oskar Matzerath, so entwickelt sich auch Owen Meany anders als andere Gleichaltrige: kleinwüchsig und mit bleibend hoher Stimme, ein hochintelligenter Außenseiter, ständig von anderen geärgert und ge-

hänselt, und doch stets mit der Aura des Besonderen um sich. Kein Zufall, dass gerade ihm die Rolle zukommt, bei einem Weihnachtsspiel die Rolle des Jesuskindes zu übernehmen. Owen als Regisseur und Hauptdarsteller des Krippenspiels: Diese Konstellation erlaubt es, zahlreiche parodistische Jesus-Zitate in den Mund Meanys zu legen, um die wachsende Parallelität immer deutlicher zu zeigen. Er sei »noch nie einem Jesuskind begegnet, das sich so trefflich für die Rolle eignete« (S. 236), so mit Hochachtung, ja »Ehrfurcht« ein Priester. Und schon hier mischen sich Spielrolle und Lebensrolle. Immer mehr wähnt sich Owen Meany selbst als ein zweiter Christus. Er eignet sich Bibelsprüche an und bezieht sie auf seine eigene Lebenssituation.

Dass er etwas Besonderes, ja Außergewöhnliches sei, anerkennen alle Menschen um ihn. Nein, nicht »für einen zweiten Christus« hielt ihn ein mit ihm gut bekannter Pfarrer, wohl aber erkennt er, »dass Gott seinem Leben eine Bedeutung zugeschrieben hatte. Gott hatte Owen auserwählt« (746 f.). Auserwählt wozu? Owen selbst weiß es nicht, auch wenn er zahllose Visionen, vorausahnende Träume und Zeichen von Vorauswissen hat. Er habe eine Aufgabe, und diese Aufgabe sei mit seinem sicherem und notwendigen Tod verbunden:

»Ich weiß drei Dinge. Ich weiß, dass sich meine Stimme nicht verändern wird, und ich weiß, wann ich sterben werde. Ich wünschte, ich wüsste, warum sich meine Stimme nicht verändern wird, ich wünschte, ich wüsste, wie ich sterben werde; doch Gott hat es mir gegeben, mehr zu wissen als die meisten Menschen – also will ich mich nicht beklagen. Das Dritte, was ich weiß, ist, dass ich das Werkzeug Gottes bin; ich bin davon überzeugt, dass Gott mich wissen lassen wird, was ich zu tun habe, und wann ich es zu tun habe.« (S. 511)

Die »Aufgabe« nimmt immer klarere Konturen an, ohne sich jedoch jemals ganz zu klären: »Ich rette viele Kinder«, so erklärt er dem Freund eine Traumvision, »es sind ganz sicher vietnamesische Kinder, und ich rette sie« (S. 655). Der Leser wird in dieses Vorauswissen und in die Spannung der bleibenden Rätselhaftigkeit hineingenommen. Wie bei einem Kriminalroman steigt die ungewisse Erwartung auf die Auflösung des rätselhaften Schicksals dieses Jungen. So begleiten wir ihn durch sein Schul- und Collegeleben, bezeugen sein Interesse für religiöse Fragen,

für das Schicksal Jesu, für Jesusfilme und Jesusromane – geschickt baut Irving hier zahlreiche Spiegelungen auf der Metaebene ein. Immer wieder wird sein Schicksal durch Parallelverweise auf Jesu Weg geprägt. Owen Meany also auserwählt als Gottes Werkzeug – wozu? Die Hände, mit denen er unglücklich die Mutter des Freundes tötete, als ausführende und zu opfernde Organe des Willens Gottes – wie das? Das im Traum vorhergesehene Todesdatum, der 8. Juli 1968, verbunden mit einer Tat, die vietnamesische Kinder rettet – wie soll es dazu kommen, da er doch nicht, wie von ihm gewünscht, in den Vietnamkrieg ziehen darf? Der Freund Wheelwright, dem nur die Rolle als treuer Josef bleibt (»Josef, dieser glücklose Mitläufer, der Statist, das fünfte Rad am Wagen«, S. 230), verbunden mit der Rettungsvision – aber wie verbunden, warum notwendig?

Das Schlusskapitel bindet die Spannungsfäden zusammen, um sie gleich wieder aufzulösen. Der vorhergeahnte Todestag ist gekommen, Owen und der Freund Wheelwright sind beim Militär auf einem amerikanischen Luftwaffenstützpunkt in Phoenix, Arizona. Einige Nonnen begleiten einen Flug aus Vietnam in die USA, um Waisenkinder in ihre neue und sichere Heimat zu vermitteln. Die beiden Freunde führen die Gruppe in den Waschraum, wo sich die Kinder ein wenig frisch machen können, als plötzlich Dick Jarvits, ein Lebensfeind Owen Meanys, den Raum betritt, eine Granate in der Hand, mit dem Ziel, den Feind und die ihm verhassten Kinder zu töten. Dies ist der lang erwartete Moment. Panik bricht unter den Kindern aus, doch Owen, der Soldat mit der hohen Kinderstimme, kann sie beruhigen: »Es lag nicht nur daran, dass er ihre Sprache sprach; es war seine Stimme, die sie zum Hinhören zwang – es war eine Stimme wie *ihre*.« – »Jetzt ist mir klar, warum sich meine Stimme nicht verändert hat« (S. 846), so Owen zu seinem Freund.

Und dann geht alles blitzschnell: Jarvits zündet die Bombe und wirft sie auf Wheelwright, doch in Bruchteilen von Sekunden haben die Freunde die Situation erkannt. Wie besessen hatten sie jahrelang als begeisterte Basketballspieler eine spezielle Spielszene geübt: Wheelwright spielt den Ball zu Meany, dem kleinwüchsigen Leichtgewicht, dieser springt an Wheelwright hoch, wird von ihm zum Korb gehoben und bringt den Ball als Dunking ins Ziel. Geübt, verbessert, auf Sekunden schnelle trainiert – tausendmal. Dieses Mal freilich handelt es sich nicht um einen Basketball, dieses Mal ist es eine todbringende Handgranate.

Von Wheelwright aufgefangen im Flug, weitergereicht an Meany, hochgesprungen, auf Korbhöhe gehoben, hinter dem Fenstersims verstaut, ja zur Sicherheit noch festgehalten, auf dass sie nicht in letzter Sekunde doch noch zurückfällt in den menschengefüllten Waschraum – und dort explodiert sie. So werden die Kinder und ihre Begleiter gerettet, Owen Meany aber hat sich für sie geopfert, wie er es vorausgeahnt hatte: »Beide Unterarme waren weg, direkt unter dem Ellbogen abgerissen« (S. 849), so stirbt er noch an der Unglücksstelle.

Wheelwright, der diese Geschichte erzählt, beendet seine Schilderung mit einem Gebet für Owen Meany, der ihm den Glauben an Gott zurückgegeben hat. Rätselhaft, aber für ihn unbezweifelbar. »Wenn Gott bei dem, was Owen wusste, die Finger im Spiel hatte, Welch schreckliche Frage würde das aufwerfen? Denn wie konnte Gott dann alles mit Owen Meany geschehen lassen?« (S. 790) Schon früh hatte Meany selbst im Streitgespräch über Jesus behauptet, dieser »hätte durchaus ein bisschen mehr Glück gebrauchen können«, schließlich sei er »benutzt« (S. 299) worden. Jesus und Owen als Werkzeuge, ja Opfer Gottes? War Owen Meany – im Nachhinein von Wheelwright reflektiert – überhaupt »wirklich ein menschliches Wesen« (S. 104) gewesen? Oder ein Gotteszeuge, gesandt, um den Glauben zu stärken?

Ein seltsamer Roman, der vor allem als Zeitroman konzipiert ist, als Revue der Geschichte Amerikas seit 1945, als religiöser Reflexionsroman, in dem Kirche, Theologie, Bibel und Literatur selbst diskutiert werden, in dem die Hauptfiguren dem Lebensgefühl ihrer Zeit Profil und Plastizität geben, in dem der amerikanische Alltag geschildert wird. Und ein seltsamer Protagonist, dieser Owen Meany! Alles andere als eine sympathische Vertreterfigur Jesu oder Identifikationsgestalt für Leser: ein zeitgenössischer amerikanischer junger Mann, rätselhaft, prädestiniert zu einem Rettungsschicksal, verwirrt von Hinweisen auf eine besondere Bestimmung, immer wieder mit Jesus verglichen, den er im Krippenspiel darstellt, dessen Schicksal seinem eigenen Lebenslauf als parallele Spiegelfolie und als Deutungsmuster zu Grunde liegt. Die Romane von Grass und Irving belegen beispielhaft, dass die literarische Auseinandersetzung mit Jesus ein spannendes Unternehmen bleibt, gerade wenn man eben nicht auf der Suche nach dem historischen Jesus ist, vielmehr einen Roman über die konkrete Gegenwart konzipiert und mit der biblischen Deutefolie unterlegt.

3. Suchmuster: Lyrik – Vom Gotteslob zur Sprachlosigkeit

Im Jahre 1751 verfasst Friedrich Gottlieb Klopstock (1724–1803) im Rahmen seiner Arbeit an dem biblischen Riesenepos »Der Messias« die Ode »Dem Erlöser«²¹, die erst 1771 veröffentlicht werden sollte. Die sechzehnstrophige Ode ist ein Ausdruck tiefster Erlösungssehnsucht, verbunden mit dem demütigen Eingeständnis, als Mensch vor Gott letztlich nichtig zu sein. Trotzdem gipfelt sie in dem Bewusstsein, zum religiösen Dichter berufen zu sein. Doch steht es dem Menschen überhaupt zu, Gott zu besingen, zu dichten, zu loben? Mit dieser Frage setzt die folgende erste Strophe der Ode ein:

›Der Seraph stammelt, und die Unendlichkeit
Bebt durch den Umkreis ihrer Gefilde nach
Dein hohes Lob, o Sohn! wer bin ich
Dass ich mich auch in den Jubel dränge?«

Gotteslob, wem also kommt es zu? Allein den Seraphim, laut Jes 6,2–4 sechsflügelige himmlische Engelswesen, die sich zurufen: »Heilig, heilig, heilig ist der Herr der Heere. Von seiner Herrlichkeit ist die ganze Erde erfüllt? Doch selbst ihr Gotteslob ist laut Klopstock nur Gestammel, das dennoch in der ganzen Unendlichkeit des Kosmos seinen Widerhall findet. Und da soll der Mensch, nur »von Staube Staub« – so die ersten Worte der zweiten Strophe – sich auch in das jubelnde Gotteslob hineindrängen? Bleibt ihm nicht eher das demütige Schweigen? Mit der ganzen Monumentaldichtung des »Messias« widerspricht Klopstock dieser eben nur rhetorischen Frage, die er an den Beginn seiner Ode stellt. Auch wenn der Mensch nur Staubwesen ist, hat der Dichter nicht nur das Recht, sondern die Pflicht, Gottes Lob in Versen zu singen. Mit der Bitte um das rechte – gott- und menschgemäße – Wort der ewigen Wahrheit und Hoheit endet denn auch diese Ode. Die zwei letzten Strophen lauten:

›Zeig mir die Laufbahn, wo an dem fernen Ziel
Die Palme wehet! Meinen erhabensten
Gedanken lehr ihn Hoheit! Führ ihm
Wahrheiten zu, die es ewig bleiben!«

Dass ich den Nachhall derer, die's ewig sind,
Den Menschen singe! Dass mein geweihter Arm
Vom Altar Gottes Flammen nehme!
Flammen ins Herz der Erlösten ströme!«

Von derartigem Gotteslob, von der erfühlten und erflehten Beauftragung zum christlichen Dichter ist die Lyrik der Gegenwart²² weit entfernt. Reinhold Schneider oder Jochen Klepper können als die letzten großen Repräsentanten eines derartigen Dichtungsverständnisses im 20. Jahrhundert gelten. Der Bruch eines solchen Selbstbildes als Dichter lässt sich im Werk von *Marie Luise Kaschnitz* (1901–1974) ideal nachzeichnen, vor allem auch deshalb, weil sie sich direkt mit der kurz betrachteten Ode von Klopstock auseinander setzt und sich gegen das dortige Verständnis abhebt. Wie nur wenige andere Schriftsteller neben ihr hat sie immer wieder über Grenzen und Möglichkeiten des Be-Schreibbaren und ihre Rolle als Schriftstellerin nachgedacht. In ihrer Sammlung kleiner Prosatexte »Steht noch dahin« aus dem Jahre 1970 findet sich etwa eine kurze Reflexion über das »Vorlesen«²³, in der sie ihre Erfahrung von Leseisen schildert:

»Ich lese aus meinem grünen Heft (italienisches Schulheft, Nepal, mit Landkarte und farbiger Marktszene) einiges vor und werde sogleich mit Vorwürfen überhäuft. Als wenn das Leben aus lauter so hässlichen Dingen bestünde, das ist ja nicht auszuhalten, und gerade von Ihnen, die einmal geschrieben hat, wenigstens zwischen den Zeilen war da etwas, ein wenig Menschenliebe, Gottesliebe, und gibt es nicht vielleicht auch jetzt noch Liebe in der Welt? Gibt es nicht noch immer Schönheit und Tapferkeit und Selbstüberwindung, wann werden Sie endlich von solchen Dingen sprechen, und ich antworte, bald, bald. Es gibt nur noch ein paar Kleinigkeiten zu bemerken, ein paar Unvollkommenheiten, Ungereimtheiten aufzudecken. Ein paar Angstträume zu erzählen. Danach werde ich von ganz anderen Sachen sprechen. Von den Pirouetten der Eisläuferin vielleicht.«

Der Text lohnt einer näheren Betrachtung: Was erwarten Leser von ihr? Offensichtlich Positives, Aufbauendes, Tröstendes, denn das ist man von ihr gewohnt. Lebenserinnerungen²⁴ etwa, wie ihre berühmte Epi-

sode des Kindes, das auf dem Eis seine Kreise zieht, festgehalten in der frühen autobiographischen Erzählung »Das dicke Kind«²⁵ – darauf spielt das Ende dieses kurzen Textes an. Schlicht: Schöne und tröstende Literatur zu schreiben, mit dieser Forderung sieht sie sich konfrontiert. Doch gerade das weist sie zurück. Nicht, weil sie das nicht könnte, sondern weil es ihrem eigenen literarischen Selbstverständnis zuwiderläuft. »Unvollkommenheiten« und »Ungereimtheiten«, davon muss bei ihr die Rede sein. In »Wohin denn ich«, Aufzeichnungen aus dem Jahre 1963, schreibt sie bereits ausdrücklich von der Notwendigkeit, »den trostsüchtigen Leser in seine Schranken« zu weisen, ihm »seinen alten Wunsch nach Erhebung und Erlösung austreiben, ihn im düsteren Gegenbild der Poesie diese selbst erkennen lassen«²⁶. Trost, religiöse Erhebung und Erlösung können nicht Anspruch ihrer Dichtung sein.

In ihren 1973 erschienenen Aufzeichnungen »Orte« präzisiert Kaschnitz diese Position noch einmal. »Herausgefallen aus der Unschuld«, heißt es dort über die Dichter unserer Zeit, um nachzufragen: »Wann eigentlich, wo eigentlich, und wie war das, als wir noch Verse machen konnten (...) und können es vielleicht noch immer, aber glauben nicht mehr an die Heilung durch das Wort, die Heilung durch den Geist«²⁷. Wann dieser Glaube an die Heilung durch das Wort verloren ging, lässt sich zumindest in ihrem Werk durchaus nachzeichnen²⁸. Erst als knapp 50-Jährige beginnt sie in den späten vierziger Jahren die Erfahrung von Krieg, Zerstörung, Völkervernichtung und Chaos ernst zu nehmen. Auf einer Lesung in der Evangelischen Akademie Tutzing stellt sie 1951 erstmals Verse vor, die weitergeschrieben und endgültig zusammengestellt 1957 als »Tutzinger Gedichtkreis«²⁹ veröffentlicht werden. Der Zyklus, so gleich mit Verstörung, Protest und dem oben bezeugten Gegenruf nach »schöner Literatur« aufgenommen, beginnt mit den programmatischen Versen:

»Zu reden begann ich mit dem Unsichtbaren.
Anschlug meine Zunge das ungeheuere Du,
Vorspiegelnd altgewesene Vertrautheit.
Aber wen sprach ich an? Wessen Ohr
Versuchte ich zu erreichen? Wessen Brust
Zu rühren?«

Das vertraute Gespräch mit Gott gerät in eine Krise. Das bislang als sicher geglaubte Gegenüber wird zur Frage. Angesichts der Erfahrungen, Erlebnisse und Bezeugungen ist das alte Gottesbild zerstört, ein neues aber noch nicht in Sicht. Was heißt dies aber für eine Dichterin, die über Gott, über Heil, über Trost³⁰ reden und schreiben will?

»Die Sprache, die einmal ausschwang, Dich zu loben
Zieht sich zusammen, singt nicht mehr,
In unserem Essigmund.«

Gotteslob à la Klopstock ist unmöglich geworden angesichts der bitteren Erfahrungen, der Mund selbst ist buchstäblich zusammengezogen im Prozess des Verschweigens. Von dem hier deutlich werdenden verlorenen Glauben an die Trostmächtigkeit der Sprache und die Heilung durch das Wort, von diesem Verzicht auf die aufbauende Aussage der Dichtung handelt eines von Kaschnitz' Schlüsselgedichten, das ihr schriftstellerisches Programm noch einmal deutlich werden lässt. »Nicht gesagt«³¹ wurde zuerst in ihrer Gedichtsammlung »Ein Wort weiter« von 1965 veröffentlicht:

»Nicht gesagt
Was von der Sonne zu sagen gewesen wäre
Und vom Blitz nicht das einzig richtige
Geschweige denn von der Liebe.

Versuche. Gesuche. Misslungen
Ungenaue Beschreibung

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

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

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

In diesem Gedicht wird die Absage an die klassische Lyrikkonzeption in Form und Inhalt deutlich. Kaschnitz lässt von vornherein erst gar nicht den Eindruck entstehen, in ihrer Sprache und mit ihren Gedichten Wirklichkeit fassen, formen und festhalten zu können, im Gegenteil: Sie reflektiert darüber, was sie – immerhin eine der größten deutschsprachigen Lyrikerinnen des 20. Jahrhunderts – alles in ihren Dichtungen gerade *nicht* gesagt oder zumindest nicht gelungen in Sprache gekleidet hat. Naturerscheinungen habe sie nicht benannt: weder Sonne noch Blitz, weder Morgenrot noch Blumen. Und nicht einmal mit der literarischen Behandlung der Liebe – einem ihrer zentralen Themen – kann sie sich zufrieden geben. All das sind, so die zweite Strophe, lediglich im Grunde misslungene, ungenau bleibende »Versuche«. All diese klassischen Themen der Lyrik – durch repräsentative Topoi wie »Veilchen« oder »Morgenrot« aufgerufen – weist sie hier zurück.

Die beiden letzten Strophen des Gedichts weiten den Horizont auf einen dritten Bereich klassischer Literatur: die religiöse Dimension. Was freilich von der schriftstellerischen Versprachlichung von Naturphänomenen und der Liebe galt, gilt gerade auch hier, beschrieben in immer neuen Anläufen, Gegenläufen und Zurücknahmen. Nein, auch den Trost der »ewigen Seligkeit« konnte sie, die sehr wohl religiös bekennende evangelische Christin, mit ihren Werken nicht geben. Nein, »Verfall« und »Verzweiflung« waren für sie zu augenfällig, um übersehen zu werden. Gerade dies waren die Themen, zu denen sie eben nicht schweigen konnte, über die sie schreiben musste, die zu benennen waren. Denn auch die im Anschluss an diese Erkenntnis durchaus denkbare Wende hat sie nicht mitgemacht: Keine Hinwendung zu Resignation, kein Verfall in Zynismus, sie hat – heißt es im Gedicht – auch den »Teufel nicht an die Wand« gemalt. Einerseits deshalb, weil sie schlicht nicht an ihn glaubt. Sicherlich andererseits aber auch, um nicht – wie es das als Prätext aufgerufene Sprichwort »den Teufel nicht an die Wand malen« nahe legt – unangemessen und übertrieben eine falsche Drohbotschaft zu verkünden, die in ihrer Pauschalität von den tatsächlichen Ursachen ab-

lenkt. »Weil ich nicht an ihn glaube« – diese Zeile lässt sich prinzipiell auf die vorangehende oder auf die folgende Zeile beziehen, der Text selbst löst dies in seiner Binnenperspektive bewusst nicht auf. Aus der Biographie der Dichterin heraus legt sich aber zwingend die von mir hier ausgeführte Zuordnung nahe. Dann also liest sich die Schluss-Strophe wie folgt: Nicht den Teufel beschworen, aber eben auch nicht – und hiermit schließt das Gedicht – in Zuversicht und als Trost »Gott gelobt«. All das Aufgezählte, vor allem aber das mit Grund zum Schluss Genannte steht ihr nicht zu, bleibt »nicht gesagt«.

Konsequenterweise endet denn auch die Schlusszeile mitten im Sprachversuch: »Aber wer bin ich dass« ... Prätexz dieses Gedichtschlusses ist eindeutig die Ode von Klopstock³², deren erste Strophe ja noch die Scheinfrage stellen konnte: »*wer bin ich/Dass ich mich auch in den Jubel dränge?*« Gotteslob steht ihr nicht zu, nicht einmal das Aussprechen der Frage ist ihr mehr möglich. Im Abbruch des Verses wird zudem die Zielrichtung der Klopstock'schen Ode, die Bestätigung des Auftrags als christlicher Lobdichter, zurückgewiesen. Marie Luise Kaschnitz kann sich zurücknehmen, kann die weitergehende Erwartung, positiv von Gott zu reden, zurückweisen und lässt folgerichtig ihr poetologisches Reflexionsgedicht im offenen Schluss enden. Damit steht sie repräsentativ für die zeitgenössische Lyrik, in der man nach direkten Spuren von Gottesrede oder religiösen Aussagen weitgehend vergebens sucht. Indirekte Spuren finden sich jedoch sowohl bei jüdischen Autoren wie *Nelly Sachs* oder *Paul Celan* in großer Zahl, genauso bei Lyrikern mit christlichem Hintergrund wie *Ingeborg Bachmann*, *Hans Magnus Enzensberger* oder *Peter Huchel*.

4. Ausblick

Vom Buch *Hiob* zu Goethes »Faust« im Rahmen der Idee des Welttheaters, von der Grass'schen »Blechtrommel« zu Irvings »Owen Meany« im gemeinsamen epischen Rückgriff auf Jesus, von Klopstock zu Kaschnitz in der Frage nach der Möglichkeit, Gott in lyrischer Sprache zu loben – drei Suchmuster im Bereich der Literatur, in denen deutlich wird, dass das christliche Erbe unserer Kultur gerade hier bleibend wichtige Spuren einprägt. Gewiss ist die Literatur des beginnenden dritten Jahrtau-

sends keine christliche Literatur mehr, so wenig wie die gesamte westliche Kultur eine christliche Kultur ist. Gewiss ist die literarische Auseinandersetzung mit christlichen Prägespuren alles andere als gläubige Bestätigung der kirchlichen Tradition. Der Blick auf die Literatur belegt jedoch ein Doppeltes: Einerseits ist ein Verständnis der Geistesgeschichte ohne Kenntnisse der christlichen Tradition unmöglich. Andererseits bleibt diese christliche Tradition aber – in Bestätigung, Anspielung, Absetzung, Fortschreibung, Umdeutung – eine kulturell produktive Kraft.

- 1 Karl-Josef Kuschel, Literatur und Religion, in: *Wörterbuch des Christentums*, hrsg. von Volker Drehsen u. a., Düsseldorf/Gütersloh 1988, S. 733.
- 2 Vgl. dazu etwa: Georg Langenhorst, Wie von Gott reden? Schriftsteller als Sprachlehrer für Theologen und Religionspädagogen, in: *Religion an Höheren Schulen* 40, 1997, S. 394–403.
- 3 Vgl. dazu: Tokaji Tokuzawa, Der Prolog im Himmel in Goethes Faust, in: *Ansichten zu Faust*, hrsg. von Günther Mahal, Stuttgart 1973, S. 35–48.
- 4 Kanzler Friedrich von Müller, Unterhaltungen mit Goethe, hrsg. von Renate Grumach, München 1982, S. 137.
- 5 Johann Peter Eckermann, Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens, hrsg. von H. H. Houben, Wiesbaden 1959, S. 107.
- 6 Johann Wolfgang von Goethe, *Werke*. Homburger Ausgabe in 14 Bänden, Bd. 3: Dramatische Dichtungen I, München 1982, S. 17.
- 7 Vgl. dazu: *Theatrum Mundi. Götter, Gott und Spielleiter im Drama von der Antike bis zur Gegenwart*, hrsg. von Franz Link/Günter Niggel, Berlin 1981.
- 8 Vgl. die Einträge vom 05.09.1777; 29.05.1812; 03.09.1816; 01.01.1825.
- 9 Vgl. Goethes *Werke*. Neuauflage der 143 Originalbände der Sophienausgabe, hrsg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen, Weimar 1999, II. Abt., 6. Bd., 1. Teil : »Siehe er geht vor mir über/ehe ich's gewahr werde,/und verwandelt sich/ehe ich's merke./Hiob«.
- 10 Dichtung und Wahrheit, in: *Goethes Werke*, a. a. O., I. Abt., 27. Bd., 2. Teil, 6. Buch, S. 11 f.
- 11 Zahme Xenien, in: *Goethes Werke*, a. a. O., I. Abt., 3. Bd., S. 242.
- 12 Siehe dazu: Georg Langenhorst, *Hiob unser Zeitgenosse. Die literarische Hiob-Rezeption im 20. Jahrhundert als theologische Herausforderung (Theologie und Literatur)*, Mainz 1995.
- 13 Karl-Josef Kuschel, Bilanz neun Jahre später, in: ders., *Jesus in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur (1978)*, München/Zürich 1987, S. 387.
- 14 Vgl. dazu: Georg Langenhorst, *Jesus ging nach Hollywood. Zur Wiederentdeckung Jesu in Literatur und Film der Gegenwart*, Düsseldorf 1998.

- 15 Karl-Josef Kuschel, *Jesus in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, a. a. O., S. 203 f.
- 16 Karl-Josef Kuschel, *Jesus im Spiegel der Weltliteratur. Eine Jahrhundertbilanz in Texten und Einführungen*, Düsseldorf 1999, S. 185 f.
- 17 Ich zitiere nach: Günter Grass, *Die Blechtrommel*. Roman, Darmstadt ¹1959 (1974).
- 18 Regina Ammicht-Quinn, *Von Lissabon bis Auschwitz. Zum Paradigmenwechsel in der Theodizeefrage*, Freiburg/Basel/Wien 1992.
- 19 Ebd., S. 166.
- 20 John Irving, *Owen Meany*. Roman, Zürich ¹1989 (1992), S. 129. Die Reden Meanys sind im Roman stets in Großbuchstaben wiedergegeben, um dessen Besonderheit herauszustellen. Diese Drucktechnik wurde hier aus Gründen der Übersichtlichkeit nicht übernommen.
- 21 Friedrich Gottlieb Klopstock, *Ausgewählte Werke*, hrsg. von Karl August Schleiden, München 1969, S. 59–61.
- 22 Vgl. Georg Langenhorst, *Gedichte zur Bibel. Texte – Interpretation – Methoden. Ein Werkbuch für Schule und Gemeinde*, Düsseldorf 2001.
- 23 Marie Luise Kaschnitz, *Vorlesen*, in: dies., *Gesammelte Werke*, hrsg. von Christian Büttrich/Norbert Müller, Bd. 3: *Die autobiographische Prosa II*, © Insel Verlag, Frankfurt 1982, S. 381.
- 24 Zu Leben und Werk vgl.: Dagmar von Gersdorff, *Marie Luise Kaschnitz. Eine Biographie*, Frankfurt/Leipzig 1992 (1994). Eine theologische Deutung des Werkes liegt vor von: Ulrike Suhr, *Poesie als Sprache des Glaubens. Eine theologische Untersuchung des literarischen Werkes von Marie Luise Kaschnitz*, Stuttgart/Berlin/Köln 1992.
- 25 Marie Luise Kaschnitz, *Das dicke Kind*, ¹1952, in: *Gesammelte Werke*, Bd. 4: *Die Erzählungen*, Frankfurt 1983, S. 58–66.
- 26 Marie Luise Kaschnitz, *Wohin denn ich*, ¹1963, in: *Gesammelte Werke*, Bd. 2: *Die autobiographische Prosa I*, Frankfurt 1981, S. 390.
- 27 Marie Luise Kaschnitz, *Orte*, ¹1973, in: *Gesammelte Werke*, Bd. 2, a. a. O., S. 573.
- 28 Vgl. dazu: Karl-Josef Kuschel, *Weder gläubig noch glaubenslos*, in: ders., *Im Spiegel der Dichter. Mensch, Gott und Jesus in der Literatur des 20. Jahrhunderts*, Düsseldorf 1997 (2000), S. 207–227.
- 29 Marie Luise Kaschnitz, *Gesammelte Werke*, Bd. 5: *Die Gedichte*, Frankfurt 1985, S. 245–254.
- 30 Vgl. Georg Langenhorst, *Trösten lernen? Profil, Geschichte und Praxis vom Trost als diakonischer Lehr- und Lernprozess*, Ostfildern 2000.
- 31 Marie Luise Kaschnitz, *Nicht gesagt*, in: *Überallnlie. Ausgewählte Gedichte 1928–1965*, © Claassen Verlag 1965.
- 32 Vgl. den Hinweis bei: Cornelius Hell, *Der christliche Gott*, in: *Die Bibel in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Heinrich Schmidinger, Bd. 2: *Personen und Figuren*, Mainz 1999 (²2000), S. 303–325, hier S. 321.