

## Altes Testament und moderne Literatur: Motive, Stoffe, Figuren, Formen

Georg Langenhorst

### Angaben zur Veröffentlichung / Publication details:

Langenhorst, Georg. 2021. *Altes Testament und moderne Literatur: Motive, Stoffe, Figuren, Formen*. Stuttgart: Katholisches Bibelwerk.

### 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/>



Georg Langenhorst

*Altes Testament  
und moderne  
Literatur*

Motive, Stoffe,  
Figuren, Formen

BIBEL  LITERATUR







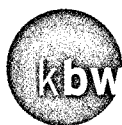
*Altes Testament  
und moderne  
Literatur*



Georg Langenhorst

*Altes Testament  
und moderne  
Literatur*

Motive, Stoffe,  
Figuren, Formen



bibelwerk

# BIBEL LITERATUR Band 4

1. Auflage 2021

© 2021 Verlag Katholisches Bibelwerk GmbH, Stuttgart

Alle Rechte vorbehalten

Für die Texte der Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift,  
vollständig durchgesehene und überarbeitete Ausgabe

© 2016 Katholische Bibelanstalt GmbH, Stuttgart

Alle Rechte vorbehalten

Gestaltung und Satz: Finken & Bumiller, Stuttgart

Hersteller gemäß ProdSG:

Druck und Bindung: Finidr s.r.o., Lípová 1965, 737 01 Český Těšín, Czech Republic

Verlag: Verlag Katholisches Bibelwerk GmbH, Deckerstraße 39, 70372 Stuttgart

[www.bibelwerkverlag.de](http://www.bibelwerkverlag.de)

ISBN 978-3-460-08634-0

# Inhalt

## **I. Hinführung** ... 9

## **II. Grundlegungen** ... 12

### **1. Ein „ungeheurer Stoff für Schriftsteller“**

**Bibel und zeitgenössische Literatur** ... 12

„Selig, die das Heimweh der Laute lernte“ ... 14

„renitente Gebete“ als Fortschreibung muslimischer Mystik ... 16

„natürlich nicht der erste“ ... 19

Variationen „ererbter Erinnerung“ ... 21

„An den Ursprung der Wörter“ ... 23

Zwischenbilanz ... 26

### **2. „Wörter und Sätze – voller Zauber und Kraft“**

**Die kulturprägende Bedeutung der Bibel als Literatur** ... 27

Adam und Evelyn ... 27

„Das verborgene Wort“ ... 28

Suchbild ... 29

Gottesquartett ... 31

Literarische Bibelnacherzählungen heute ... 32

### **3. Forschungsüberblick** ... 36

Überblicksdarstellungen: Ausleuchtungen des Gesamtpanoramas ... 36

Anthologien ... 37

Sammelbände und Forschungsprojekte ... 38

Untersuchungen zu alttestamentlichen Einzelthemen ... 42

Zur Bibelrezeption einzelner Schriftsteller:innen ... 43

### **III. Motive, Stoffe, Figuren, Formen ... 47**

#### **1. Einblick ins Logbuch der Arche!**

**Noach und die Sintflut ... 47**

Rückfragen: Die Perspektive der Opfer ... 49

Überlebensvisionen im Bilde der Taube ... 50

Das Überleben des Bösen als Fehlschlag des ‚Projekts Arche Noach‘? ... 54

Anfragen an die göttliche Gerechtigkeit ... 56

Und Noach selbst? Satirische Annäherungen an ein Charakterbild ... 58

Die Suche nach der Arche: Spiel mit der historischen Möglichkeit ... 61

Die Vielzahl der Archen: eine religionskritische Vision ... 63

Spielarten der Gesellschaftskritik im Zeichen Noachs ... 65

Die Sintflut als Bild der menschengemachten Apokalypse ... 67

Und dennoch: Die ‚Arche Noach‘ als Hoffnungssymbol ... 70

Literarische Spuren Noachs – Schlussfolgerungen ... 72

#### **2. „Wie viele Meilen nach Babylon?“**

**Sünde im Zeichen des Turmbaus und der Stadt Babylon ... 75**

Babel als zweiter Sündenfall ... 76

Von Mahagonny nach Berlin: Babel als Chiffre für moderne Metropolen ... 79

Babel als Urbild von Hybris und Selbstüberschätzung ... 85

Babel als politisches Mahnmal ... 87

Babel als Sinnbild für Heimatlosigkeit und Exil ... 90

„Warum es in Babylon zum Turmbau kam“ ... 92

Sprachverwirrung und Pflingstsehnsucht ... 95

Bilanzierender Ausblick ... 99

#### **3. „Wir erstarren nicht“**

**Literarische Anthropologie in der Bildwelt von Sodom ... 100**

Sodom und Gomorra als literarische Verweis-Chiffre ... 101

Lots Frau als Mahnmal ... 103

Der Untergang Sodoms als Schuldgeschichte ... 104

Dialog mit Lots Frau ... 106

Frau Lot spricht ... 109

Wir sind Lots Kinder ... 112

Bilanzierender Ausblick ... 115

#### **4. Grübler, Tänzer, Tempelbauer**

- Israels Könige** ... 116
- Saul: Der tragische Held Israels ... 117
- Salomo: Weisheit, Poesie und Liebe ... 124
- David – Mörder, König, Gottesfreund ... 129
- Einzel motive des David-Erzählkranzes ... 130
- David im Gedicht ... 135
- David-Romane ... 140
- „Der König David Bericht“ ... 142
- Die Könige Israels – Ein Bilanzblick ... 146

#### **5. „Überall blickt Gott auf Esther“**

- Vom literarischen Weiterleben biblischer Frauen** ... 148
- Literarische Spurensuche ... 148
- Ester vor König Artaxerxes: das psychologische Spannungsmoment ... 150
- Ester und ihr Volk: die politisch-wirkungsgeschichtliche Dimension ... 158
- Auf den Spuren Esters: Schlussbetrachtungen ... 163

#### **6. „Der Narr mit dem Holzjoch“**

- Literarische Deutungen von Jeremia** ... 166
- Selbstdeutung im Bild des Propheten ... 167
- Von der Unausweichlichkeit der Drohbotschaft ... 170
- Jeremia als Hoffnungsprophet im Krieg ... 173
- Überzeitliche Friedensbotschaft im Munde des Propheten ... 175
- Jüdische Selbstfindung im Bilde Jeremias ... 181
- Jeremia im Dienst christlicher und jüdischer Selbstvergewisserung ... 186
- Und was bleibt von Jeremia? ... 188
- Perspektiven der Jeremia-Deutung ... 191

#### **7. „nachts hat mich euer Gott gequält“**

- Hiob in literarischer Gestalt** ... 192
- Hiob als sinnlos Leidender ... 192
- Hiob in tausenderlei Gestalt ... 195
- Hiob im Roman ... 196
- Hiob im Theater ... 198
- Eine christliche Lyrikerin deutet Hiob ... 199
- Ein atheistischer Lyriker deutet Hiob ... 202
- Eine jüdische Lyrikerin deutet Hiob ... 204

Ein Sterbender sucht Sinn in Hiob ... 208  
Ausblick: Hiob heute und morgen ... 212

## **8. „Loblied auf die Traurigkeit“**

**Kohelet im Spiegel moderner Literatur** ... 214  
Panoramablick: Spuren des Predigers Kohelet in der Literatur ... 214  
„Aber die Liebe macht fromm“ ... 216  
„Groß wird die Angst“ ... 218  
„Wird sich zeigen, was Leben war“ ... 221  
„Gebenedeit sei die Nichtigkeit“ ... 222  
„Er wurde zum Hofnarren“ ... 224  
Spuren Kohelets ... 225

## **9. Sprechversuche „nach der tonlosen Zeit“**

**Zur neuen Gottesrede literarischer Psalmen** ... 227  
Paradigmen ... 228  
Nachdichtungen ... 232  
„Eifrig bemüht, sich zu vernichten“ ... 233  
„dass du nicht stirbst, meine Seele“ ... 235  
„alle glauben dich duzen zu dürfen“ ... 238  
„wie soll ich sprechen zu dir“ ... 240  
„Das Lied ohne Gott ist tonlos“ ... 241  
Psalmen heute? Perspektiven ... 242

# **IV. Ausblick** ... 244

**Bezugstexte** ... 248

**Literaturverzeichnis** ... 250

**I. Literarische Werke** ... 250

**II. Forschungsliteratur** ... 257

**Register** ... 266

„Die Bibel ist kein natürliches Werk.  
Sie ist vortrefflich gemachtes Wort.“  
(Nora Gomringer, in: Tück 2018, 85)

# I. Hinführung

Alttestamentliche Figuren, Motive, Stoffe und Sprachformen? Erstaunlich: Sie „behielten ihre Bedeutung als Ausdruck der Grundmuster menschlichen Handelns auch außerhalb ihres ursprünglich religiösen Kontextes“, und zwar gerade auch dann, „wenn dieser Kontext gezeugnet wird“ (Link 1989, 15). So lautete die Zwischenbilanz einer ersten systematischen Sichtung vor 30 Jahren. Gilt dieser Befund für die deutschsprachige Literatur auch heute noch? Machen wir drei Stichproben, je eine im Bereich Prosa, Drama und Lyrik.

- Die in Berlin lebende Schriftstellerin Kenan Cusanit (\*1979) überraschte die literarische Szene im Jahr 2019 mit ihrem ersten, äußerst erfolgreichen Roman „Babel“. Sie zeichnet hier ein vielschichtiges Porträt des Archäologen Robert Koldewey, der maßgeblich für die Ausgrabungen Babylons zu Beginn des 20. Jahrhunderts verantwortlich war. Das Buch ist durchtränkt von alttestamentlichen Anspielungen, Zitaten und Figurationen, zentriert auf die Erzählung vom Turmbau zu Babel in Gen 11.
- Botho Strauß (\*1944), Georg-Büchner Preisträger des Jahres 1989, publizierte im gleichen Jahr ein Theaterstück über Saul. Im Bemühen, eng an den biblischen Ton und die sprachliche Wucht des Originals heranzukommen, habe er dabei vor allem „die Kontrastbindung zwischen König Saul, dem Urdepressiven, und David, dem Urbegünstigten und -begabten“ (Strauß 2019, 83) herausarbeiten wollen.
- Der renommierte Literaturwissenschaftler Heinrich Detering (\*1959) tritt immer wieder auch mit eigenen Lyrikbänden an die Öffentlichkeit. Im Band „Untertauchen“ finden sich – wie schon zuvor – einige biblisch inspirierte Gedichte. Sie werfen den poetisch verdichteten Blick unter anderem auf Hagar, auf die nicht vollzogene Sohnesopferung aus Gen 22 oder auf die biblische Ester. Sie „meidet den Namen / der über aller Namen ist / Esther bevorzugt die Stille“ (Detering 2019, 40) – so heißt es in dem ihr gewidmeten Gedicht.

Nein, natürlich stehen diese drei Beispiele nicht für eine Mode, für einen Trend. Es gibt keinen ‚Boom‘ alttestamentlicher Bezüge in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Eigenständige Romane mit direkt alttestamentlicher Thematik bleiben handverlesen. Botho Strauß' Abgrenzung gegen Tendenzen des zeitgenössischen Theaters, es habe „landauf, landab das AT entdeckt – als Quelle für handfeste ‚Sex And Crime‘-Stories auf der Bühne“ (Strauß 2019, 81), hält einer Überprüfung kaum stand und dient wohl eher zur Hervorhebung des vorgeblich ganz anders konzipierten Eigenentwurfs. Sicherlich fanden und finden sich gerade in der Lyrik immer wieder biblische Anspielungen und Beerbungen (vgl. Langenhorst 2019). Daraus wird aber kein ‚Trend‘, keine ‚Mode‘. Obwohl die Bibel also wahrscheinlich „das am meisten literarisch ausgeschöpfte Buch“ (Gellner 2019, 13) überhaupt ist, bleibt sie im Blick auf die Gegenwartsliteratur nur eine Anregungsquelle von vielen. ‚Nur‘, aber eben ‚nach wie vor‘ – und in neuer Produktionskraft.

Dieser Befund belegt also von Anfang an nicht einen ‚Boom‘, sondern vielmehr die Widerständigkeit und Haltbarkeit alttestamentlicher Stoffe und Motive. Auch bei schwindendem Bibelwissen bleiben die dort bewahrten Figuren, Bildfügungen und Themen ästhetisch produktiv. Dabei gilt es sich vor Augen zu halten: Das „kulturell relevante Bibelwissen“ ist mit dem „geschriebenen Bibeltext“ (Polaschegg 2009, 49) nicht einfach identisch. ‚Bibelwissen‘ filtert aus, reichert an, stellt Bedeutungen um. Dass etwa Eva Adam einen ‚Apfel‘ gereicht habe, gehört zwar zum mehr oder weniger festen Kanon an kollektivem ‚Bibelwissen‘, entspricht aber nicht dem biblischen Text. Beispiele für derart geronnene ‚Wissensströme‘ finden sich zuhauf. Und meist sind sie es, die die Rezeption und Transformationen anstoßen, nicht der eigentliche Text selbst.

Denkbar, dass viele Literat:innen bewusst gegen das kulturelle Vergessen von ‚Bibelwissen‘ anschreiben. Denn wie an den drei eingangs aufgerufenen Beispielen schon deutlich wurde: Handelte es sich in früheren Zeiten häufig um die „Form der Persiflage oder Parodie“, also um Versuche „ursprünglich religiös verstandene Texte“ zu dekonstruieren, getrieben vom Drang, die von ihnen ausgestrahlte Autorität „abbauen zu müssen“ (Link 1989, 15), so geht es gegenwärtig um neue Entdeckungen, Entfaltungen, Spiegelungen. Der nicht mehr als bekannt vorausgesetzte Stoff kann innovativ präsentiert werden, ohne sich gegen das biblische Original wehren oder emanzipieren zu müssen.

Von diesen neuen Kontexten und Strömungen soll in diesem Buch die Rede sein. Während das Dialogfeld von ‚Bibel und Literatur‘ insgesamt sehr gut erforscht ist (und doch immer noch zahlreiche spannende Fragestellungen eröffnet), finden sich bislang kaum Untersuchungen, die explizit die Beziehung von ‚Altem Testament und zeitgenössischer Literatur‘ ausleuchten. Sicherlich, einzelne Fragestel-

lungen aus diesem Bereich wurden immer wieder beobachtet und analysiert, wir werden darauf im Forschungsüberblick eingehen. Was aber das Besondere des Alten Testaments als literaturproduzierende Kraft auszeichnet, gerät nur selten in den Blick. Dabei ist es doch „eines der an [...] Grundmustern reichsten literarischen Werke der Welt“, „wenn nicht das reichste selbst“ (Link 1989, 15).

Dieser Fragestellung müsste man sich in einem umfassenden, viele Kompetenzen einbeziehenden Kompendium widmen. Das ist hier nicht leistbar. Es kann hier nur um Zweierlei gehen: Um das Aufzeigen grundlegender Entwicklungen und Ströme sowie um exemplarische Vertiefungen und Textdeutungen. Sie sollen die spezielle Wirkkraft alttestamentlicher Texte sowie der von ihnen angeregten Transformationen (vgl. Keuchen 2009) und Typologien neu ins Bewusstsein rücken und so die Basis zu weiteren Forschungen in diesem Feld legen.

Biblisch-literarische Motivstudien setzen sich schnell dem Vorwurf aus, sich auf Inhalte zu fokussieren und dabei die Form außer Acht zu lassen. Oder, unschöner formuliert: „Theologen neigen dazu, Literatur auf religiöse Stellen hin abzusuchen“, wie „ein Trüffelschwein“ mit einem „wachen Riecher für schöne Stellen und interessante Passagen“ (Tück/Bieringer 2014, 11), so ein bekannter Einwand. Gegen derartige Vorbehalte ist zu betonen: Stoff- und Motivstudien haben von vornherein und völlig transparent benannt ein anderes hermeneutisches Interesse als Würdigungen von Gesamtentwürfen einzelner Autor:innen oder allgemeine Ausleuchtungen von Gegenwartsliteratur. Dass es bei ihnen tatsächlich primär um explizit inhaltlich bestimmte Zugänge und Bezüge geht, ist klar. Anders lassen sich Rezeptionsgeschichten und figurative Verfahren nicht aufzeigen. Dass es dabei jedoch stets auch um Form geht, um intertextuelle Bezüge, um ästhetische Kontextualisierungen, um Relativierungen von Einzelbefunden, soll jedoch im Folgenden stets mitbedacht werden.

Ziel ist ein Prüfblick auf die gegenwärtige Produktivkraft der Bibel, die sich freilich nur aus historischen Entwicklungen erklären lässt. Im Fokus steht dabei vor allem die deutschsprachige Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts.

Da es um Rezeptionsstudien geht, folgen wir da der aktuellen Schreibweise biblischer Namen oder Buchtitel nicht, wo die Rezeption eindeutig andere Schreibweisen kennt: z.B. Hiob statt Ijob.

# II. Grundlegungen

## <sup>1</sup> / Ein „ungeheurer Stoff für Schriftsteller“ Bibel und zeitgenössische Literatur

Blicken wir zunächst auf das grundlegende Verhältnis von Bibel und zeitgenössischer Literatur.

„Die Schriftsteller haben schon lange gewusst, dass die Bibel eigentlich alle Geschichten enthält, die sich denken lassen.“ Mit diesen Worten leitete Michael Krüger (\*1943) – erfolgreicher Erzähler, Lyriker und lange Jahre literarischer Leiter des Münchner Hanser-Verlags – einen von ihm initiierten Sammelband aus dem Jahre 2003 ein, in dem junge deutschsprachige Autor:innen biblische Geschichten neu erzählen, so sinngemäß der Untertitel des Buches. Krüger erkennt: Die bildende Kraft der Bibel erweist sich gerade im ästhetischen Feld der Literatur als ungemein anregend. Denn mit „welcher Leidenschaft, mit welcher Sprachgewalt, mit welcher Ehrfurcht“ seien dort Geschichten erzählt, Urerzählungen, die beides zugleich sind: viel zu wenig gelesen und zu unbekannt, und dennoch die bleibenden Grundschriften der westlichen Kulturen. Krügers Konsequenz aus dieser Spannung im Blick auf „die Bibel als literarisches Kunstwerk“: „Es kommt [...] darauf an, sie aus der Sprache“ ihrer Zeit „in unsere Sprache zu übersetzen“ (Krüger 2003, 7). In interdisziplinärer Wahrnehmung interessant: Diese Aufgabe teilen sich die Schriftsteller:innen mit den Theolog:innen, wenngleich mit völlig unterschiedlichen Zielen und Methoden.

Die Bibel mit den Augen der Literat:innen zu lesen ist zum einen also der Verweis darauf, dass diese unvergleichliche Menschheitsbibliothek umfassende Grunderzählungen enthält, in denen sämtliche Facetten der Beziehung von Menschen zu anderen Menschen ausgelotet werden. Typologische Studien werden vor allem an diesem Punkt ansetzen. Ihren spezifischen Reiz aber erhält diese Sammlung zum anderen dadurch, dass sich – ihrem eigenen Anspruch zufolge – in diesen menschlichen Beziehungsgeschichten in einzigartiger Weise die Beziehung von Mensch und Gott spiegelt. In Figurenrede lässt der österreichische Schriftsteller

Robert Menasse (\*1954) einen der Protagonisten seines Romans „Die Vertreibung aus der Hölle“ (2001) erkennen, was den zeitüberdauernden Reiz der Bibel, „das sogenannte Alte Testament“, ausmache: Es handelt sich um „Berichte, über zahllose Generationen weitergegeben, die davon erzählen, was Menschen, wenn sie das Unerklärliche befragen, erklären können. Wie nah der Gott dieser Menschen war und zugleich wie fern. Wie besessen Menschen sein konnten, wenn sie diesem Gott alles unterordneten, und wie vernünftig zugleich, wenn sie ihm im Zweifelsfalle vertrauten. Dies war das Buch der Menschen“. (Menasse 2001, 447)

Die Bibel enthält so tatsächlich „einen ungeheuren Stoff für einen Schriftsteller“ (Heym 1985, 106), so Stefan Heym (1913–2001), dem wir mit dem „König David Bericht“ (1972) und „Ahasver“ (1981) zwei brillante, bis heute überaus lesenswerte Bibelromane verdanken. Denn was für Geschichten sind dort aufbewahrt: Erzählungen über Verlangen, Schuld und Scham (Adam und Eva), über Eifersucht und Brudermord (Kain und Abel), über Massensterben und Rettung (Noach), über Größenwahn und Sprachverwirrung (Turmbau zu Babel), über Segen und Betrug (Isaak und Jakob), über Selbstaufopferung und Tyrannenmord (Ester und Judit), über Liebe, Klugheit und Aufnahme (Rut), über Menschwerdung und Rettungstod (Jesus), über Treue und Verrat (Petrus), über Berufung und Mission (Paulus) – und damit sind nur wenige Erzählhöhepunkte schlaglichtartig benannt. Wahrlich: Was für Stoffe für Schriftsteller:innen! Umso mehr, da die Bibel diese Geschichten erzählt, aber nicht ausschöpft:

- Diese Erzählungen sind voller Leerstellen und Fragezeichen.
- Ihnen ‚fehlen‘ – aus heutiger Sicht – psychologische Feinzeichnung und dramaturgische Vollendung.
- Sie laden ein zu Aktualisierungen sowie Aus- und Umdeutungen.

Der Reiz der Bibel für Schriftsteller:innen erschöpft sich jedoch nicht allein im Stoff ihrer Geschichten. Vor allem die Sprachformen, die poetischen und narrativen Gattungen der Bibel tragen einen stimulierenden Reiz in sich, der bis heute nichts an Produktiv- und Anregungskraft eingebüßt hat und äußerst herausfordernde wie ertragreiche Möglichkeiten zur literarischen Gestaltung bietet.

Diese Produktivkraft soll im Folgenden zunächst an fünf exemplarischen Gedichten gezeigt werden, die einerseits aus unserer Zeit, aus dem 21. Jahrhundert, andererseits aus völlig unterschiedlichen Welten stammen: je ein Gedicht aus dem geistigen Hallraum von Katholizismus, Protestantismus, Islam, Judentum und Religionsferne. Wie wird die Bibel in der Lyrik unserer Zeit aufgegriffen und dichterisch fruchtbar gemacht?

## „Selig, die das Heimweh der Laute lernte“

Beginnen wir mit einem Gedicht, das von einem evangelischen Lyriker stammt. Der Autor, *Christian Lehnert* (\*1969), lebte und arbeitete – seiner eigenen Benennung zufolge – längere Zeit in einer „Doppelexistenz“ als „Schriftsteller“ und als evangelischer „Pfarrer“ (Lehnert 2008, 125) in der Nähe von Dresden. Nach einigen Jahren als Studienleiter an der Evangelischen Akademie Sachsen-Anhalt in Wittenberg wurde er 2012 zum Geschäftsführer des liturgiewissenschaftlichen Instituts an der Theologischen Fakultät der Universität Leipzig berufen. Als Kind und Jugendlicher gehörte Lehnert zur Randgruppe der zentral vom evangelischen Christentum geprägten DDR-Bürger. Einen Teil seines Theologiestudiums verbrachte er in Jerusalem. Die Auseinandersetzung mit dem Judentum bestimmt von dort aus genauso eine Grunddimension seiner Gedichtbände wie das melancholisch-verzweifelte, ringende Suchen nach einem oft nur als abwesend erfahrbaren Gott.

In seinen Gedichten findet man immer wieder lyrische Auseinandersetzungen mit der Bibel, immer wieder religiöse Sprachspuren und Motive – etwa Bezüge auf eine alptraumartig aufgerufene „Nacht eines Gottes, der nie war“ (Lehnert, 2004, 10). Auch wenn im Band „Ich werde sehen, schweigen und hören“ (2004) drei Gedichte die Gestalt Abrahams umdichten (ebd., 64–66), überwiegen eindeutig neutestamentlich inspirierte Ausdeutungen.

Auffällig dabei: Lehnert – inzwischen vielfach ausgezeichnet, 2016 etwa mit dem Eichendorff-Literaturpreis – verweigert sich einem einfachen Gebrauch des Wortes ‚Gott‘. Gerade als Theologe ringt er um dessen Bedeutung. „Ich sammle Wörter auf wie die Reste von Hausmüll“ heißt es in dem Gedicht „Das Tal“ aus dem 2008 erschienenen Band „Auf Moränen“. Und unter solchen Wörtern befindet sich auch die Vokabel „Gott“, wie folgt etwa in ein Gedicht (Lehnert 2008, 107) hineingenommen:

**Hocke ich allein mit der Silbe  
„Gott“, zu nichts zu verwenden,  
sie nur leer zu halten um den Preis  
des Verstehens.**

Gott wird hier zu einem Wort ohne Bedeutung, zu nichts zu gebrauchen, aber vor unangebrachten Funktionalisierungen zu schützen. Wie bei keinem seiner Generationsgenossen finden sich bei Lehnert Texte des suchenden Ringens, der Verweigerung von Zugriff und Affirmation. „Redebrocken von Gott“ aus „Sprachnot“ (Kai-

ser 2008, 87) hat der Germanist Gerhard Kaiser diese Gedichte genannt, Transformationen von christlicher Lyrik unter dem Vorzeichen negativer Theologie. „Sperrig und schroff“ (Gellner 2019, 208) wirken viele seiner Texte, weil sie sich jeglicher affirmativ-eingängigen Deutung verweigern.

Einen ganz eigenen Ton haben bei Lehnert freilich Gedichte, die er angesichts der Geburt und der ersten Lebensmonate seiner Tochter geschrieben hat. Der folgende, ohne Titel abgedruckte Text (Lehnert 2008, 114) stammt aus einem 2008 publizierten Zyklus mit dem Titel „Angesicht zu Angesicht“, gewidmet „Estella, in ihrem ersten halben Jahr“:

**Selig, die etwas anfängt und nie zu Ende bringt,  
die das Rad nicht kennt und keine Schrift,  
die nichts vom aufrechten Gang weiß und mit vier  
freien Händen nach dem Mond greift. Selig  
die Wissende, die das Wasser vom Festland  
nicht unterscheidet, die nichts erinnert als die Dauer  
eines ruhigen Pulses, die Unaufhörlichkeit von Tag  
und Nacht, die sie in meinen Augen sieht und  
leichtsinnig glaubt. Selig, die ein Brummen beruhigt  
in der Dunkelheit über dem hallenden Schmerz  
im Leib. Selig, die von der Stimme in der sie  
wochenlang schwamm, das Heimweh der Laute lernte.**

Was für eine Variation auf die Seligpreisungen der Bergpredigt (Mt 5,3–12)! Diesem rhythmisch fließenden Text fehlt das Stottern und Ringen. Angesichts des Wunders der bezeugten Geburt und des neuen menschlichen Lebewesens an seiner Seite schlägt der ruhig pulsierende Ton um in ein maßloses und ehrfürchtiges Staunen. Wo Jesus die Marginalisierten, Verzweifelten und Trauernden ‚selig preist‘, verschiebt Lehnert die Perspektive. Wie in der Bergpredigt allgemein, so gilt sie auch hier einem Außenseiter, jemandem der anders ist als die Norm – und gerade das Anders-Sein wird zum Anlass der Preisungen. Aber anders als in der Bibel handelt es sich um ein Kleinstkind, gerade erst geboren. Und dessen Anders-Sein ist „selig“ – nicht auf Leistung und Erfolg bezogen („nichts zu Ende bringt“); ohne Wissen um Bildungsgut und kulturelle Konventionen („Rad“, „Schrift“, „aufrechter Gang“, „Unterscheidung von Wasser und Feuer“). Stattdessen ist es unmit-

telbar in seinem ‚Begreifen‘, misst Zeit nach natürlichem, vom Vaterblick vorgegebenen Rhythmus; lässt sich von sanfter Stimme beruhigen; erinnert sich unbewusst an den im Mutterleib gehörten Klang von Ruhe und Heimat.

Eine andere, eine neue, eine den Blick verschiebende poetische Seligpreisung, die danach zurückfragt, was „selig“ eigentlich bedeutet – was hieß es damals, wie kann man es heute verstehen? Nicht als ‚glücklich‘, nicht als ‚im Jenseits kompensatorisch belohnt‘, nicht als ‚bevorzugt‘ – Negativabgrenzungen sind leicht. Aber heute verständliche Übersetzungen? In diesem Gedicht wird deutlich, dass ‚selig‘ eine andere Seinsform als die normale, konventionell vertraute, in unserem Alltag übliche beschreibt. Und diese verfügt – wie in den biblischen Originalen – über einen eigenen Wert, eine eigene Schönheit, die sich nicht funktional oder final auflösen lässt. „Poesie“, sagt Lehnert in seiner Wiener Vorlesung im Rahmen der ‚Poetikdozentur Literatur und Religion‘, lebt von einer „magischen Sehnsucht“, „dass Wort und Sache eins würden“ (in: Tück/Mayer 2017, 115), im Wissen darum, dass Gott in allen „Worten“ „nie fasslich“ wird „in dem, was gesagt ist“ (ebd., 101). Trotzdem: „Selig“ ist ein nach wie vor produktives Wort, ein unbedingt geltender Zuspruch von Würde und Segen, der von dieser magischen Sehnsucht lebt.

## **„renitente Gebete“ als Fortschreibung muslimischer Mystik**

Die Frage, was Glauben inhaltlich auszeichnet, treibt auch den Autor des zweiten Beispieltextes um, wenngleich in völlig anderer Perspektive und in anderer geistiger Beheimatung, der des Islam. Es handelt sich um den mehr als 40 Jahre in Deutschland lebenden, muslimisch aufgewachsenen Exiliraner SAID (1947–2021). Mit Gedichtbänden, Hörspielen, politischen Essays und erzählerischer Prosa hat er sich einen Namen gemacht und wurde vielfach ausgezeichnet.

Ein Muslim? Ja und nein: „ich persönlich habe diese religion nie praktiziert“ (SAID 2005, 8), schreibt er 2005 in dem autobiographischen, in durchgängiger Kleinschreibung gehaltenen Essayband „Ich und der Islam“. Gleichwohl ist ihm klar: „vom sozialen umfeld her bin ich ein muslim. denn meine kindheit fand in einem islamischen land statt.“ Und er konkretisiert: „ich bin in einer liberalen familie aufgewachsen. mein vater übte keine religion aus und zwang mich auch zu keiner. meine großmutter war stockreligiös. Während meine cousine, die mit uns lebte, mit sehr kurzen röcken zur universität ging.“ (ebd., 9)

Als einziges Kind seines Vaters, eines Offiziers, lernt der mutterlos aufwachsende Junge Religion zunächst im Plural kennen: „in der schule saßen wir nebeneinander, armenier, bahai'i, zaratustrianer, aramäer, chaldäer, juden, kurden, luren. ich habe den iran dieses nebeneinandens geliebt.“ (SAID 2004, 15) SAID Resümee seiner Herkunft: „durch meine familie hatte ich eine ungezwungene haltung zu religionen, dennoch, soziologisch bin ich muslim.“ (SAID 2005, 9)

Aufsehen erregte vor allem ein Lyrikband, der im Jahr 2007 erschien und mit einer überraschend religiösen Thematik aufwartete. „Psalmen“ nennt SAID seine 99 Gedichte und schlägt damit schon im Titel den bewussten Bogen zu den alttestamentlichen Gebeten. Mit der Zahl 99 spielt SAID bewusst auf die vor allem im Islam bezeugte Tradition der ‚99 schönen Namen Gottes‘ an. Ausgespannt zwischen den spirituellen Grundgesten von Lob, Preis, Dank, Bitte und Klage haben die Psalmendichter:innen aller Zeiten ihren je eigenen Zugang gesucht. Doch nie so radikal wie hier. Für SAID – doppelt vertrieben vom Regime des Schahs wie von den Mullahs; gezeichnet vom Wissen um Folter, Ermordungen und äußerste menschliche Grausamkeit gegen sein Volk (darunter engste Freunde) – sind die Psalmen vor allem eines: Texte der *Einforderung* des Eingreifens Gottes.

In der christlichen Spiritualität hat sich erst in den letzten Jahrzehnten die vom Alten Testament angebotene Einsicht durchgesetzt, dass Klagen einer der Grundvollzüge einer lebendigen Gottesbeziehung sein kann. Aber ‚Einforderung‘? Tatsächlich leben die biblischen Psalmen auch von diesem Sprachduktus: Gottes ausbleibende Hilfe wird nicht nur beklagt; Gottes wirksames Handeln wird nicht nur erfleht, erbeten und erhofft, sondern konkret eingefordert. Diese spirituelle Haltung ist im Christentum, geschweige denn im Islam, kaum entwickelt. Bei SAID steht sie im Vordergrund. Von Lob, Preis und Dank ist hingegen keine Rede. Schon diese bewusst gesetzte Einseitigkeit verdeutlicht, dass die Rezeption dieser Gedichte von – produktiven – Spannungen und Auseinandersetzungen bestimmt ist. Aber mehr noch: Alle 99 Psalmen richten sich in direkter Anrede an den ‚Herrn‘. SAID gibt jedoch offen zu, an den Gott der monotheistischen Religionen nicht glauben zu können, bestenfalls auf der Suche nach ihm zu sein – ohne die Erwartung, ihn wirklich finden zu können.

Was also findet sich in diesem Gedichtband? Versuche, ganz eigen-artige, heutiger Spiritualität verpflichtete Psalmen zu schreiben, die sich im Spannungsrahmen von Islam, Judentum, Christentum und Humanismus bewegen. Wer nach Bestätigung von bereits nur zu gut Bekanntem und Gewusstem sucht, wird hier nicht fündig. Texte wie der Folgende (SAID 2007, 60) wollen provozieren und herausfordern:

**herr  
gib dass ich unbelehrbar bleibe  
mich vor der kompatiblen vernunft schütze  
und deren postmodernen furien  
so dass ich meine erregbarkeit nicht verliere  
denn dann verlöre ich auch dich  
höre auf mich  
oh herr  
nicht auf diejenigen  
die auf dich hören  
denn sie sprechen  
von einer Mischung aus gott und vernunft  
nützlich und konvertierbar**

Immer wieder greift SAID diejenigen an, die sich im Besitz Gottes glauben, die vorgeben, Gottes Willen zu kennen und auszuführen, egal, welcher Religion oder Konfession sie verpflichtet sind. Dem stellt er eine rebellische eigene Spiritualität entgegen; die einer erregbaren Suche, eine Spiritualität des Nichtwissens, des sich einer theologisch ausgefeilten vernünftigen Gotteslehre Verweigerns. „Kompatible Vernunft“ als Zugang zu Religion – darin scheint ihm das Grundübel von jeglichem Missbrauch der Gottesidee zu liegen.

Für die Auslegung zentral: SAIDs Texte sind auf mehreren Ebenen lesbar. Im Wissen um den Hintergrund des Verfassers kann man sie als *Gegenrede* zu den biblischen Psalmen lesen, die im Spiegel der fiktiven Anrede des ‚Herrn‘ eigene Gefühle, Gedanken, Überlegungen zur Sprache bringen. „das Gedicht entsteht aus der Schwäche des Gebets – diese chronische Krankheit unserer Zeit“ (SAID 2008, 100), so schreibt SAID 2008 in einem Nachwort zu den Gedichten des Jesuiten Georg Maria Roers. Weil das klassische Gebet in unserer Zeit ‚schwach‘ sei, ‚chronisch krank‘, brauche es Gedichte als Ersatz. Soweit die eine Lesart.

Genauso gut lassen sich die Texte im Gefolge der Tradition der islamischen Mystik aber auch als Zeugnisse *innerhalb einer Gottesbeziehung* lesen und deuten, in der Klage und Einforderung eben jener Platz zukommt, der ihnen in der Bibel selbst auch gewährt wird. Folgt man dieser Lesart, so liegen hier ästhetisch geformte Zeugnisse des Ringens um eine neue Gottesrede vor, entstanden aus tiefster Befangenheit und Verstrickung. Dann geht es um eine Gottesbeziehung, die von Auseinandersetzung und Konflikt bestimmt ist, von Unsicherheit und Zweifel, von Trotz und Erwartung gegen alle Erfahrung.

## „natürlich nicht der erste“

Ein Text aus evangelischer Tradition, einer aus muslimischer; ein Gedicht angeregt von den Seligpreisungen des Neuen, eines inspiriert von den Psalmen aus dem Alten Testament. Der dritte Text führt uns zu einem Lyriker mit katholischer Sozialisation und Verwurzelung. Auch im Werk Ludwig Steinherr's (\*1962) finden sich immer wieder biblische Spuren. Er lebt als promovierter Philosoph und freier Schriftsteller in München. In seinen assoziativ verfassten, reimlosen, mosaiksteinartigen Versen spiegeln sich Gegenwartserfahrungen mit Reflexionen und Wirklichkeitsdeutungen.

Ohne dass Religion dabei ein dominierendes Themenfeld einnehmen würde, gehört diese Erfahrungs- und Deutungsebene zum lyrischen Kosmos Steinherr's selbstverständlich hinzu. Vittorio Hössle deutet dies als eine „bewusst unbestimmt gelassene religiöse Dimension“ (in: Steinherr 2012, 9) im Werk des Dichters. Auf der einen Seite findet sich ein zweifelndes Ringen um Gott und die Fraglichkeit einer religiösen Weltsicht. Auf der anderen Seite trifft man jedoch auf eine selbstverständliche Einbindung religiöser Meditationen sowie auf Andeutungen einer zuversichtlichen Hoffnung auf Gottes Existenz.

Wie folgt verdichtete Ludwig Steinherr 2009 die biblische Erzählung des Brudermords von Kain an Abel (Steinherr 2009, 51):

### **Kain**

**Natürlich nicht der erste der einen Stein hob  
Nicht der erste der das Gehirn seines Bruders  
auf die Erde spritzte  
Doch als ersten traf ihn dabei  
der Blitz der Selbsterkenntnis  
Als erster krümmte er sich vor Reue  
Beseitigte Spuren. Suchte Ausreden  
Wälzte sich in Dornen – keuchend im Kampf  
mit dem Über-Ich  
Als erster sagte er sich:  
Du bist nicht der erste und nicht der letzte!  
Es muß weitergehen!  
Darin war er sich einig  
mit seinem Gott  
Und erfand Verdrängung**

**und Sublimierung  
Und zeugte Kinder  
fähig zu Mord Reue Verdrängung Sublimierung  
Und gründete eine Stadt  
in der es nicht schlechter zugging  
als in jeder anderen Stadt  
in der die Mordrate  
nicht höher lag  
als in Babylon  
oder Kapstadt  
und in der die Künste  
zum ersten Mal  
aus blutigem Lehm  
Erstaunen schöpften**

Anders als bei vielen anderen zeitgenössischen Bibelvariationen setzt Steinherr Text die Bekanntheit der in Gen 4 erzählten Urgeschichte voraus. In freien Versen setzt er der dort erzählten Version eine Umdeutung entgegen: nicht im Sinne einer Kontrafaktur, sondern einer anderen, heutigen Perspektive. Entscheidend ist nicht, dass oder ob Kain der erste aller Mörder war. Exegeten erklären uns glaubwürdig: In der Bibel werden Geschichten des Anfangs nicht deshalb erzählt, um vorgeblich historisches Wissen zu vermitteln. Sie erschließen vielmehr den Kern, das Wesen – nicht Chronologie. Was aber ist dann das Besondere des Kain?

Steinherr zufolge war er der erste, den „der Blitz der Selbsterkenntnis“ traf: der erste, der sich als Mörder erkannte, der Reue empfand, der zu der Erkenntnis kam, dass er mit diesem Wissen weiterleben musste. Das ist das Schicksal des Menschen: zu leben im Wissen um Schuld, in Strategien von Verdrängung, in Konzentration auf das fortschreitende alltägliche Leben. Von dort aus erhält die Pointe des Gedichts ihr Profil. Steinherr greift eine kulturwissenschaftlich vielfach bezeugte Einsicht auf: In dieser Spannung, aus dieser Konstellation heraus wird der Mensch zum Künstler. Kunst, vom Menschen geschaffenes „Erstaunen“, ist das Ergebnis vom Wissen um Tod und Gewalt. Sie schafft Raum zur Verarbeitung und Gestaltung. Nur so lässt sich die menschliche Einsicht ertragen, das Potential zum Mörder in sich zu tragen. Kain, der Brudermörder, wird so zum geistigen Urvater aller Kunstschaffenden.

## Variationen „ererbter Erinnerung“

Längst hat sich im deutschen Sprachraum die sogenannte ‚dritte Generation‘ von jüdischen Autor:innen etabliert, die nach der Shoa, nach dem Holocaust im deutschen Sprachraum leben und schreiben. Von der Shoa weiß man selbst auch nur aus Dokumenten, Archiven und Museen sowie aus Filmen und Fernsehen. Nur noch selten erinnert man sich an Erzählungen überlebender Familienmitglieder, die weit häufiger schwiegen als über ihre grauenvollen Erfahrungen und Bezeugungen reden zu wollen.

Oft genug findet sich aber auch der Gegenzug: Jüngere Jüdinnen und Juden wollen selbst nicht auf dieses Thema, diese Erinnerungspflicht festgelegt werden. So ist es inzwischen unübersehbar, dass sich spätestens seit der Jahrtausendwende eine Generation von jüngeren deutschsprachigen jüdischen Schriftsteller:innen etabliert hat, die in großer Selbstverständlichkeit gegenwartsbezogene jüdische Lebens- und Glaubenswelten in ihr literarisches Schreiben integrieren. In diesen Beobachtungen spiegelt sich ein vielgestaltiger Prozess der Sichtbarwerdung von in unserer Gesellschaft lebenden und sich schriftstellerisch betätigenden Jüdinnen und Juden, eine neue Präsenz von „Jüdischkeit“ (vgl. Heuser 2011) in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur.

Nehmen wir als Repräsentanten dieser in sich höchst heterogen bestimmten Entwicklung einen nur wenig bekannten Lyriker in den Blick: Matthias Hermann (\*1958). Sein erster Gedichtband „72 Buchstaben“ – 1989 im Suhrkamp-Verlag erschienen – hatte für Aufsehen gesorgt, gerade weil hier die lyrische Stimme eines damals 30jährigen jüdischen deutschsprachigen Schriftstellers eine ganz eigene Tonlage in die literarische Szene der Gegenwart einbrachte. Der zweite Gedichtband ließ lange auf sich warten: im Jahr 2002 erschien „Der gebeugte Klang“. Der in Ostberlin aufgewachsene Autor, 1980 von der BRD ‚freigekauft‘ und inzwischen im hessischen Odenwald lebend, schildert hier einerseits Reflexionen über alltägliche Lebenserfahrungen: Liebe, Trennung, Scheitern. Andere Texte thematisieren explizit das Leben als Jude im Deutschland der Gegenwart.

Wie schon in „72 Buchstaben“ werden biblische Gestalten aufgerufen und aus heutiger Sicht reflektiert. Sie verkörpern Urgeschichten des menschlichen Miteinanders, die sich parabelhaft auf andere Zeiten und Kontexte übertragen lassen, ohne sich in einer eindeutigen Aussageebene zu erschöpfen. Auch wenn aufgrund mangelnden Bibelwissens immer weniger Lesende solche Anspielungen verstehen: Gerade in den biblischen Motiven verbinden sich Zeiträume, öffnen sich Anknüpfungen, realisiert sich jene „ererbte Erinnerung“, auf die sich Matthias Hermann beruft.

Dazu ein Beispiel: Die biblische Rut ist insofern eine Besonderheit, als dass sie explizit als Nichtjüdin einem alttestamentlichen Buch den Titel gibt. Um zu überleben, folgt sie ihrer jüdischen Schwiegermutter in das Land Israel, heiratet dort mit Boas einen Verwandten ihres verstorbenen jüdischen Ehemannes, wird schließlich über ihren Sohn Obed zur Urmutter des davidischen Königsgeschlechtes. In Rut zeigt sich die Offenheit des Judentums für Menschen anderer Herkunft. Bis in den Stammbaum Jesu wird sie so als Beispiel für die unkalkulierbaren Wege Gottes genannt. Und der an die Schwiegermutter Naomi gerichtete Vertrauensspruch „Wohin du gehst, dahin gehe auch ich, und wo du bleibst, da bleibe auch ich“ (Rut 1,16) wird oft genug in christlichem Kontext als Trauspruch von Heiratenden zweckentfremdet. Rut – eine schillernde Frauengestalt der Bibel! Was also macht ein Dichter, macht Matthias Hermann aus ihr? (Hermann 1989, 43)

### **Rut**

**Israel, vergib mir!  
Nicht mein Herz,  
Der Hunger trieb  
Mich in dein Honigreich.**

**Boas, vergib mir!  
Nicht dein Traubenzweig,  
Das Ährenfeld labte mich.**

**Saul, vergib mir!  
Meinem Schoß entsprossen  
Herzlose Honighungrige.  
Israel, vergib mir diese Könige.**

Dreifach bittet die Gedichtspracherin in poetisch-fiktiver Figurenrede um Verzeihung: adressiert an das Volk Israel, ihren zweiten Ehemann Boas, den König Saul. Gegen alle Verharmlosung und Romantisierung der Rut-Novelle betont Hermann: Nicht Heimat oder Partnerliebe, sondern Hunger und Überlebenswille bewegten Rut zum Anschluss an das Volk Israel; nicht Stolz, sondern Bedauern prägt die aus ihrer eigenen Perspektive formulierte Gegenperspektive im Blick auf diese Königsahnfrau. Derartige Neudeutungen, derartiges Bürsten gegen den Strich, derartige Aktualisierungen gehören zu den prägenden Merkmalen der Texte Matthias Hermanns.

## „An den Ursprung der Wörter“

Ein letzter Text führt uns in eine geistige Welt, die eher religionsindifferent oder atheistisch geprägt ist. Er führt uns zu dem in der DDR aufgewachsenen Georg-Büchner-Preisträger des Jahres 1995 Durs Grünbein (\*1962), dem wohl wirkmächtigsten deutschsprachigen Lyriker seiner Generation. Er verbindet seine Schilderungen vom konturlosen und anonymen Großstadtleben heute mit Reflexionen über die Auflösung des Subjekts. Sein großes, in zahllosen Essays dokumentiertes Interesse gilt grundsätzlich der Literatur, aber auch der zeitgenössischen Philosophie sowie der Kultur der griechischen und lateinischen Antike.

Religion hat in der zivilisations skeptischen und „radikal transzendenzlosen Weltanschauung“ (Joist 2004, 191) des gebürtigen Dresdener, der seit 1985 in Berlin lebt, keinen ernst zu nehmenden Platz. Da er Religion jedoch auch nicht als bedrohlichen Machtfaktor wahrzunehmen vermag, zeugt Grünbeins Blick auf das Christentum „von einer unbefangenen Haltung“ und zudem von einer durchaus „gründlichen Initiation in die biblische Sprache“ (Weber 2002, 855), so Hermann Weber. Immerhin, so Grünbein selbst, führe die biblische Sprache ja „an den Ursprung der Wörter“ (Grünbein 2002, 294) überhaupt zurück, so dass er seinem Kind allabendlich aus einer Kinderbibel vorlas.

Wenn sich ein Autor wie Grünbein einem biblischen Stoff zuwendet, legt sich deshalb die Vermutung nahe, dass diese Wahl primär auf ein sprachliches, historisches oder psychologisches Interesse zurückgeht. Das folgende Gedicht widmet sich Paulus – von Grünbein schon zuvor als „der umtriebige aller Apostel“ (ebd., 100) bezeichnet. Es wurde am 10./11. Januar 2009 in der *Süddeutschen Zeitung* als Beitrag zum – von der Katholischen Kirche ausgerufenen – „Paulusjahr“ abgedruckt und trägt die Widmung „Für Aleida und Jan Assmann“. 2012 wurde das Gedicht mit einigen Veränderungen in den Band „Koloss im Nebel“ aufgenommen. (Grünbein 2012, 190f.) Wir folgen dieser Version:

### **Paulus wechselt die Schiffe**

**Das letzte, was er von Lykien, dem Sonnenland, sah  
War hinterm Hafen von Myra die große Werft,  
Dutzende Schiffe in ungehobeltem Zustand,  
Und das erstaunlich große Getreidelager.**

**In der Luft lag der duftende Weizenstaub.  
Männer standen knietief in den Körnerhaufen  
Und fluchten den Göttern, während sie schaufelten,**

**Schnaufend schaufelten, in den Pausen wild raufend,  
Daß es nur so stiebte bis übers Dach des Granariums.**

**Er dachte an Artemis, die obszöne, vor der Brust  
Dies Gebinde aus den Hoden der Opferstiere,  
Die sie in Ephesus anbeten mussten im Tempel,  
Und er schämte sich des Gedankens wie auch  
Des kindischen Sinns dieser Leute und schüttelte sich.**

**Es ging ihnen gut hier, vielleicht allzu gut,  
Den Menschen in den Küstenstädten Kleinasiens.  
Das scherzte, flachste noch bei der härtesten Arbeit.**

**Was aber wußten sie von ihm, der da kommen wird?  
Von ihm, der schon da war und keiner trat vor,  
Der ihm beistand? – Nur Jünger, Verleugner.  
Wußten sie, wie das ist, auf eigenen Füßen zu stehn?**

**Leicht war die Luft hier und das Leichte gefiel ihm  
Wie alles, was unter der Sonne gedeiht, Halm und Vieh,  
Selig sind die Sanftmütigen, hörte er sich oft sagen.  
Doch er selbst war noch längst nicht so weit.**

**Der geborene Streiter: er konnte nicht Ruhe geben,  
Eh nicht der Tag unterbrochen war und der Kreislauf  
Blinden Zeugens und Sterbens, tierhafter Fruchtbarkeit.  
Darum ging er in Fesseln, ein Missionar, eskortiert  
Von Miliz, die ihn nach Rom überführte zum Kaiser.**

**Nero hieß dieser, Nero. Er hatte von ihm gehört.  
Man war freundlich zu ihm. Die römische Höflichkeit,  
Er bekam sie zu spüren bei jedem Landgang seit Sidon.**

**Wenn er die Augen schloß, war da ein Glühen, gelbrot  
Hinter den Lidern, ein Sonnenton, Honigton.  
Er sah lodernde Kuppeln, sah Lawinen von Gold.  
Dann bestieg er den Segler aus Alexandria, nickte  
Dem Hauptmann der Kohorte zu und legte sich schlafen.**

Grünbein fokussiert sein poetisches Porträt des Apostels auf jenen zentralen Moment im Leben des Paulus, der in Apg 27,5f. festgehalten wird. Paulus, von jüdi-

schen Gegenspielern der politischen Aufruhr angeklagt, befindet sich als Gefangener auf dem Weg nach Rom, erwartet dort als römischer Staatsbürger seinen Prozess vor dem Kaiser. Mit einem „Hauptmann der kaiserlichen Kohorte namens Julius“ (Apg 27,1) war er mit einem Handelsschiff bis nach Lykien in die Hafenstadt Myra gelangt. Hier wechselte der Trupp das Schiff, nachdem es gelungen war, eine Passage auf einem alexandrinischen Frachter mit Kurs Italien aufzutreiben. Die folgende Fahrt wird Paulus nach schweren Stürmen, Umwegen, langen Unterbrechungen und Schiffbruch am Ende tatsächlich dorthin bringen.

In neun Versgruppen von je drei bis fünf reimlosen Zeilen versetzt Grünbein uns Lesende in die Psyche von Paulus hinein. Wir werden zu Zeugen seiner Wahrnehmungen und Gedanken. Die ersten Versgruppen beschreiben den letzten Blick auf Myra von der Mole aus: Hafenbetrieb, Hafendarbeiter bei der Umladung von Korn. Dann der Gedankensprung, der für Paulus nahe lag: Männer, die ob der schweren Arbeit ihre vermeintlichen Götter verfluchen, abscheulich wie der Artemiskult in der nahen Stadt Ephesus, die Paulus von seinem dortigen Gefängnisaufenthalt nur zu gut kannte. Ein reiches Leben fand er in diesen Küstenstädten, zu reich, zu gut. Anders als in kargen, ärmeren Landstrichen fand seine Botschaft hier nur geringe Resonanz. In der fünften und damit mittleren Versgruppe wird die religiöse Situation deutlich: Nichts wissen und wollen sie von Jesus Christus, der selbst unbenannt bleibt, aber als „der da kommen wird“ deutlich gekennzeichnet wird. Und nichts wollen und wissen sie von ihm, Paulus, der selbst von den Wegbegleitern Jesu, den „Jüngern“, im Stich gelassen, angefeindet und verraten wurde. „Auf eigenen Füßen zu stehn“ – das ist das Schicksal des Paulus, in seiner Größe und seinem Elend.

Die von ihm gepredigte Botschaft der Leichtigkeit und Sanftmut kann er selbst, der streitbare und ruhelose Missionar, nicht umsetzen. Deshalb diese Reise, die ihn in den Tod führen wird: eine Perspektive, um die kundige Lesende wissen, die im Gedicht selbst aber ausgespart bleibt. So wirken die Rede von der „römischen Höflichkeit“ und die Nennung Neros wie Hohn. Die letzte Versgruppe wagt eine nur angedeutete Zukunftsvision: Paulus schließt die Augen, geblendet von der gleißenden Mittelmeersonne. Der Farbglanz blitzt durch die Lider – gelb, gelbrot, golden.

Zwei prophetische Assoziationen werden eingespielt: die „lodernden Kuppeln“ und „Lawinen von Gold“. Stehen die Kuppeln für flammenübersäte brennende Prachtbauten und damit für die Gewaltgeschichte, die das Christentum fortan Jahrhundert um Jahrhundert begleiten wird? Stehen die Goldlawinen für den unermesslichen Reichtum, die Verschwisterung von Religion und Geld, die als zweite Begleiterscheinung die Kirchengeschichte prägt? Nur blitzartig tauchen diese beiden Bilder auf, ohne aufgelöst zu werden. Paulus können sie nicht beun-

ruhigen. Das Gedicht endet mit dem Sich-Umwenden des Apostels, dem Betreten des Schiffes, schließlich mit der an den römischen Hauptmann gewendeten Bereit-erklärung zum Aufbruch und dem ungestörten Schlaf.

## **Zwischenbilanz**

So viel als erste Textproben! Die aufgezeigten fünf Beispiele aus der aktuellen deutschsprachigen Gegenwartslyrik belegen, wie reizvoll die Bibel nach wie vor für Schriftsteller:innen unserer Zeit ist. Ob als Stoff oder Motiv, ob als Gattung oder als sprachliche Folie – für Autor:innen völlig unterschiedlicher geistiger und religiöser Herkunft und Ausrichtung bleibt der Umgang mit der Bibel anregend und produktiv. Ihr kommt nach wie vor eine unerschöpfliche kulturprägende Dynamik zu. Dieser Perspektive wendet sich das nächste Kapitel zu.

## 2 / „Wörter und Sätze – voller Zauber und Kraft“ Die kulturprägende Bedeutung der Bibel als Literatur

In den bisherigen Ausführungen wurde bereits deutlich: Der Reiz der Bibel für Schriftsteller:innen unserer Zeit erschöpft sich nicht im Stoff ihrer Figuren und Geschichten. Vor allem die Sprache der Bibel trägt in sich einen stimulierenden Reiz, der bis heute nichts von seiner Produktiv- und Anregungskraft eingebüßt hat. Aus dem Bereich der Lyrik wurden schon mehrere Beispiele benannt und charakterisiert. Schauen wir zur Veranschaulichung dieser Perspektive nun ergänzend auf vier Zeugnisse aus der Romanliteratur der letzten Jahre.

### Adam und Evelyn

Auf ungewöhnliche Weise baut Ingo Schulze (\*1962) den Paradies-Mythos der Genesis in einen Roman um die ‚deutsche Wende‘ ein. Schon im Titel „Adam und Evelyn“ (2008) wird der Verweis auf das archetypische biblische Erz-Elternpaar deutlich. Deren Geschichte wird hier freilich nicht stoffbildend entfaltet, sondern parabolisch eingespielt. Augenzwinkernd-ernsthaft erzählt Schulze die Geschichte um die Ereignisse im Deutschland des Jahres 1989 als ‚Vertreibung aus dem Paradies‘. Als dem jungen, im Titel des Buches benannten Paar noch vor dem Mauerfall die Flucht in die Bundesrepublik gelingt, findet es zu seiner Überraschung in einem dortigen Hotelzimmer eine Bibel vor: „ist ja komisch“ (Schulze 2008, 224), kommentiert der zeitgenössische Adam diesen „Erstkontakt mit dem Buch der Bücher“ (Gellner 2019, 30).

Verblüfft liest er die ihm offensichtlich völlig unbekanntes Kapitel um den gleichnamigen Stammvater. Wortwörtlich verstanden findet er diese Erzählung empörend: „Das ist doch unglaublich, oder!? Wir dürfen nicht ins Paradies zurück, weil wir wissen, was gut und schlecht ist. [...] Das ist doch ungeheuerlich!“ (Schulze 2018, 231) Das von ihm selbst erfahrene Schicksal von Flucht und Ankunft bestimmt die Lesart des ihm bis dahin unbekanntes biblischen Urmythos. Bei aller trotzigem Gegenrede: Die Sprache fasziniert ihn. Die Erzählung lässt ihn nicht los. Und die so unerwartet vorgefundene Bibel wird ihn begleiten, er wird sie lesen und deuten.

Der biblische Schöpfungsmythos öffnet so dem ganzen Roman einen über sich hinaus verweisenden Hallraum.

Ihm selbst fehle „zwar der Glaube, dass die Schöpfung das Werk eines Gottes ist“, kommentiert Schulze die Hintergründe dieses Romans. Gleichwohl wolle er aber „auf die Geschichten [...] nicht verzichten“ (in: Lätzel 2011, 195). Erneut bestätigt sich: Die Geschichten, die sprachlich ausgestalteten Mythen der Bibel entfalten ihren Reiz weit über die Frage nach einem persönlich geteilten Glauben hinaus.

## „Das verborgene Wort“

Kaum ein deutschsprachiger Roman wurde in den Anfangsjahren des 21. Jahrhunderts so kontrovers diskutiert wie Ulla Hahns (\*1946) fiktiv umkleidete Autobiographie „Das verborgene Wort“ aus dem Jahre 2001. Die Autorin, bis dahin vor allem als vielfach preisgekrönte Lyrikerin bekannt geworden, schildert hier in narrativer Verfremdung ihre Kindheit und Jugend im rheinischen Monheim. Feinfühlig wie in kaum einem Werk davor wird hier das Aufwachsen im Nachkriegsdeutschland in einem kleinbürgerlichen Milieu einer rheinisch-katholischen Provinz beschrieben.

Zwei zentrale Momente kennzeichnen das Aufwachsen von „Hildegard Palm“ – so der Name des Mädchens im Buch. Zum einen die besondere Rolle der Sprache: Über Sprache beginnt sich Hildegard aus ihrem als repressiv erlebten Milieu zu lösen; Literatur wird ihr zur Entdeckung von Individualität; mit dem Lesen und Schreiben formt sich ihre Persönlichkeit. Selten zuvor hat ein Roman in so genauer Schilderung diesen Prozess nachgezeichnet.

Für unsere Fragestellung zentral: Sprache ist eng geknüpft an Religion. Im Bereich der Kirche – die sehr wohl kritisch betrachtet, alles andere als idealisiert, in aller Differenziertheit durchleuchtet wird – findet Hildegard Anregung, Stütze, Förderung. Gerade die Sprache der Bibel fördert den benannten Wachstumsprozess. Wie folgt schildert die Erzählerin den speziellen Reiz der Bibellektüre. Was war das Besondere der Bibel im Vergleich mit den anderen faszinierenden Lesestoffen der Kindheit? Zunächst nichts:

**Es waren nicht die Geschichten, die Hexer, Holmes und Märchen den Rang abliefen. Erkannte Jesus, dass die Tochter des trauernden Vaters nur schlief, lag der Fall wie bei Schneewittchen. Scheintot. [...] Jesus verwandelte Wasser in Wein, mit fünf Broten und**

**zwei Fischen machte er fünftausend Menschen satt; Tischlein, deck dich', sagte das Schneiderlein; Sterntaler regnete es Geld ins Hemd, und die Müllerstochter spann Stroh zu Geld.**

Nein, nicht der Inhalt macht das Besondere aus, sondern die Form, die Magie der hier eben einzigartigen Sprache. Hahn fährt fort:

**Die Geschichten waren es nicht. Es waren die Sätze. ‚Ich bin das Brot der Welt‘, sagte Jesus. ‚Ich bin der Weinstock, ihr seid die Reben‘. ‚Ich bin der Weg, die Wahrheit und das Leben‘. [...] Wo immer ich das Buch aufschlug, seine Wörter und Sätze waren schön und geheimnisvoll, voller Zauber und Kraft. (Hahn 2001, 88)**

Dieser Zauber, diese Kraft, diese „schiere Magie“ haben nicht nur das Heranwachsen und die Identitätsbildung der Romanheldin maßgeblich beeinflusst, sondern auch das lyrische Werk der Autorin Ulla Hahn. Immer wieder greift sie in ihren zahlreichen Gedichtbänden gerade auf biblisches Sprachmaterial zurück. „Dieses Denken in Bildern, wie es uns die Bibel vormacht – das ist eine wunderbare Sprache, die mich immer wieder fasziniert“ (Hahn 1992, 18), so Ulla Hahn in einem Gespräch aus dem Jahre 1986. Die Bibel wird hier nicht über den Inhalt qualifiziert, sondern durch ihre Ästhetik. Das Bekenntnis zur Faszination der biblischen Sprache im fiktiv verkleideten, autobiographisch inspirierten Roman verbindet sich mit der Einlösung dieser Faszination dadurch, dass in den Gedichten die Bibel zu einer zentralen Quelle für eigene Themen, Bilder und Sprachformen wird.

## Suchbild

Diese Doppelprägung teilt die katholische Autorin Ulla Hahn mit dem evangelisch aufgewachsenen Autor Christoph Meckel (1935–2020). Bekannt geworden als vielfach begabter Lyriker, Erzähler und Graphiker gilt vor allem sein feinfühliges Buch der Vater-Sohn-Beziehung „Suchbild“ von 1979 als Schlüsselroman.

Im Jahr 2002 veröffentlichte Meckel ein Gegenbuch, das erneut den Titel „Suchbild“ aufnimmt, nun jedoch geht es – so der Untertitel – um „meine Mutter“. War das Vaterbuch ein Zeugnis sensibler Suche nach Eigenidentität und der ringenden Annäherung an den schwierigen Repräsentanten der Kriegsteilnehmergeneration, so überrascht das Mutterbuch durch seine rigorose Abrechnung mit der Person und ihren Stellvertreterrollen.

Wie schon im ersten Buch dient auch dieser Roman einem Prozess des Sich-Frei-Schreibens, doch dieses Mal wird auch das Thema Religion benannt. Der Vater, Katholik, überließ der Mutter, Protestantin, die religiöse Erziehung des Kindes. Und in der Abrechnung mit der Mutter wird die Abrechnung mit der Welt des von ihr vertretenen Protestantismus in aller Härte verbalisiert. Provokativ gekleidet wird dies etwa in überraschende, in dieser Weise in unserer Zeit selten gelesene „Liebeserklärungen“ an den Katholizismus: „Von Kindheit an, mit Neugier und heller Erwartung, liebte ich alles, was katholisch war [...] Der Gott, der mir zustand, musste katholisch sein.“ (Meckel 2002, 61)

Von der Absage an die Religionsformen der mütterlichen Welt bleibt nur eine Sphäre explizit ausgenommen: die Zauberwelt der religiösen Sprache, ausgedrückt in den Liedversen der evangelischen Tradition (nicht in den Melodien!) und in der Bibel.

**Hinter Sonntagsgesang und Predigtpathos, weit hinter Betulichkeit und Prüderien, blieb eine Sprache übrig, vielleicht nur ein Ton, den ich festhielt und mitnehmen konnte allein für mich. Sprache der Bibel, die Wortlaute alter Lieder [...]. Gott, falls es das gab, ein weltbewandter Gott, war nur in der Sprache von Versen für mich zu Haus. [...] Die Bibel war ein Bericht, und ich konnte ihn lesen. Die Liederdichtung wurde Privatbesitz. (Meckel 2002, 70f).**

Durch biblische Sprache wurde eine wundersame Welt erschlossen, die auch über die Kindheitsgrenzen hinaus ihre bleibend prägende Faszination und ihren eigenen Zugang zur Wirklichkeit behält. „Es war das erste Mal, dass ich auf die Schönheit von Sprache stieß, auf dieses Geheimnis“ (Stadler 1999, 10) – so schildert auch der Georg Büchner-Preisträger Arnold Stadler (\*1954) seine Begegnung mit der in seinem Fall in katholischer und latinisierter Kirchensprache vermittelten Begegnung mit der Sprache der Bibel, die ihn noch 1999 zu einer eigenen Neuübertragung der Psalmen inspirierte.

Dass diese biblische Mythologie und ihre Sprache auch belastend sein können, wird in einem jüngst erschienenen Roman deutlich. „Die Bibel liegt auf Elisabeths Zunge, sie kommt ihr zu den Ohren raus und hockt ihr schwer auf der Brust“ (Hahn 2020, 47) So charakterisiert Anna Katharina Hahn (\*1970) eine der evangelischen Protagonistinnen ihres Romans „Aus und davon“. Aber diese Belastung durch zu stark niederdrückendes Bibelgewicht wird relativiert: „Nicht immer findet sie diese Gefangenschaft in der Schrift schlecht“, fährt die Autorin in der Charakterisierung ihrer Figur fort. „Sie kann auch trösten. Wer kennt Worte wie diese? Ich

bin das Licht der Welt. Ich bin bei euch alle Tage bis an der Welt Ende.“ (ebd.) Wie bei ihrer Namenscousine Ulla Hahn: Die einzigartige Sprache der Bibel tröstet.

## Gottesquartett

Patrick Roth (\*1953) hat in ganz eigen-artiger Weise zur literarischen Wiederentdeckung der Bibel in unserer Zeit beigetragen (vgl. Kopp-Marx/Langenhorst 2014). Vor allem das Neue Testament steht dabei im Vordergrund. Anspielungen auf alttestamentliche Motive finden sich dabei jedoch mitlaufend von Anfang an. In seinem neuesten Werk, den „Erzählungen eines Ausgewanderten“ unter dem Titel „Gottesquartett“ (2020) treten sie in den Mittelpunkt.

Das Buch fügt in loser Verknüpfung autobiographisch motivierte Erinnerungen mit eingestreuten Erzählfragmenten zusammen. Nicht durchgeschriebene Handlungslinien finden sich hier, sondern Assoziationen, Reflexionen, Traumsequenzen, ausgelöst durch die Reise des Autors zur Beerdigung einer langjährigen Wegbegleiterin in den USA, wo Roth mehrere Jahrzehnte lang gelebt hat. Die Rückkehr nach sieben Jahren löst die Gedankenketten aus.

Immer wieder geht es dabei um Therapieerfahrungen, um tiefenpsychologische Erkenntnisse, um poetologische Reflexionen über Schreiben und Lesen. Und in all diese Elemente werden alttestamentliche Figuren, Formen und Erzählungen eingestreut. Sie verleihen den ‚Erzählungen‘ jenen Rahmen, der den – nur zum Teil passenden – Titel des Buches motiviert.

So finden sich Anspielungen auf die Psalmen (mit einer eigenen Übersetzung von Psalm 23), auf Abraham, auf Samuel, auf David und Rut, auf Simson, auf die Klagelieder, das Buch Tobit und viele mehr. Diese Verweise füllen einerseits das archetypische Figurenrepertoire an, geben Prätexte vor, an denen sich eigene Deutungen anschließen, werden vor allem aber zu Absprungbrettern eigener tiefenpsychologischer Verdichtungen. Dabei werden vor allem Vorstellungen und Erzählbilder der jüdischen Deute-Tradition aufgenommen.

Das Buch Rut etwa? Es erzählt unter anderem von der „moabitischen Orpah“, „Goliaths Vorfahrin“ (Roth 2020, 76). Die Klagelieder? Sie bauen „aus der Trauer selbst“, aus den „entsetzlichen Klagen über die entsetzlichste Verheerung: das neue Gefäß“ (ebd., 101). Samuel? An seinem „gleichsam kinematisch bewegten Muster“ lasse sich ein „Muster erklären, der Prozess, dem wir alle unterworfen sind, ob wir es wissen oder nicht“ (ebd., 109).

Von diesen Urmustern, Grundgeschichten, in Sprache geronnenen Basalerfahrungen aus entwirft Roth Schilderungen der eigenen Lebensgeschichte und ihrer

Deutungen. Er will die „Inhalte der heiligen Bilder für uns neu übersetzen – in ‚lebendiges Wort‘, in sinnzeugende Bilder“ (ebd., 131). Die Art und Weise seiner Bibelrezeption bleibt einzigartig. In ihnen wird noch einmal anders deutlich, wie anregend die biblischen Geschichten in ihrer bildhaften und sprachlichen Form sein können.

Ein kleiner Ertrag im Blick auf diese vier erzählenden Werke: Das also macht den Reiz der Bibel als Literatur aus. Sie verbindet archetypische Urerzählungen mit wirkungsgeschichtlich einzigartig präziser, bildreicher, emotional ansprechender Sprache. Die Mythen der Genesis, die in ihrer Poesie unübertroffenen Psalmen, die weisheitlich geprägten Juwelen im Prediger Kohelet und im Hiobbuch; die Weihnachtserzählungen von Matthäus und Lukas, der Johannesprolog, die Bergpredigt, die Passionsgeschichte des Markus – diese (subjektiv zu ergänzenden) Schriften sind als literarische Kernstücke Teil jeder Literaturgeschichte der westlichen Zivilisation. Unabhängig von der Frage, ob man den mit der Bibel verbundenen Offenbarungsanspruch der monotheistischen Religionen teilt, gehört die Kenntnis zentraler biblischer Schriften zum Anspruch an Bildung.

## Literarische Bibelnacherzählungen heute

Aufschlussreich, dass das damit skizzierte Programm einer ‚literarischen Nachhilfestunde in Sachen Bibel‘ zur Antriebsfeder gleich mehrerer, weiterer Schriftsteller:innen der Gegenwart wurde. Offensichtlich werden die Bemühungen kirchlicher Vermittlung von Bibelwissen als unzureichend empfunden und literarisch ergänzt.

Das wird vor allem am Erzählprogramm des Vorarlberger Schriftstellers Michael Köhlmeier (\*1949) deutlich. Köhlmeier, als Hörspielautor und Romancier vielfach ausgezeichnet, verschrieb sich seit den 1990er Jahren einem groß angelegten Projekt: Er wollte die Ur-Mythen der westlichen Zivilisation neu erzählen und so unserer Kultur ihren mythischen Wurzelgrund neu bewusst machen. Fast alle dieser Neu- und Nacherzählungen entstanden ursprünglich als Radioessays, sind also formal maßgeblich von den Rezeptionsbedingungen dieses Mediums bestimmt. Köhlmeier begann mit den „großen Sagen des klassischen Altertums“, also den Gestalten der griechischen Mythologie. Dann wandte er sich den germanischen Mythen zu und erzählte etwa das Nibelungenlied in einer für heute angemessenen Sprache, Psychologie und Dramatik neu.

Schließlich widmete er sich dem groß angelegten Projekt, auch die Bibel neu zu erzählen. Er setzte dazu auf zwei Ebenen gleichzeitig an: Zum einen erzählt er die

Geschichte Jesu neu. Im Jahr 2001 erschien „Der Menschensohn. Die Geschichte vom Leiden Jesu“. Hier werden die Ereignisse um Jesus aus der Perspektive des Apostels Thomas geschildert – als ‚Ungläubiger‘ und ‚Zweifler‘ eine für heute ideale Erzählerfigur, so Köhlmeier. „Thomas, dieser verzweifelt aufgeklärte Apostel, hat mir eine Geschichte erzählt“, verrät der Autor in bewusster Selbststilisierung im Nachwort, er „hat mir die Geschichte des Nazareners erzählt“, eine Geschichte, „die unglaublich ist, so unglaublich, dass sie mein Erzähler selbst immer wieder anzweifelt“ (Köhlmeier 2001, 140).

Der zweite Ansatzpunkt Köhlmeiers im Versuch die Bibel als Urmythos der westlichen Zivilisation – also bewusst nicht aus der Perspektive des Glaubens, sondern der mythologischen Wirkungsgeschichte – zu erzählen, geht an den Anfang zurück. Aber: „Wo beginnen? Bei Adam und Eva? Freilich, dort war unser Anfang. Aber doch nicht der Anfang aller Dinge. Soll die Erzählung dort beginnen, wo Gott seinen Siebentageplan umzusetzen begann? Als er Licht werden ließ über dem Chaos, über dem Tohuwabohu?“ (Köhlmeier 2003, 7) Mit diesen Überlegungen setzt Köhlmeiers Nacherzählung des Alten Testaments ein, die als 550 Seiten starker Erzählbogen von der Erschaffung der Welt bis zum Tod des Moses reicht.

Wie im Blick auf das Jesusbuch geht es dem Autor dabei freilich nie bloß um Paraphrase, sondern um kreative Ausgestaltung, um Neuperspektiven, um Auffüllungen der biblischen Erzählvorgaben, die ja voller erzählerischer Lücken sind. Köhlmeier präsentiert geschlossene Erzählungen, psychologisch, ästhetisch, dramaturgisch angereichert. Wer seine biblischen Einführungen liest, wird demnach in erster Linie unterhalten, nicht in Bildungsabsicht belehrt. Und er bekommt nicht nur eine aufgefrischte und ästhetisch modern gestylte Bibelversion, sondern eine eigenständige Erzählwelt, die zum Teil gegen den Originaltext, in Spannung und Widerspruch zu ihm steht – auch wenn viele Lesende das gar nicht bemerken werden.

Versuche, biblische Geschichten vor allem des – wohl als immer mehr in Vergessenheit geratend eingestuften, gleichzeitig als erzähltechnisch besonders ergiebig empfundenen – Alten Testaments neu zu erzählen, finden sich auch in anderen literarisch konzipierten Büchern unserer Zeit. 1997 legte der Zürcher Diogenes Verlag etwa die schon 1985 entstandenen satirischen Erzählungen „Der Sündenfall – ein Glücksfall“ des israelischen Erzählers Meir Shalev (\*1948) vor. Nicht um das „heilige Buch“ selbst geht es ihm, sondern um das von „Menschen aus Fleisch und Blut“ geschriebene: „Meine Bibel ist anders“ schreibt er programmatisch im Vorwort, sie „regt förmlich dazu an, immer wieder auch über das Geschehen im Hier und Jetzt nachzudenken“ (Shalev 1997, 9). Aus dieser ironischen Brechung der Zeitebenen gewinnen seine ernsthaften Bibelsatiren ihren Reiz. Ähnliche Texte hatte

der polnische Philosoph Leszek Kolakowski (1927–2009) bereits in seinen „erbauten Geschichten“ „Der Himmelschlüssel“ – 1957 entstanden – vorgelegt.

Der finnisch-jüdische Erzähler Daniel Katz (\*1938) verarbeitet vergleichbare Zugänge in einem Roman, der auf Deutsch unter dem Titel „Lots Töchter“ (2001) erschien. Ein weiteres Mal werden hier biblische Episoden nachgespielt, dieses Mal freilich unter Bedingungen der Gegenwart. Die satirischen Transfigurationen dienen vor allem der gewitzten Unterhaltung. Mit ähnlichem Ansatz veröffentlichte die deutsche Schriftstellerin Anne Weber (\*1964) im Jahr 2000 ihre pointierten, allerdings eher in lakonischer Sprache erzählten, gegen den Strich gebürsteten Nacherzählungen des Alten Testaments unter dem Titel „Im Anfang war“ (Weber 2000).

Neben solchen Einzelwerke treten ganze Reihen ‚historischer Romane‘, in denen die Konzentration jeweils einer großen biblischen Gestalt gilt. Biblische Geschichte wird hier als Abfolge großer Männer und – seltener – großer Frauen erzählt. Solche Ansätze finden sich vor allem bei Autor:innen, die sich grundsätzlich im Bereich der in den letzten vierzig Jahren so erfolgreichen Gattung des historischen Romans etabliert haben. Sie bewegen sich jedoch noch weiter weg von den biblischen Vorlagen als Köhlmeier, Shalev, Kolakowski, Katz oder Weber, die dem Grundaufbau der biblischen Erzählungen streng und eng folgen. Zwei solche Beispiele aus einem Pool zahlreicher schriftstellerischer Annäherungen an Bibelthemen in der Konzeption des historischen Romans aus unserer Zeit möchte ich nennen.

Die schwedische Schriftstellerin Marianne Fredriksson (1927–2007) gehörte zu den erfolgreichsten Autorinnen der 1990er Jahre. Vor allem mit ihren skandinavischen Sozialstudien wie „Hannahs Töchter“ wurde sie zu einer der internationalen, aber besonders im deutschsprachigen Raum, meistgelesenen Schriftstellerinnen dieser Zeit. Zuvor – in den 1980er Jahren – hatte sie jedoch eine große Zahl biblisch inspirierter Romane vorgelegt, die nach ihrem großen Erfolg in Deutschland neu veröffentlicht wurden. Neben der Trilogie „Die Kinder des Paradieses“ um Paradies, Sündenfall und Vertreibung, veröffentlicht als „Eva“, „Abels Bruder“ und „Noreas Geschichte“ – die als Tochter Adams und Evas erfunden und fiktiv ausgestaltet wird – (alle dt. 2001) erschien ein Roman um Noah: „Sintflut“ (dt. 1991). Im Jahr 1999 folgte zudem ein viel beachteter Roman um „Maria Magdalena“, sodass bei Fredriksson wie schon bei Köhlmeier die Nacherzählung und Neugestaltung alttestamentlicher Themen neben einem – anhand einer Spiegelfigur gebrochenen – Zugang zu Jesus zu finden ist.

Dem Franzosen Gerald Messadié (1931–2018) gelang 1989 mit dem internationalen Bestseller „Ein Mensch namens Jesus“ ein Millionenerfolg. Im Rahmen der breit belegten Wiederentdeckung Jesu als literarische Figur – an der sich später ja

auch Köhlmeier und Fredriksson mit den benannten Romanen beteiligen sollten – verfasste er einen mehr als 700-seitigen historischen Roman, in dem er mit historischem Anspruch (!) die Geschichte Jesu neu erzählte. Ästhetisch wie theologisch ein fragwürdiges Unterfangen, das ihn aber so bestätigte, dass in den Folgejahren weitere ähnlich konzipierte Romane folgten: über Paulus („Ein Mann namens Saulus“ 1992), „Moses Herrscher ohne Krone“ (dt. 1999) und „Moses der Gesetzgeber“ (dt. 2000), „David, König über Israel“ (dt. 2001), „Maria Magdalena. Die Geliebte des Herrn“ (2005) sowie „Ein Freund namens Judas“ (2017).

Diese Beispiele belegen: Fiktive Nacherzählungen und – zum Teil völlig freie – narrative Ausgestaltungen biblischer Erzählungen haben Hochkonjunktur. Zu ergänzen wäre ein ganzes Arsenal an eindimensional-naiven Bibelnacherzählungen, gestaltet als Roman, in denen eine biblizistische Frömmigkeit protegiert wird. Einige davon werden wir in den thematisch relevanten Kapiteln vorstellen. Dass es sich also in Ernsthaftigkeit, literarischer Qualität und ästhetischem Anspruch um ganz unterschiedliche Werke handelt, ändert an der Beobachtung des Gesamtphänomens nichts: Offensichtlich gibt es einerseits eine literarische Neugier auf solche Stoffe, aber andererseits auch einen Bedarf der Lesenden, sich über die Lektüre von Romanen der Bibel als Literatur wieder neu anzunähern. Literaturwissenschaftlich gesprochen: der Reiz der Bibel als Prätext für intertextuelle Rezeption ist ungebrochen.

### 3 / Forschungsüberblick

Blicken wir auf der Grundlage dieser ersten ‚Geschmacksproben‘ auf den Stand der Forschung: Wie hat sich die wissenschaftliche Durchleuchtung des Dialogfeldes von ‚Bibel und Literatur‘ in den letzten Jahrzehnten im deutschsprachigen Raum entfaltet? Unser Hauptaugenmerk gilt dabei dem Alten Testament.

## Überblicksdarstellungen: Ausleuchtungen des Gesamtpanoramas

Die Analyse der Beziehung von Bibel und Literatur gilt geradezu als das klassische Feld von ‚Theologie und Literatur‘. Ihre grundlegende Aufspaltung in zwei einander ergänzende Fragerichtungen, „entweder motivgeschichtlich oder autormonographisch“ (Polaschegg/Weidner 2012, 12), ist schon früh erkannt und seit vielen Jahrzehnten im Blick auf beide Bearbeitungstypen intensiv vorangetrieben worden. Zunächst stand dabei die motiv- und stoffgeschichtliche Fragestellung im Vordergrund. Hier wird untersucht, wie – und gegebenenfalls warum – biblische Motive oder Stoffe, Themen und Sprachmuster in der Literatur aufgegriffen und bearbeitet werden. Die Entwicklungsgeschichte biblischer Personen und Stoffe wird dazu in chronologischen Längsschnitten entweder gleichwertig in einer Reihe mit anderen großen Themenfeldern dargestellt (vgl. Frenzel 2005) oder aber als eigenständige, dann differenziert erfasste Stoffgruppe präsentiert (vgl. Bocian 1989).

Aufschlussreich, welche alttestamentlichen Einträge Elisabeth Frenzel in ihr auflagenstarkes Standardwerk aufnimmt: In „Stoffe der Weltliteratur“ finden sich – hier unter Beibehaltung der dortigen Schreibweise aufgeführt – Einträge zu

- Adam und Eva
- Belsazar
- David
- Esther
- Hiob
- Jephthas Tochter
- Joseph in Ägypten
- Judith
- Kain und Abel
- Moses

- Saul
- Simson
- Susanna

Schon diese Reihung zeigt, welche Stoffe und Figuren der hebräischen Bibel besonders zur literarischen Ausgestaltung reizen. Die aufgerufenen Namen – und andere – sind tief eingesunken in das kulturelle Erbe der westlichen Zivilisation. Als „überzeitlich gültige Urbilder“ boten sie „ganz unterschiedlichen Epochen Stoff für die Artikulation ihres zeittypischen Weltverständnisses“ (Bocian 1989, V). Und diese Wirkkraft ist bis heute ungebrochen. Schon von daher ist ein Blick auf ihr literarisches Weiterleben in unserer Zeit spannend.

Die zweite Fragerichtung im Untersuchungsfeld von ‚Bibel und Literatur‘ geht nicht von einem Stoff oder einer Figur aus, stellt vielmehr die Werke eines einzelnen Autors oder einer Autorin, gegebenenfalls einer Autor:innengruppe oder eine literarische Epoche ins Zentrum und fragt nach der Bedeutung der Bibel innerhalb der untersuchten Texte. (vgl. Gellner 2019; Kuschel 2020) Theologische Anschlussdiskurse versuchen den jeweiligen Befund für die Auslotung der Bedeutungsschichten der aufgerufenen biblischen Quellen fruchtbar zu machen.

Während sich die literaturwissenschaftliche oder komparatistische Erhebung also fast ausschließlich auf die Wirkungsgeschichte im Blick von der Bibel auf die literarische Rezeption konzentriert, schlägt die mögliche theologische Deutung den Bogen wieder zurück. Die literarische Rezeption wird ihrerseits korrelativ zur Anfrage an die biblischen Quellen. Im Spannungsraum beider Typen biblischer Beerbung erschließt sich die aktuelle Bedeutungsvielfalt.

## Anthologien

Wie fruchtbar die Untersuchung der Beziehung von Bibel und Literatur sein kann, zeigt sich schon an der Fülle der Publikationen in diesem Feld. So werden immer wieder Anthologien aufgelegt, die relevante Primärtexte zusammenstellen (Hakel 1968, Kutzleb 1985, Vinçon 1988–1990, Kircher 2005, Scharpe 2005, Langenhorst 2019). Ein weiterer Typus kommentiert anthologisch aufgerufene Texte hinsichtlich des konkreten Einsatzes in religionspädagogischen oder pastoral-theologischen Praxisfeldern (Hahn 1966, Eggers 1980, Berg/Berg 1986–1990, Mühlberger/Schmid 1994). Das Alte Testament wird in all diesen Werken intensiv rezipiert und für gegenwärtige religionsdidaktische Fragestellungen fruchtbar gemacht.

Die Produktivkraft solcher Anthologien lässt sich exemplarisch an einer Textsammlung zeigen, die 2004 von dem evangelischen Theologen *Johann Hinrich Claussen* herausgegeben wurde. In „Spiegelungen“ werden achtzig Gedichte aus der Weltliteratur nach 1945 achtzig biblischen Texten gegenübergestellt. Aus den gleichberechtigten, gegenseitig zu denkenden Spiegelungen soll sich eine „Wiederbegegnung von Religion und moderner Lyrik“ (*Claussen* 2004, 12) – charakterisiert als „schwierige Schwestern“, die „durch ihre Familienähnlichkeiten eher getrennt als verbunden“ (ebd., 11) seien – ergeben.

Neben derartigen Anthologien finden sich mehrere Versuche, den Befund in lexikonartigen Sammelwerken zusammenzufassen oder in Aufsatzbänden im Spiegel unterschiedlicher Zugänge zu beleuchten. Solche Zugänge können einerseits versuchen, die ganze Weltliteratur zu beleuchten (aus englischsprachiger Sicht: *Liptzin* 1985, *Fabiny* 1999; aus niederländischer Sicht *Goosen* 1990; aus deutschsprachiger Sicht *Gössmann* 1991), oder aber sich auf bestimmte National-Literaturen zu beschränken: etwa auf die englische (*Jeffrey* 1992, *Jasper/Prickett* 1999, *Wright* 2007, *Lemon* 2009) oder die französische (*Beaude* 1997). Schließlich werden bestimmte Teilbereiche hervorgehoben, sei es im Blick auf ausgesuchte Autor:innen der ‚DDR-Literatur‘ (*Lüdde* 1993) oder auf die spezifische Bibelrezeption in der jüdischen Literatur (*Attias/Gisel* 2003).

## **Sammelbände und Forschungsprojekte**

Das Themenfeld ‚Bibel und Literatur‘ erweist sich als überaus reizvoll für interdisziplinäre Symposien oder Akademietagungen. Immer wieder werden solche Veranstaltungen durchgeführt und anschließend in Sammelbänden dokumentiert. Auffällig insgesamt: Häufig speisen die Teilnehmenden unterschiedlicher akademischer Disziplinen Beiträge ein, die eher intuitiv als forschungsbezogen sind. Oftmals unterbleibt jegliche Sichtung des bisherigen Diskurses. Dadurch entsteht andererseits auch kaum substantiell Neues oder Weiterführendes. Konzentrieren wir uns hier auf die Berücksichtigung alttestamentlicher Bezüge.

- In „Sie werden lachen – die Bibel“ versammelt *Hans-Jürgen Schultz* 1975 unterschiedliche „Erfahrungen mit dem Buch der Bücher“. Dabei geht es unter anderem um literarische Perspektiven im Umgang mit Hiob, Mose, dem Sündenfall oder Joseph.
- „Die Bibel im Verständnis der Gegenwartsliteratur“ (*Holzner/Zeilinger* 1988) stellt erstmals ein breites Spektrum unterschiedlicher intertextueller literaturtheologischer Zugänge zur Bibel nebeneinander. Explizit wird das Alte

Testament nicht behandelt, wohl aber durch Seitenblicke immer wieder eingespielt.

- Die Beiträge von „Bibel und Literatur“ (Ebach/Faber 1995) richten sich gegen die Tendenz, dass „die Welt der Bibel [...] unterzugehen im Begriff ist“ (ebd. 8). Das spezifische Profil erwächst aus der programmatischen Vorgabe, dass „die triftigsten und einschlägigsten Rezeptionen des Neuen wie Alten Testaments bei Autoren zu beobachten sind, die (auch) im Widerspruch zur Bibel stehen“ (ebd., 2). Explizit widmen sich die einzelnen Aufsätze unter anderem Abraham, Joseph, Mose, David, Goliath, Rut und den Psalmen.
- Nur am Rande beschäftigt sich der von Bettina Knauer herausgegebene Band „Das Buch und die Bücher“ (1997) mit Werken des 20. Jahrhunderts. In den auf ältere Literatur zentrierten Beiträgen findet zudem das für unsere Fragestellung zentrale Alte Testament nur in wenigen Ausführungen Erwähnung.
- „Brennender Dornbusch und pfingstliche Feuerzungen“ (Garhammer/Zelinka 2003) untersucht „biblische Spuren in der modernen Literatur“. Entgegen der breiten Formulierung im Titel geht es hier jedoch fast ausschließlich um neutestamentliche Themen.
- Der umfangreiche Sammelband „Das Buch der Bücher – gelesen“ (Martus/Polaschegg 2006) enthält lesenswerte Spezialuntersuchungen über Noah, Jakob, Abraham, Judith und Daniel, jeweils betrachtet unter einer spezifischen Fragestellung. Auch hier rückt das 20. Jahrhundert allerdings nur in Nebenbemerkungen in den Fokus.
- Die Sammelbände „Das Buch der Bücher. Seine Wirkungsgeschichte in der Literatur“ (Kleffmann 2004) sowie „DAS BUCH und die Bücher“ (Rehahn 2010) greifen vorwiegend auf bereits gut vertraute, auch alttestamentliche Typologien und klassische, bereits oft interpretierte literarische Texte zurück.
- Der Band „Bibeldichtung“ konzentriert sich auf „intertextuelle Vergewärtigungen der Bibel“ (Kapp/Scholl 2006, 30) aus literaturwissenschaftlicher Sicht, ist weltliterarisch ausgerichtet und streift die Gegenwart nur am Rande.
- „Wer suchet, der findet die Bibel in der Literatur“ (Glatz 2013) kopiert ältere Studien und verzichtet komplett auf Innovationen.

Neben diesen auf Tagungen oder Symposien bezogenen Sammelbänden liegen zwei großangelegte, jeweils zweibändige Werke als Ergebnisse systematischer Forschungsprojekte vor. Sie schließen an die 1985 vom Amerikaner Sol Liptzin vorgelegte Monographie „Biblical Themes in World Literature“ an. Liptzin „calls attention to biblical characters, ideas, and events that have stimulated the creative

imagination of writers in diverse lands and centuries“ (Liptzin 1985, vii). Die ausschließlich auf die Hebräische Bibel bezogenen Beiträge bieten erste umfassende Ausleuchtungen des Panoramas. Von ihnen aus spezifizieren die beiden deutschsprachigen Großprojekte ihr eigenes Profil. Da es sich das eine Mal um ein primär literaturwissenschaftliches, das andere Mal um ein primär theologisches Projekt handelt, ergänzen und befragen sich die beiden Grundlagenwerke ideal.

1989 gab der Amerikanist Franz Link unter dem programmatischen Titel „Paradeigmata“ Studien zur „Literarischen Typologie des Alten Testaments“ heraus. Zu den Grundlinien dieses Doppelbandes:

- Es handelt sich zum Einen – für unser Thema zentral und in dieser Anlage einzigartig – tatsächlich um eine Konzentration auf die literarische Rezeptionsgeschichte des Alten Testaments.
- Zum Zweiten sind die Beiträger:innen fast ausschließlich Literaturwissenschaftler:innen und bestimmen ihre Zugänge ausgehend von den Fragestellungen und Methoden dieser Disziplin.
- Zum Dritten erfolgt der Untersuchungsblick primär unter der Vorgabe, große Werke der Weltliteratur zu betrachten. Zeitgenössische Werke geraten dabei nur gelegentlich in den Blick.

Immer wieder werden dabei auch relevante deutschsprachige Titel benannt und interpretiert, ihnen kommt jedoch nur eine Nebenrolle zu. Nicht um eine lexikographisch-umfassende Titelerfassung geht es in diesem Sammelwerk, sondern um exemplarische, aber breit sichtende Deutungen. Im Fokus stehen „Untersuchungen zu der Wiederkehr der durch das Alte Testament begrenzten Anzahl von Grundmustern in der Literatur“ (Link 1989, 13). Umfassend und differenziert wie an keinem anderen Ort werden hier somit alttestamentliche Stoffe, Themen, Motive und Sprachformen aufgegriffen und im Blick auf ihre literarische Produktivkraft beleuchtet.

Zwar scheinen – so der eine Pol der Bündelung am Ende des Kompendiums – „biblische Themen“ im 20. Jahrhundert „wieder in zunehmender Häufigkeit aufzutreten“ (ebd., 938), ist es doch „unverkennbar, dass Altes und Neues Testament [...] in der abendländischen Literatur weiter produktiv bleiben“ (ebd., 944). Bezüglich der konkreten Gestaltung dieser produktiven Rezeption würden jedoch – so der andere bilanzierende Schwerpunkt – „durch die poetologischen Positionen der Autoren [...] die Vorgaben der Urtexte weitgehend aufgelöst“, auch wenn „die traditionelle typologische literarische Anverwandlung alttestamentlicher Texte produktiv“ (ebd., 937f.) bleibe. Wie? Zwischenbilanz der Perspektive vor über 40 Jahren: Die „Begegnung mit dem Alten Testament in der Literatur unseres

Jahrhunderts“ sei „vorwiegend kritisch, wenn nicht negierend“ (ebd., 938). Die biblische Vorlage „gewinnt in der Literatur des 20. Jahrhunderts als ganzes eine neue Bedeutung, indem der Anspruch erhoben wird, es umzuschreiben oder es durch ein anderes zu ersetzen“ (ebd., 939).

Wir werden sehen und ausdifferenzieren: Diese bilanzierenden Urteile waren schon damals nur bedingt gültig, erkaufte durch eine weitgehende Ausblendung der (damaligen) Gegenwartsliteratur. Aus heutiger Sicht werden sie stark zu modifizieren sein. Genau das ist ein Anliegen und die grundlegende Aufgabe dieses Buches. Bei allen Rückfragen an die zitierten Versuche einer zusammenfassenden Deutung: Mit dem Sammelwerk von Link liegt ein erstes Standardwerk zu ‚Altem Testament und Literatur‘ vor, das vor allem die stoff- und motivgeschichtlichen Entwicklungslinien überzeugend erschließt.

Ihm zur Seite steht seit 1999 ein erneut doppelbändiges Kompendium für den interdisziplinär erschlossenen, systematischen Zugang zum Bereich von ‚Bibel und Literatur‘: „Die Bibel in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts“ (Schmidinger 1999). Es ist das maßgebliche Standardwerk zum Thema im Blick auf den erfassten Zeitraum. Der erste Band konzentriert sich auf „Formen und Motive“, der zweite auf „Personen und Figuren“. Innerhalb des gesetzten Rahmens – die bewusste Konzentration auf die deutschsprachige Literatur des 20. Jahrhunderts – verbindet das Werk eine umfassende Sichtung und Dokumentation von Primärtexten und Sekundärliteratur mit der exemplarischen Deutung herausragender Texte.

Der erste Band widmet sich alttestamentlich geprägten Motiven wie ‚Die Erschaffung der Welt‘, ‚Das Ebenbild Gottes‘, ‚Der Mensch und die Sünde‘, ‚Exil und Exodus‘, ‚Gesetz – Weisung – Weisheit‘, ‚Zum Motiv des Prophetischen‘ oder ‚Theodizeemotive‘. Der hier entfaltete stoff- und motivorientierte Zugang erweist sich als zuvor kaum erprobtes, innovatives und ertragreiches Verfahren. Im zweiten Band konzentrieren sich 14 Beiträge auf das Alte Testament (ebd., 7–302). Ergänzend zu von Elisabeth Frenzel bereits genannten, hier ebenfalls aufgenommenen Personen, Figuren und Stoffen tauchen hier zudem Ausführungen auf über ‚Den Gott Israels‘, ‚Das Volk Israel‘, ‚Jakob und Josef‘, ‚Die Richter‘, ‚Prophetie‘, ‚Tobias – Daniel – Jona‘. Neben den Bänden von Franz Link gehören die in diesem Doppelband präsentierten Ausführungen zu den Grundlagen unseres Themengebiets.

2003 erschien ein dritter theologisch-literarischer Grundlagenband zu unserer Fragestellung, dieses Mal in Form einer Monographie. Die Germanistin Magda Motté – bereits federführend am ‚Schmidinger-Werk‘ beteiligt – widmet ihre Studie explizit den „Biblischen Frauen in der Literatur des 20. Jahrhunderts“ (Motté 2003). Das Buch ist gleichermaßen als „Nachschlagewerk und Interpretationshilfe“

(ebd., 13) konzipiert und bietet demnach einerseits breit gefasste tabellarische Überblicke, Literaturübersichten und Register, andererseits detaillierte Analysen und Einzelinterpretationen. Im Zentrum steht der Bereich der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts, der so umfassend wie möglich gesichtet und dokumentiert wurde.

Der Befund ist freilich ernüchternd: Nur wenige biblische Frauengestalten führen ein wirklich reich entfaltetes Eigenleben in der literarischen Rezeptionsgeschichte. Letztlich erschöpft sich das Spektrum jener Gestalten, die eine eigene Untersuchung rechtfertigen und reizvoll erscheinen lassen würden, in Eva, Rut, Judit, Ester, Maria und Maria Magdalena. Da jedoch allen profilierten Frauenfiguren des Alten Testaments wenigstens kurze Kapitel gewidmet sind, erfüllt das Buch den Anspruch eines – die vorher vorliegenden Studien erweiterndes – dritten Kompendiums.

## **Untersuchungen zu alttestamentlichen Einzelthemen**

Neben den bislang aufgeführten Sammelbänden oder gemeinschaftlich erarbeiteten Überblicksdarstellungen finden sich zahlreiche Versuche von Einzelautor:innen, das Spektrum auszuleuchten.

- Michael Nüchtern blickt in seinen „Schöne[n] Verweltlichungen“ über „Biblische Gestalten in der Literatur“ (Nüchtern 2010) unter anderem auf ‚Adam und Eva‘, ‚Joseph‘ und ‚Hiob‘. Seine Beiträge rezipieren eher bisherige Forschungen, als dass sie eigenständige Zugänge prägen.
- Karin Schöpflin verbindet in ihrem Buch „Die Bibel in der Weltliteratur“ exegetische Einführungen in die Bibel mit der Ergänzung um jeweils ausgesuchte und inhaltlich knapp ausgedeutete literarische Beispiele. Diese stammen aus der Zeit „vor 1945“ (Schöpflin 2010, 15) und sind häufig eher indirekt-motivisch als direkt textlich mit der Bibel verbunden. Der überwiegende Teil der Ausführungen bezieht sich auf das Alte Testament.

Anders als diese beiden Studien konzentrieren sich die meisten weiteren Einzelstudien auf herausgenommene Spezialaspekte wie die Rezeptionsgeschichte spezifischer Bücher, Stoffe oder Figuren. Im Blick auf die in diesem Buch in den einzelnen Kapiteln entfalten Themen werden die entsprechenden Studien am jeweiligen Ort genannt und charakterisiert. Hier beschränken wir uns auf später nicht explizit aufbereitete alttestamentliche Fragestellungen.

- Immer wieder wird das Paradies-Motiv (Daemmrich 1997) von Adam und Eva literarisch ausgestaltet. Neuere Beiträge dazu finden sich etwa in einer großen Untersuchung von Stephen Greenblatt (2018) oder bei Christoph Gellner (Gellner 2019, 22–31).
- Auch das Folgemotiv, der Brudermord von Kain an Abel wird quer durch die literarischen Epochen vielfach wieder aufgegriffen und neu gedeutet (vgl. Motté 1999, Kuschel 2020, 43–74).
- Als reizvoll für Schriftsteller:innen zeigt sich auch der Vater der drei monotheistischen Religionen Abraham, vor allem im Blick auf das nicht vollzogene Sohnesopfer von Gen 22 (vgl. Tschuggnall 1990, Keuchen 2004).
- Der Blick auf die literarische Esau-Rezeption (Freinschlag/Schneebichler 2009) bleibt genauso wie der auf Jefta und seine Tochter (Houtman/Spronk 2007) ein Seitenmotiv.
- Die Gestalt des Josef rückt vor allem über den epochalen Thomas Mann Roman „Josef und seine Brüder“ in den theologisch-literarischen Fokus (Hamburger 1981, Golka 2002, Leuscher 2009).
- Angesichts der theologisch herausragenden Bedeutung gerade im Judentum überrascht der Befund, dass sich Untersuchungen zu Mose (Hamburger 1981, Dithmar 1999, Golka 2007) in überschaubaren Grenzen halten.
- Immer wieder widmen sich biblisch-literarische Studien einzelnen Frauengestalten des Alten Testaments: sei es Susanna (Casey 1976), Thamar (Barth 1989, Weimar 2008), Rut (Hartberger 1992, Kinkel 1998) oder Judit (Hein 1971, Kobelt-Groch 2005).
- Die einzige literarisch wirklich eigenständig profilierte Prophetengestalt (vgl. Oesch 1999, Sander 2015) neben dem später ausführlich betrachteten Jeremia ist Jona (Steffen 1974, Frieling 1999, Steiger/Kühlmann 2011).

## **Zur Bibelrezeption einzelner Schriftsteller:innen**

Erhellend ist neben diesen stoff- und motivgeschichtlichen Zugängen der Blick auf die Bibelrezeption einzelner Autor:innen. Fünf herausragende Bände differenzieren die bislang dargestellten Erkenntnisse. Christoph Gellners Monographie „Schriftsteller lesen die Bibel“ (2004) stellt die „lebens- und werkgeschichtliche Bedeutung der Bibel im Denken und Schreiben namhafter deutscher Autorinnen und Autoren des 20. Jahrhunderts“ (Gellner 2004, 15) ins Zentrum. In 13 Porträts zeichnet der Verfasser nach, wie die Bibel von den jeweiligen Schriftsteller:innen gelesen, verstanden und ihrerseits literarisch-ästhetisch anregend wurde.

Deutsch-jüdische Lyrikerinnen wie Else Lasker-Schüler, Rose Ausländer oder Hilde Domin stehen dabei neben Erzählern wie Günter Grass, Heinrich Böll, Stefan Heym oder Anna Seghers. Bekannte und viel untersuchte Autorinnen wie Ingeborg Bachmann reihen sich zu bislang eher nur am Rande beachteten Schriftsteller:innen wie Erich Fried, Günter Kunert, Grete Weil oder Christine Lavant. Deutlich wird, wie stark die Bibel – in gleichem Maß vom Alten wie Neuen Testament aus – tatsächlich als „Literatur produzierende Kraft“ (ebd., 9) im 20. Jahrhundert gewirkt hat.

2019 legte Gellner einen Folgeband vor: „Die Bibel ins Heute schreiben“. Seine „Erkundungen in der Gegenwartsliteratur“ entwerfen ein überraschendes Panorama. Zahlreiche Autor:innen des 21. Jahrhundert – darunter auch gerade „solche, bei denen man es nicht von vornherein erwartet“ (Gellner 2019, 14) – schreiben die Bibel in unsere unmittelbare Gegenwart weiter. Spezifisch alttestamentliche Einflüsse werden dabei zwar immer wieder mitbetrachtet, angesichts der Zentrierung auf Autor:innenporträts aber kaum systematisch entfaltet. Die beiden Bände bieten zusammengenommen ein gleichermaßen umfassendes wie facettenreiches Szenario der Bibelrezeption im biographisch-werkgeschichtlichen Zugang.

Als Fortführung des Schmidinger-Projektes versteht sich der 2009 herausgegebene, umfassende Sammelband „Der Heiligen Schrift auf der Spur“. Basierend auf einer international und interdisziplinär ausgerichteten Tagung an der Universität von Krakau wurde hier „der Zeit- und Sprachraum“ explizit „erweitert“, geht es doch um „Literatur aus allen Epochen, also von den Anfängen des Schrifttums bis ins 21. Jahrhundert hinein, besonders in deutscher, polnischer und jiddischer Sprache“ (Klańska 2009, 9). Der Bogen der 33 Beiträge spannt sich so aus von grundsätzlichen Beiträgen bis hin zu Aufsätzen über Felix Mitterer oder Helmut Krausser. Er bietet quantitative Erweiterungen bisheriger Ansätze, bleibt hermeneutisch jedoch in den vorgegebenen Spuren. Explizit alttestamentlich ausgerichtete Beiträge finden sich nicht.

Schon in diesem Band wird deutlich, dass mehr und mehr auch die Literaturwissenschaften das Dialogfeld von ‚Bibel und Literatur‘ als Forschungsgegenstand neu- oder wiederentdecken. Das ist aber nur auf den ersten Blick überraschend: Da in den letzten Jahren das „öffentliche Interesse an der Religion wächst“, rückt aus Sicht der Kulturwissenschaften vor allem ein Gegenstand „ins Zentrum des Interesses, der nun gar nicht fremd, neu oder anders ist, sondern eher als paradigmatischer Gegenstand literaturwissenschaftlicher Forschung erscheint: „die Bibel“ (Polaschegg/Weidner 2012, 9), konstatieren die Literaturwissenschaftler:innen Andrea Polaschegg und Daniel Weidner. 2010 riefen sie vor allem Vertreter:innen der „jungen Forschergeneration“ (ebd., 11) zu einem Symposium in Berlin zusam-

men, um in interdisziplinärer Vielfalt das Dialogfeld auszuleuchten. Alttestamentliche Fragestellungen in Bezug auf zeitgenössische Literatur bleiben dabei bestenfalls Randerscheinungen. Dieser Befund trifft überraschenderweise auch auf das 2016 vorgelegte, innovativ und umfassend erarbeitete „Handbuch Literatur und Religion“ (Weidner 2016) zu, erklärt sich aber durch den dort gewählten Zugang einer systematisch-literaturwissenschaftlichen Zugangsweise, die eben nicht biblisch oder figural strukturiert ist.

Der bislang letzte umfassende Beitrag zum Themenfeld stammt von Karl-Josef Kuschel. In „Ein ungeheurer Stoff für einen Schriftsteller“ stellt er in elf Kapiteln „Meisterwerke einer Begegnung von Bibel und Literatur“ (2020) vor. Vier der werkgeschichtlich-biographischen Beiträge gehen auf alttestamentliche Themenfelder ein: ‚Brudermord‘ geht vom Kain-und-Abel-Motiv aus; ‚Mord im Namen Gottes‘ leuchtet anhand ausgewählter Beispiele die Judit-Rezeption aus; ‚Wider die Schändung des Sittengesetzes‘ konzentriert sich auf Thomas Manns Moses-Novelle „Das Gesetz“; ‚Hiobfiguren‘ rückt erneut Thomas Mann, dazu Joseph Roth und Elie Wiesel ins Zentrum. Auffällig: Kuschels dicht gearbeitete Zugänge zeigen wenig Interesse an Motivgeschichte. Ihm geht es eher um eine exemplarische Tiefenbohrung in die geistige Welt des jeweiligen Autors und seine umfassende Ergriffenheit durch die biblische Erzählung, die dann letztlich zu literarischer Ausgestaltung drängt.

Zusammenfassend zeigt sich: Der Blick auf den Forschungsstand fördert ein äußerst dichtgewebtes Gefüge zu Tage. Es wäre zu ergänzen um ungezählte und kaum erfassbare fachbezogene Einzelaufsätze in Zeitschriften und Beiträge in Sammelwerken. Zahlreiche hermeneutische Verfahren haben sich über die Jahrzehnte interdisziplinären Arbeitens etabliert und bewährt, vielfältige Fragestellungen wurden intensiv ausgeleuchtet.

Was prägt angesichts des bereits so fein ausdifferenzierten wissenschaftlichen Befundes den hier in diesem Buch vorgelegten Entwurf?

- Erstmals im deutschen Sprachraum geht es um eine explizit theologisch-literarische Konzentration auf ‚Altes Testament und Literatur‘. Im Zentrum steht die Frage, was die spezifische Faszination und literarische Anregungskraft der Texte der hebräischen Bibel auszeichnet.
- Im Fokus stehen deutschsprachige Texte des 20. und 21. Jahrhunderts, bei Bedarf ergänzt durch Rückblicke auf ältere Texte oder signifikante Beiträge aus anderen Nationalliteraturen.
- Beschritten wird nicht der in neueren Publikationen bestens erschlossene Zugangsweg über biographisch-textanalytische Werkporträts, sondern der über stofflich-motivische, also theologisch-thematische Erschließungen.

Dabei werden nicht nur exemplarische und ästhetisch sowie rezeptionsgeschichtlich herausragende Texte berücksichtigt, sondern grundsätzliche Entwicklungsschübe der gewählten literarischen Traditionslinie aufgezeigt.

- Die abgedruckten Textbeispiele folgen dem Versuch, möglichst viele unterschiedliche Autor:innen zu Wort kommen zu lassen und ein breites Spektrum von Texttypen und Stilen aufzunehmen.
- Die einzelnen, thematisch strukturierten Beiträge lassen sich auch unabhängig von der Platzierung in diesem Buch lesen.

Schauen wir von hier aus auf ausgesuchte exemplarische Verdeutlichungen zu Themenfeldern, die in den bisherigen Forschungen eher am Rande standen.

# III. Motive, Stoffe, Figuren, Formen

## <sup>1</sup> / Einblick ins Logbuch der Arche! Noach und die Sintflut

Beginnen wir unsere alttestamentlich-literarischen Streifzüge mit einem biblischen Motivbündel, das überraschenderweise in den Handbüchern von Elisabeth Frenzel fehlt (vgl. aber: Goetsch 1989, Niehl 1999, Jacobsen 1999): Noach, die Urflut und die Rettungsarche. Vor allem lyrische Texte finden sich in so großer Zahl, dass man eine umfangreiche, eigene Anthologie zusammenstellen könnte. Wir müssen uns auf eine gezielte Auswahl beschränken.

Die große Urflut: In fast allen großen Hochkulturen (vgl. Riem 1925) finden sich Varianten dieser im Grundmuster stets sehr ähnlich aufgebauten archetypischen Urerzählung: Die Geschichte der Menschheit ist von mindestens einer großen tragischen Zäsur, einer Vernichtungskatastrophe unvorstellbaren Ausmaßes bestimmt. Ein Hochwasserchaos hat den menschlichen Lebensraum, sämtliche Flora und Fauna und auch die Menschen selbst überspült und somit fast das Kapitel des Lebens auf der Erde für immer beendet. Fast, denn in all diesen Erzählungen gelingt es einigen wenigen, von ‚den Gottheiten‘ dazu bestimmten Menschen den Biozid zu überleben, um eine neue und bessere Lebensordnung auf der Erde zu begründen. In einem besonders widerstandsfähigen Schiff schenkt man ihnen – zusammen mit ausgesuchten Vertretern der Tierwelt – die Möglichkeit, die Katastrophe zu überleben. Die Überschwemmung der Urflut aber wird meistens als Strafe für ein Übermaß an menschlichem Fehlverhalten gedeutet. Doch der Mensch und mit ihm das ganze irdische Leben erhält eine zweite Chance ...

In den Kulturräumen der drei abrahamisch-prophetischen Religionen Judentum, Christentum und Islam ist diese Tradition untrennbar verbunden mit der Gestalt des Noach und dem Bau der Arche, nachzulesen in Genesis 6–9; sie ist ihrerseits deutlich abhängig von dem älteren mesopotamischen GilgameschEpos. Spannender als die mühselige textkritische Fragestellung nach der Entstehungsgeschichte dieser Erzählung ist ein Blick auf ihre weittragende literarische

Wirkungsgeschichte bis in unsere Tage hinein. Sie wird „in der Weltliteratur immer wieder erzählt, immer wieder neu variiert“ (Link 1989, 875).

Ein Blick auf die deutschsprachige Noach-Literatur unserer Zeit legt einen Befund frei, der diese Beobachtung bestätigt: Es gibt – vor allem in der Lyrik und der erzählenden Prosa – unzählige viele Anspielungen, Bezugnahmen, spielerische Gestaltungen und Ausdeutungen dieser biblischen Episode. Die Grundzüge der alttestamentlichen Erzählung von der Sint- also Urflut sind selbst in Zeiten abnehmender Bibelkenntnis so allgemein bekannt, dass sie für Schriftsteller:innen immer noch als selbstverständliche Verstehensvoraussetzung einkalkuliert werden können. Schon die frühkindliche Phantasie beschäftigt sich immer wieder mit der Arche der Sintflut und den vielen ungeklärten Fragen des biblischen Erzählrahmens.

Das führt einerseits dazu, dass sich nur wenige literarisch eigenständige und anspruchsvolle Werke finden, welche die bekannte Erzählung als Ganze aufgreifen, nacherzählen oder gestalten – von traditionellen Balladen (etwa August Kopisch „Historie von Noah“, Karl Gerok „Ararat“, Immanuel Weißglas „Die Arche“) und handverlesenen, literarisch eher sekundären Annäherungen im Roman (Marianne Fredriksson: *Die Sintflut*, 1991; Evelyn Minshull: *Noah. Als die Flut kam*, 1995; Geraldine McCaughrean: *Nicht das Ende der Welt. Ein Arche-Noah-Roman*, 2005) abgesehen.

Von vornherein können Literat:innen aber andererseits in der Abweichung vom Original, in der eigenen kreativen Schwerpunktsetzung ihr individuelles Eigenanliegen besonders deutlich profilieren. Und sie tun dies, indem sie sich fast immer auf ein zentrales Motiv beschränken, ein bestimmtes Detail dieser biblischen Erzählung als Anknüpfungspunkt ihrer eigenen, freien Ausführungen aufgreifen. Von dort aus gestalten sie ihre Rückfragen, Gegenversionen, Übertragungen und Transfigurationen in unsere Zeit.

Um der Vielfalt der möglichen Anknüpfungspunkte und Ausdeutungspotentiale gerecht zu werden, wird in den folgenden Ausführungen der Versuch unternommen, die einzelnen Teilmotive der Noach-Erzählung wie mit einem Scheinwerfer kurz zu beleuchten und auf ihre literarischen Gestaltungen anzufragen. Ein derartiger, thematisch orientierter, *Querschnitt* durch die literarischen Gestaltungen scheint hier sinnvoller als ein *chronologischer Längsschnitt*. Nur so kann das weitgespannte Ausdeutungsnetz in den Blick genommen und einzelne zentrale Perspektiven beleuchtet werden.

## Rückfragen: Die Perspektive der Opfer

Zielpunkt der biblischen Erzählung von der Sintflut ist das Überleben von Noach, seiner Familie und der Tierwelt, obwohl auch die völlige Vernichtung des Lebens durchaus eine ‚gerechte Strafe‘ gewesen wäre. Gott ermöglicht in seinem ungeschuldeten Bund den Menschen ein neues, besseres Leben. Auffällig: Diese religiöse Zielperspektive – der göttliche Bund als Lebensermöglichung – gerät den Schriftsteller:innen, die diese Erzählung aufgreifen und gestalten, fast nie in den Blick. Im Gegenteil, zunächst werden Rückfragen verbalisiert, wird aus Perspektive der im biblischen Bericht völlig vernachlässigten Opfer Protest gegen die geschilderte Erzählung deutlich. So in dem Gedicht „Avant nous le deluge“ (Bienek 1976, 24), bereits 1957 veröffentlicht von dem – später vor allem als Erzähler hervorgetretenen – Schriftsteller Horst Bienek (1930–1990):

**Sie wußten längst,  
dass kein Platz mehr für sie  
in der Arche war.  
Sie zogen traumentflammt  
in die Ödnis der Berge und ließen sich dort  
als Fliehende registrieren.**

**Sie lehrten noch  
ihre Kinder das Beten,  
und dass es besser sei,  
auf dem Gipfel zu sterben,  
als unten im Dunkel.**

**Dann warten sie  
auf das Steigen der Flut.  
Sie wuschen zuerst darin  
ihre Füße in Demut und waren erschrocken,  
als sie erkannten,  
dass sie im Blut gebadet hatten.**

**Das machte ihr Sterben so furchtbar,  
dass sie im Blut ertrinken sollten.**

Die vier karg beschreibenden Versgruppen richten den Fokus auf jene Menschen, die es nicht an Bord der Arche geschafft haben. Bewusst wendet sich der Blick also nicht auf die hinlänglich bekannte Geschichte der Überlebenden, Noach und seine Familie,

sondern – wie schon bei dem französischen Zeichner *Gustave Doré* (1832–1883) in seinem beklemmenden „Sündflut-Zyklus“ – auf die in der Sintflut elendiglich Sterbenden. Ihre letzten Versuche, den Fluten zu entkommen, indem sie auf die Berge fliehen, sind doch nur Vorbereitungen auf ein verzögertes Sterben. Der (hier im abschließenden Doppelzeiler poetisch zu aufdringlich benannte) Preis ihres Todesaufschubs aber besteht darin, dass ihr demütig ertragenes, von Gebeten begleitetes Schicksal sie im Blut der vor ihnen von den Fluten Ertränkten sterben lässt.

In diesem Gedicht von *Bienek* wird ein Grundzug fast sämtlicher literarischer Noach-Gestaltungen deutlich: es geht keineswegs nur um den biblischen Patriarchen selbst, sondern zumindest implizit immer auch um unsere Zeit, um Schicksale aus unserem Erfahrungskreis. Nur zu leicht lassen sich *Bieneks* nicht spezifizierten „sie“ mit Namen des 20. und 21. Jahrhunderts füllen.

## Überlebensvisionen im Bilde der Taube

Vom Blick der Opfer zur Perspektive derjenigen, für die diese Sintflut Sinn und Zukunft bedeutete, zu den Überlebenden: Noach und seiner Familie. Wenn die Erzählperspektive des biblischen Sintflut-Motivs darauf abzielt, ein neues, besseres Leben zu ermöglichen, war dann das ganze Unternehmen nicht von vornherein zum Scheitern verurteilt, zumindest wenn man von heute aus auf die Geschichte der Menschheit nach Noach zurückblickt? Welche Perspektiven bieten sich den Überlebenden, „vereint / in der Arche dem kuriosen / Gefährt des Endes und / zweiten Anfangs“ (*Exner* 2003, 15), wie es *Richard Exner* (1929–2008) dichtet?

Die Ambivalenz des Überlebens zeigt sich etwa in zwei motivisch verwandten Gedichten von *Oskar Lörke* (1884–1941). In seinem Band „Der längste Tag“ von 1926 findet sich das Sechsstrophengedicht „Ararat“, verfasst in einer Situation, in der „die Sintflut neu die Welt verschlang“ (*Loerke* 1984, 313). Im Zeichen des Rettungsberges öffnen sich – nach dem Ersten Weltkrieg – Spuren neuen Lebens. In dem später verfassten Nachlassgedicht „Über viele Sintfluten hin“ relativiert sich die damit angedeutete Hoffnungsperspektive. Dem Vogel, der Noach das rettungsanzeigende Olivenblatt bringt, werden die Worte eingegeben: „Ich habe eine neue Flut erschaut“ (ebd., 565).

Tatsächlich sollte vor allem der hiermit angedeutete Zweite Weltkrieg für viele Menschen eine Art ‚neue Sintflut‘ werden. Wieder Verderben unfassbaren Ausmaßes und wieder Überleben! Das 1955 veröffentlichte Gedicht „Noah zur dritten Taube“ (*Busta* 1962, 62f.) der Wiener Lyrikerin *Christine Busta* (1915–1987) steht repräsentativ für diese Erfahrung:

### **Noah zur dritten Taube**

**Die erste kam wieder mit feuchten Flügeln,  
die zweite brachte den nassen Ölzweig,  
du aber sollst nicht wiederkehren.**

**Die jüngste bist du, die weißeste liebste,  
ohne das Wissen der alten Schuld noch,  
dir ist die Erde die allererste,  
du bist der Vogel der Neugeborenen,  
denen die Stille des Herrn im Ohr wohnt.  
Wir aber sind nur Wiedergeborne  
aus dem hölzernen Ei seines Zornes,  
stickig gewordene Brut der Verschonten.**

**Nicht mehr den Weibern, nicht mehr den Söhnen –  
sie überleben so leicht und vergeßlich –  
kann ich mein mühsames Herz vertrauen.  
Taub geworden im Nachhall des Tosens  
stürzender Wasser, ertrinkender Schreie  
ist es ihren geschwätzigen Stimmen.**

**Flieg für die Enkel, die sprachlosen, nackten!  
Brechen will ich die schützenden Balken,  
die Geborgnen sind Rettungslose  
und sie haben mein Werk nicht verstanden.**

**Nicht mehr hab ich gemein mit ihnen:  
denn gesammelt in mich hat seine  
Fluten der Herr und seine Toten.**

**Furchtbar ist es, gerecht zu sein.**

Das freirhythmische Gedicht stellt die Lesenden mitten hinein in die innere Gedankenwelt Noachs. In fiktiver Verkleidung schildert es die Abschiedsworte Noachs an die ‚dritte Taube‘ nach der Landung der Arche auf dem Berg Ararat (Gen 8). In der biblischen Überlieferung ist von drei Flügen ein und derselben Taube die Rede. Busta aber benötigt die Fiktion von drei verschiedenen Tieren. Nur so kann die Dritte eine neue Generation repräsentieren, auf die Noach all seine verbleibende Hoffnung setzt. Die eigene Generation („Weiber“) und die Folgegeneration („Söhne“) haben seine Hoffnungen auf einen sinnvollen, chancenreichen Neuanfang nach der Urflut radikal enttäuscht.

Von ihnen, den „Verschonten“, die noch die „alte Schuld“ kannten, ohne davon etwas wissen zu wollen, erwartet Noach nichts mehr. Sie haben zwar überlebt, aber ohne Rettung. Ihre „Wiedergeburt“ aus der Arche, dem „hölzernen Ei“, wird keine wirklich neue Form von Gemeinschaft ermöglichen. Ihr Überleben ist so leicht, sie vergessen all die Opfer so schnell, all das todbringende Chaos. Sie halten Noachs Herz für „taub“, weil er sich an all dies erinnert. Noach, gleichermaßen ohnmächtiges Werkzeug der furchtbaren göttlichen Vernichtungsgerechtigkeit wie Gefäß der unauslöschbaren Erinnerung an die Toten, verbindet „nichts mehr“ mit ihnen. So bleibt ihm allein die *Hoffnung* auf jene *neue Generation*, welche die alte Erde nicht mehr kennt, sondern nun erstmals Boden betritt und gestaltet. Diese Generation, frei von Schuld und Verdrängen von Erinnerung, kann der „Stille des Herrn“ lauschen und aus ihr heraus Leben neugestalten.

Dieses im Rückblick bittere, im Vorausblick hoffnungsvolle Gedicht ist einerseits eine psychologisierende Ausmalung der biblischen Erzählung. Gleichzeitig werden jedoch entscheidende Umdeutungen vorgenommen. Sie stehen vor allem im Dienst einer parabolischen Aktualisierung. Christine Busta will mit diesem Gedicht keine biblische Paraphrase vorlegen, vielmehr nutzt sie die Noach-Geschichte zur Spiegelung von Erscheinungen der Nachkriegsgesellschaft. Die Überlebenden der Arche stehen – zumindest auch – für die Kriegs- und Nachkriegsgenerationen, die allzu schnell vergessen und verdrängen, allzu leicht neu anfangen, allzu schnell die die Erinnerung Wachhaltenden als ‚taub‘ brandmarken.

In vielen Texten der Dichterin aus den 1950er Jahren geht es darum, ein „Einbekenntnis von Schuld und Mitverantwortung“ (Wiesmüller 1989, 312) anzumahnen. „Das Bewusstsein von Schuld“, so kommentierte sie selbst in einer Hörfunksendung, die zwei Jahre vor ihrem Tod aufgezeichnet wurde, „spielt [...] eine große Rolle.“ Gleichzeitig zielt die Autorin auch hier auf eine Perspektive der Veränderung. Aus „dieser Schuld“ kann, „wenn man sie sich eingesteht, ein Verwandlungsprozess einsetzen“, bei dem freilich „ein Teil jeder Schuld bestehen“ (in: Hansel 2008, 11) bleibt.

Hinter der vermeintlich traditionellen Beerbung biblischer Motive steckt so eine zwar parabolisch geformte, gleichwohl eindrückliche Gesellschaftskritik. Dass Busta diese nicht mit allzu großem Optimismus verbindet, lässt sich aus dem Gedicht gleichfalls herauslesen. Zwar setzt Noach dort ja seine ganze Hoffnung auf die neue, die unverbrauchte, die unverdorbene Generation, aber aus der im Text nicht mehr weitererzählten Folgegeschichte wissen wir, dass sich Noachs Hoffnungen nicht erfüllen sollten. Die neue Generation der Bibelerzählung wird sich von den vorhergehenden kaum unterscheiden. Ob dieses Wissen auch die Übertragung in die Gegenwart prägt?

Das Zentralsymbol der biblischen Friedens- und Überlebenstaube gerät in einem weiteren wichtigen Text in den Blick. Fast wie eine Weiterführung des Gedichtes von Christine Busta in die konkrete Realität der Kriegsjahre in Deutschland liest sich denn auch ein Gedicht von Erich Fried (1921–1988), in dessen Gesamtwerk sich in allen Schaffensperioden – in gleich „20 Gedichten“ und zwei Prosastücken (Gojny 2004, 132) – Anspielungen auf Noach und die Sintflut finden lassen. Der folgende Text wurde 1944 als erster von zwei lyrischen Texten unter den Titel „Nach der Sintflut“ (Fried 1993, I 31) gestellt.

**Taube zum Ölzweig fliege,  
bau dir ein Nest.  
Sintflutschlamm. Diesem Siege  
folgt noch kein Fest.**

**Da werden viele weinen,  
wenn sie die Heimat sehn  
und zwischen toten Steinen  
endlose Wege gehn**

**und alles Unglück schauen,  
das wie Unkraut blüht.  
Da packt noch manchen Grauen,  
da wird noch mancher müd.**

**Hart und im Leid erfahren,  
klug muss man sein.  
Dann vergeht mit den Jahren  
Weinen und Schrein.**

Erstaunlich klassisch gebaut ist dieser Text aus dem Frühwerk des Dichters: Vierversstropfen im Kreuzreim. Formal wirkt das Gedicht noch nicht ausgereift. Zu den hier verwendeten sprachlichen Mitteln wird Fried später nicht mehr greifen. Wie bei Christine Busta wird die Taube direkt angesprochen, doch nun geht es bereits um den Aufbau des neuen Lebens („Nest“). Die Situation in diesem Gedicht Frieds ist jedoch offensichtlich die von ihm schon 1944 visionär erahnte Nachkriegszeit. Kein einfacher, schmerzloser Neuanfang ‚nach der Sintflut‘ wird hier prognostiziert, sondern ein mühevoll leidgetränkter Weg der Trauerarbeit. Dem Hoffnungssymbol der Unschuldstaube zum Trotz: Kein leichtes Leben erwartet die Überlebenden. War also das ganze ‚Unternehmen Sintflut‘ ein Fehlschlag?

Die biblischen Hoffnungsbilder werden hier „ambiguitär“ (Gojny 2004, 145). Schließlich sind die Menschen noch immer um keinen Deut besser als vorher. Die Arche also ein gescheitertes Projekt? Das Massensterben ein viel zu hoher Preis für eine letztlich doch nicht bessere Menschheitsexistenz danach? „Ohne Arche“ wird ein Spätgedicht Frieds betitelt sein und mit dem Vers enden „ich fürchte das was kommt“ (Fried 1993 II, 626). Sein ebenfalls 1982 erschienenenes „Sinflutlied“ preist die hoffnungsstiftenden Vögel, schließt aber mit einem Blick auf den „Vogel der den Ölzweig nicht mehr bringt“ (ebd., 665).

## **Das Überleben des Bösen als Fehlschlag des ‚Projekts Arche Noach‘?**

Skepsis hinsichtlich Sinn und Erfolg des ‚Projekts Arche Noach‘ – dieses Motiv findet sich in der Literatur mehrfach. „Unter Weherufen Neugeburt“ (Cremer 1995, 21f.) betitelt der Benediktiner Drutmar Cremer (1930–2021) seine erste lyrische Annäherung an Noach. Die Menschen seien ja „sowieso nicht und auf keine Art und Weise zu bessern“, so ein bis in unsere Tage hinein überlebender Noach in einer kurzen Erzählung (Hein 1992, 32–38) von Christoph Hein (\*1944), der deshalb zu dem Ergebnis kommt: „Gott ist ein Narr, und die Sündenflut war die sinnlose Tat eines Verrückten.“ Das Scheitern des Projektes wird also an dem Punkt festgemacht, dass die Menschen auch nach der Urflut nicht zu bessern seien. Wieso aber überlebte ‚das Böse‘ die Sintflut überhaupt? Ist der Grund hierfür allein in der vererbten Generation der Noach-Kinder zu sehen, wie es in Bustas Gedicht anklang? Eine ähnliche Ausdeutung prägt den Grundton von Anne Provoosts Roman „Flutzeit“ (2003).

Andere Autoren suchen den Grund für das Überleben des menschlichen Bösen nicht so sehr bei den Nachkommen Noachs, sondern anderswo: Der polnische Philosoph und Literat Leszek Kolakowski (1927–2009) etwa lässt Noach in einer satirischen Betrachtung selbst den Entschluss fassen, seine Kinder zu „unverbesserlichen Rebellen“ und „notorischen Spöttern“ zu erziehen, deren „Dasein dem Allmächtigen zur ewigen Qual gereichen würde“ (Kolakowski 1985, 20).

Wieso? Zwar sei Noach ein „gewaltiger Speichellecker“ (ebd., 17) gewesen, dennoch habe er einen „Funken Ehrgefühl“ (ebd., 17) im Herzen getragen. Von Gott nun in das Dilemma gestellt, entweder – bei Gehorsamsverweigerung – „am Untergang der Welt schuld zu sein“ (ebd., 18), oder aber seine Mitmenschen der Vernichtung preiszugeben und nur sein eigenes Überleben zu sichern, entschloss sich Noach schweren Herzens zu diesem sich selbst rettenden „Verrat“ (ebd., 19) an den

Mitmenschen. Sein Entschluss, durch seine zerstörerische Erziehung der Nachkommen das ganze Unterfangen letztlich ad absurdum zu führen, ist denn auch nichts als Rache.

Eine nochmal andere Erklärung für das Überleben des Bösen – wiederum nur in Form von Satire möglich – stammt von dem Wiener Lyriker Gerhard Fritsch (1924–1969). In seinem 1945 verfassten Kurzgedicht „Die Landung der Arche“ (Fritsch 1978, 120) lässt er einen blinden Passagier an Bord der Arche überleben, und dabei handelt es sich ausgerechnet um den „größten Gauner“ der Stadt, dessen künftige Taten man sich unschwer denken kann.

**Die Wasser strömten zurück.  
Auf dem schlammstinkenden Ararat  
lag der hölzerne Sarg der barg  
das gerettete Leben.**

**Noah öffnete die Planken  
und heraus quoll es unversehrt,  
quiekend und quakend zum Lobe des Herrn.  
Zuletzt aber kam ein blinder Passagier:  
Es war der größte Gauner  
aus des Erzvaters Stadt.**

**Er grinste und briet sich abends  
ein wenig seitab  
die dritte Taube.**

Fast wie ein zynischer Kommentar zum Gedicht von Christine Busta, wird hier also ein „blinder Passagier“ an Bord der Arche als Begründung für das Überleben des in der Sintflut eigentlich zu überwindenden Bösen genannt.

Und noch ein weiteres Motiv wird in diesem Zusammenhang literarisch gestaltet. In seiner 1972 erschienenen Kurzgeschichte „Sintflutpiraten“ (Meckel 1972) geht Christoph Meckel (1935–2020) von der Idee aus, auf dem Gipfel des Ararat hätten sich einige Menschen auch außerhalb der Arche vor der Sintflut retten können. Überlebt haben sie freilich nur dadurch, dass sie die zahlreichen weiteren, zum Ararat kommenden Archen überfielen, die Insassen töteten und sich von deren Vorräten ernährten.

Wie immer in diesen literarischen Neudeutungen des Noach-Geschehens das Überleben des Bösen erklärt wird: dass es überlebt hat liegt auf der Hand. Und damit wird Sinn und Erfolg des biblischen ‚Projekts Arche‘ in der Tat mehr als fraglich.

Das Titelgedicht von Meckels Sammlung „Flaschenpost für eine Sintflut“, 1959 erstmals erschienen, spielt den Gedanken durch, dass die in den Fluten Umgekommenen den Überlebenden eben genau das, eine Flaschenpost, geschickt haben: damit sie nicht vergessen können. Ihr „würdet unsrer nicht mehr gedenken“, gäbe es nicht „zahllose solcher Flaschen voll Nachricht für euch“ (Meckel 1975, 32). Die Opfer sorgen dafür, dass ein Überleben ohne Gedenken an sie nicht möglich wird, so die hier durchgespielte Vision.

## Anfragen an die göttliche Gerechtigkeit

Wenn einerseits die Vernichtungswut der Sintflut bedacht wird, andererseits aber Sinn und Erfolg dieses Ereignisses in Frage gestellt werden, drängt sich die Nachfrage nach dem Wesen desjenigen Gottes auf, in dessen Namen diese Geschehnisse in der Bibel stattfinden. Nicht verwunderlich deshalb, dass sich die Literat:innen auch an theologische Rückfragen an die Darstellungen im Buch Genesis wagen. Das wird bereits in der ersten großen und wirkmächtigen literarischen Noach-Gestaltung unserer Zeit (zuvor: Dauthendey 1893; Brod 1913; Scheff 1920) deutlich: in Ernst Barlachs 1924 veröffentlichtem, mit zahlreichen eigenen Illustrationen versehenen Drama „Die Sündflut“ (Barlach 1987). Barlach (1870–1938) beschränkt sich auf die Zeitspanne von der Ankündigung der Flut bis zu deren tatsächlichem, aber nur angedeuteten Eintreffen, also vor allem auf den Bau der Arche und die Vorbereitungen auf die Überlebensfahrt. Alles weitere – das Vernichtungschao der Flut, die Fahrt der Arche auf dem Wasser, das Überleben – wird als Verständnishintergrund für dieses einzige wichtige Noach-Drama unserer Zeit vorausgesetzt.

Auch die Umstände des Baus der Arche interessieren Barlach nicht in dem Sinne, dass er hier eine dramaturgisch effektive, psychologisch plausible, also naturalistisch-realistische Nachzeichnung der Ereignisse versuchen würde. Keine lineare Dramatisierung des Bibeltextes liegt hier also vor, es geht ihm vielmehr um die im Noach-Geschehen aufleuchtende, an Gott zurückgespiegelte Frage der Theodizee: Warum gibt es auch nach der Sintflut noch das Böse in der Welt? Nicht zufällig lässt sich Barlach im Gesamtaufbau dieses Noach-Dramas sowie in zahlreichen direkten Einzelpassagen ganz offensichtlich vom Hiobbuch inspirieren, das mehr als jedes andere biblische Buch genau diese Warum-Frage thematisiert. „Gott ist Alles“ (ebd., 66), so Barlachs frommer Gottesknecht Noach, aber sein frei eingefügter Gegenspieler, die „Empörergestalt“ (Reinmuth 2010, 16) Calan – Repräsentant des Gott-leugnenden, skrupellos-egoistischen Bösen – hält dem fragend entgegen: „Wenn Gott Alles ist, wo bleiben dann die Bösen?“ (ebd., 67).

Was also ist das für ein Gott, der erkennen muss, dass der Mensch, sein „Ebenbild“, zu „einer Fratze geworden“ (ebd., 48) und die Welt „in Wahnsinn gefallen“ ist, ein Gott, der seine Schöpfung als „Pfuscherei“ (ebd., 89) durchschaut, die vernichtet werden muss? Barlach spielt hier das Motiv vom „Schmerz Gottes über seine ihm entfremdete Schöpfung“ (Frenzel 2015, 287) ein. Doch die aufgeworfenen Fragen reihen sich weiter: Warum wird ausgerechnet dieser Noach gerettet, der früh erkennt, dass seine Familie – auf welcher alle Hoffnung auf einen Neuanfang ruht – nicht anders ist als die verderbte, zur Vernichtung bestimmte Menschheit? „Gottlose Buben“ (ebd., 27) seien seine egoistischen, hedonistischen Söhne, „ich muss manchmal“, so Noach, „daran verzagen, ob ihr wert seid zu überleben“ (ebd., 84). Nur zu verständlich, dass sich „Gott“ aus der Handlung des Dramas mit der resignierten Einsicht verabschiedet: „Ich fürchte, ich werde wenig Freude an dir und deinen Kindern haben“ (ebd., 89).

Barlach lässt in seinem Drama mindestens vier Stimmen zu Wort kommen, die sich einer Antwort auf die Frage nach Gott in einer offensichtlich gottverlassenen Welt stellen. Nur der gesamte Chor dieser Stimmen ergibt die spannungsreiche Stellungnahme des Autors. Da ist zunächst Noach selbst, der früh die Grenzen seiner Einsichtsfähigkeit erkennt: „O Gott wie schwer bist du zu verstehen“ (ebd., 41). Dennoch hält er sich in demütiger Schicksalsergebenheit an die Maxime: „Wenn Gott es zulässt, dann ist es so Gottes Wille gewesen“ (ebd., 111). Doch am Ende, im Heranrauschen der Flut, welche die Erde und mit ihr vor allem den Gegenspieler Calan begraben wird, zitiert Noach zwar unverdrossen den Vertrauenspsalm 23 „Gott ist mein Hirte, mir wird nichts mangeln“ (ebd., 123) – doch ist dies eher Ausdruck völliger Rat- und geistiger Ausweglosigkeit angesichts seiner Schlusserkenntnis: „Gottes Walten ist gerecht, aber seine Gewalt ist über die Kraft meiner Augen“ (ebd., 122).

Der sterbende Calan hingegen beschwört gegen diesen rächenden, grimmigen Gewaltgott Noachs einen anderen Gott, „von dem es heißen soll, die Welt ist groß und Gott ist winziger als Nichts – ein Pünktchen, ein Glimmen, und Alles fängt in ihm an und Alles hört in ihm auf. Er ist ohne Gestalt und Stimme“ (ebd., 123). Eine eigenständige dritte Position bezieht Sem, der seinen Gottesglauben wie folgt zusammenfasst „Gott ist nicht überall und Gott ist auch nicht Alles, wie Vater Noah sagt. Er verbirgt sich hinter Allem, und in Allem sind schmale Spalten, durch die er scheint, scheint und blitzt“ (ebd., 78). Eine letzte Steigerung dieser sich hier andeutenden Rücknahme der Gottesgewissheit findet sich schließlich in der Stellungnahme einer weiteren fiktiven Figur, des „Hirten“, der sein Credo so formuliert: „Ich schäme mich von Gott zu sprechen und auch sonst sprach ich nie von ihm. Das Wort ist zu groß für meinen Mund. Ich begreife, dass er nicht zu begreifen ist, das ist all mein Wissen von ihm“ (ebd., 107).

Diese vier benannten Positionen – demütige Fügung, rebellischer Protest, Neudefinition Gottes, Eingeständnis des Nicht-Verstehens – als Antwort auf die aus dem Noach-Geschehen herauskristallisierte Frage der Theodizee bietet Barlach an und lässt sie in ihrer spannungsreichen Vielbezüglichkeit stehen.

Die Frage bleibt offen: Wie soll Noach einem Gott trauen, der alles Leben vernichtet hat? Mit Noachs Stimme spricht der Dichter *Peter Horst Neumann* (1936–2009) in dem 2003 publizierten Gedicht „Mit Noachs Stimme“, das diesen Gedanken weiter ausspinnt. „Weltkrank“ liegt Noach in seiner Arche, aber woher soll er das Vertrauen auf den neuen Bund nehmen? Am Ende des Gedichts bleibt der Zweifel. Der Blick auf das grundlegende, neue Bundeszeichen pervertiert sich ins Gegenteil. Noach, der Gedichtspracher, erkennt am Ende nichts als die „Meineidsfarben deines / Regenbogens“ (Neumann 2003, 24).

## **Und Noach selbst? Satirische Annäherungen an ein Charakterbild**

Noach als hoffnungsvoller Skeptiker im Gespräch mit der Taube bei Busta, als demütig-passiver Gottesfürchtiger bei Barlach – wie sehen ihn, den in der biblischen Genesis so rätselhaft kontur- und eigencharakterlosen Ausführer der göttlichen Befehle, andere Literat:innen unserer Zeit? Kein ernsthaftes Psychogramm Noachs ist hier von zeitgenössischen Schriftsteller:innen zu erwarten, sondern eher eine ironisch-satirische Verfremdung. So in unterschiedlicher Pointierung im surrealistischen Theaterspiel „Hochwasser“ von *Günter Grass* (1957), in der tragischen Farce „Noah ist tot“ des Dramatikers *Daniel Christoff* von 1961, im surrealistischen Drama von *Herbert Achternbusch* „Die Sintflut“ von 1983 oder im 1984 veröffentlichten Theaterstück „Der wahre Noah“ des Schweizer *Urs Widmer*.

Das prägnanteste Beispiel hierfür findet sich in einem 1974 erstveröffentlichten, dann 1980 in erweiterter Fassung präsentierten ‚Roman‘, der sich Noach widmet: in *Wolfdietrich Schnurre* (1920–1989) „Der wahre Noah. Neuestes aus der Sintflutforschung“ (Schnurre 1974). Was also verbirgt sich hinter diesem ‚wahren Noah‘? Schnurre präsentiert ein äußerst witziges Buch, das sich allen Kategorisierungen verschließt. Eröffnet wird es durch zehn fingierte Stellungnahmen zu diesem als bereits vorliegend vorausgesetzten Buch, die fast alle vor dessen zersetzender Lektüre warnen, sei es – um nur einige Beispiele zu nennen – aufgrund der hier „permanent angewandten Methode der Infragestellung gesicherter Forschungsergebnisse“ (ebd., 7) – so der Einwand des „Bibelkundlichen Arbeitskreises Westfalen-Süd“, sei es aufgrund der betriebenen, durchgängigen „Hintansetzung des Weiblichen“

(ebd., 8) – so die mahnende Stimme des „AK Frau und Gesellschaft der SPD-Landesgruppe Bielefeld-Binswangen“, oder sei es aufgrund des inakzeptablen Noach-Bildes, das „zwischen anarcho-heidnischen und frühchristlichen Denksätzen“ (ebd., 10) zu schwanken scheint – so die „AG Abendländisch Gesonnener Berufspädagogen“. Allein das „Sekretariat der permanenten Rabbiner-Konferenz“ in Tel Aviv habe „sich recht amüsiert“ (ebd., 10) gezeigt.

So vorbereitet erwartet die Lesenden zunächst ein mehrseitiger, von Schnurre selbst gezeichneter Cartoon, der Noach als dünnbeinigen Barträger porträtiert, vergebens darüber nachdenkend, ob denn alle Fische in der – Süß- und Salzwasser mischenden und somit den natürlichen Fischlebensraum zerstörenden – Sintflut umgekommen seien. Und wenn ja, warum Noach dann keine Fische an Bord nehmen durfte. Dieses satirische Motiv der Infragestellung der göttlichen Gerechtigkeit im Sintflutgeschehen anhand der Frage nach dem Schicksal der Fische bestimmt auch den dritten Teil dieses merkwürdigen Buches, betitelt als „Logbuch Noachs“. Noach teilt uns hierin – in flapsiger Kurzsprache und Alltagsjargon – seine tiefsten Gedanken und Beschäftigungen während der Überlebensfahrt mit. Dazu ein Textbeispiel gleich vom Anfang dieses Buchteils: „Soll einen Kasten bauen. Noch mal beim Chef. Nichts zu machen. Sie sollen alle dran glauben“ (ebd., 61).

Schnurres Protagonist erntet nur Spott, Hohn und Unverstand auf seine Ankündigung, wird in ständigem Streit mit seinen Söhnen und seiner Frau bleiben. Die hierzu gehörigen Zankereien bestimmen denn auch einen Großteil des Noach-Logbuchs, daneben treten jedoch immer wieder Reflexionen über Sinn und Unsinn des Erlebten, über Gottes Plan und Gerechtigkeit, vor allem anhand der benannten Frage des Schicksals der Fische.

Am Ende schließlich, die Arche ist glücklich gestrandet, wird Noach erleuchtet: Die Fische durften nicht gerettet werden, weil die Vernichtung ihnen ursprünglich gar nicht galt. Schließlich sollte ja laut Bibeltext alles sündige Fleisch bestraft werden. Fisch aber sei ja gerade die Alternative zum Fleisch. „An die Fische im Wasser kam die Sünde also nicht ran. Sie sind sauber geblieben“ (ebd., 84). Demnach hätten sie vielleicht sogar die Möglichkeit gehabt, so Noach weiter, „die sündige Erde zu retten“ (ebd., 85). Das aber habe Gott wohl bewusst nicht zugelassen und somit „um Schuld sühnen zu können, die Unschuld vernichtet“ (ebd., 85). Mit diesen Rückfragen an die göttliche Gerechtigkeit endet das Logbuch. In einem vierten Teil folgt nun eine vermeintliche „Gegendarstellung“, vom „Evangelischen Kirchenausschuß“ (ebd., 87) bewirkt. Diese entpuppt sich als der ursprüngliche Text von Genesis 6–8.

Ein Nachtrag der Taschenbuchausgabe hängt an diese vier Teile noch einen fünften an, ursprünglich bereits 1957 veröffentlichte Tierparabeln, die nun als „dem Logbuch Noachs beigeheftet“ (ebd., 93) präsentiert werden, mit der eigentli-

chen Noach-Geschichte aber nicht direkt verbunden sind. Noach bleibt hier als ein über seinen Auftrag zweifelnder, wenig erfolgreicher, zum Alkoholkonsum getriebener ‚Held‘ zurück, der die Zweifel an Sinn und Ziel seines Auftrags an die Lesenden weitergibt.

Vor Schnurre hatte schon 1967 ein satirischer Roman ein freilich völlig eigengeprägtes Noach-Bild entworfen: Hugo Loetschers (1929–2009) „Noah. Roman einer Konjunktur“ (Loetscher 1984). Der Schweizer legte hiermit eine stilistisch brillante Parabel vor, die zwar vorgeblich im Mesopotamien in den Jahren vor der Sintflut spielt, gleichzeitig aber eine parodistische Gleichnisrede auf die Situation der westlichen Industriestaaten zur Zeit des konjunkturellen Wirtschaftswunders der Nachkriegszeit ist. Wie schon Ernst Barlach beschränkt er sich dabei auf die Situation Noachs vor der Flut.

Noach, „der reichste Mann“ (ebd., 13) im Zweistromland, fasst den von allen als Marotte belächelten Entschluss, eine Arche zu bauen: „Ich habe mir die Gesellschaft angeschaut, da fiel mir nur eines ein: regnen lassen“ (ebd., 17). Damit löst er im Zweistromland ein nie dagewesenes Wirtschaftswunder aus. Zwar glaubt niemand der Unheilsprophetie einer kommenden Urflut, im Gegenteil, man empört sich über diese Idee, aber seine Zeitgenossen sind nur zu begierig darauf, aus dem mit dem Bau der Arche begonnenen Konjunkturaufschwung ihre eigenen materiellen Vorteile zu ziehen. Alle profitieren davon: Arbeiter, die die Arche zusammenzimmern; Handwerker und Zulieferer, die alle benötigten Materialien beschaffen; Bauern, die die Nahrungsmittel für die Arbeiter erwirtschaften; Architekten und Städteplaner, die den Arbeitern und Bauern Unterkünfte bauen; Rechtsanwälte, die alle juristischen Angelegenheiten kontrollieren; Wirte, in deren Häusern sich die Arbeiter am Feierabend vergnügen; ein sich rasch entwickelnder Kulturbetrieb, der den Konjunkturaufschwung begleitet.

Mit dieser Wirtschaftsblüte verbunden sind freilich Begleiterscheinungen, die so nicht erwartet worden waren: die Mesopotamier selbst ruhen sich zunehmend auf den Kapitalerträgen aus, lassen die aus dem türkischen Hochland zusammengezogenen Fremdarbeiter für sie die niedrigen Arbeiten erledigen, leiden aber bald an den üblichen Kulturkrankheiten: Alkoholismus, Sinnkrisen, psychische Störungen. Als die Arche letztlich fertiggestellt ist und alle Tiere an Bord gebracht sind, neigen sich Noachs Geldvorräte dem Ende entgegen. Er „verrechnet sich“ (ebd., 13), heißt es schon früh im Roman. Die von ihm unterstützten Wirtschaftsunternehmen wenden sich von ihm ab, die politisch zerstrittenen Gruppen verbünden sich in der Gegnerschaft zu Noach, alle – auch seine Familie, die ihn schon frühzeitig entmündigen lassen wollte – halten ihn vollends für einen hoffnungslosen Spinner. Die Arche aber wird von Theologen als „holzgewordene Ketzerei“ (ebd., 38),

von Kulturdezernenten als Naturverschandelung, von Tierschützern als Tierquälerei ohne Gleichen gebrandmarkt.

Während die Zahl der Naturkatastrophen – Hitzeperioden, Überschwemmungen, Krankheitsepidemien – ständig zunimmt, wird die Situation für Noach immer bedrohlicher: „Die Arche schließen“ (ebd., 121), fordern die Leute. Es kommt schließlich zu Übergriffen des Pöbels. Die Situation spitzt sich für Noach dermaßen zu, dass er seine Arche sogar verschenken will, doch selbst dieses Vorhaben scheitert. Am Ende – Vorzeichen der kommenden Flut deuten sich an – steht er kurz vor dem sicheren Ende seines ganzen Lebensunternehmens Arche, sodass der Satzlusssatz im augenzwinkernd erzählten Paradox endet: „Jetzt kann ihn nur noch die Sintflut retten“ (ebd., 143).

In dieser bissigen, scharf beobachteten, in eine Parabel gegossenen Persiflage auf den kapitalistischen Wirtschaftsbetrieb wird die Dimension ‚Gott‘ völlig ausgespart. Noach selbst fasst hier den Entschluss, die Arche zu bauen. Kurz vor Ende des Romans gibt er zu erkennen: „Ich glaubte nie an die Sintflut, ich fand sie richtig. Deswegen mache ich nicht aus Überzeugung weiter, sondern aus Folgerichtigkeit.“ (ebd., 126) Die Sintflut steht hier also zumindest auch als Sinnbild des selbstproduzierten, zwangsläufigen Kollapses der Industriegesellschaften. Insofern folgerichtig schließt der Roman mit Anzeichen der nun tatsächlich eintretenden Flut, und den Ereignissen des Romaneschehens zufolge bleibt als letzte Einschätzung der Ereignisse die Aussage: „Schlimm am Menschen ist nicht, dass er untergeht, sondern, dass er davonkommt“ (ebd., 127). Kein Zweifel: der Humor, der dieses Buch trinkt, ist „ein bitterer“ (Jacobsen 1999, 115).

Für Loetscher gilt dasselbe wie für Schnurre: Nicht der Versuch einer theologisch-existentialen Tiefendeutung wird diesen Texten gerecht, sondern allein ein Blick auf das parodistische Spiel mit der biblischen Vorlage. Vergleichbare Noach-Satiren finden sich zuhauf: etwa bei Ephraim Kishon („Arche Noah, Touristenklasse. Neue Satiren aus Israel“, 1962) oder Friederike Mayröcker („Die Sintflut“, 1968). Ganz offensichtlich bietet gerade die Erzählung von der Sintflut mehr als genug geeigneten Stoff zur parodistischen Verfremdung.

## **Die Suche nach der Arche: Spiel mit der historischen Möglichkeit**

Das literarische Spiel mit Noach muss sich freilich genauso wenig auf dessen Charakter und Auftrag beschränken, wie auf einen primär auf seine Zeit rückgewandten Betrachtungsblick. Wie bei Loetscher gesehen ist gerade die Übertragung der Erzählung um Noach in unsere Zeit eine besondere Herausforderung für zeitge-

nössische Literatur. Allein der Gedanke an die Möglichkeit, es habe tatsächlich eine derartige Arche gegeben und die Bibel habe also in ihren grundsätzlichen Erzählzügen historisch doch recht, behält seine Faszination. Immer wieder erscheinen (pseudo-)wissenschaftliche Sachbücher, die diesen Gedanken durchspielen. Auch die Literat:innen können sich dieser reizvollen Idee nicht entziehen.

Um uns dieser Thematik anzunähern, lohnt ein Blick auf ein weiteres Motiv im Rahmen der Noach-Erzählung: das Motiv des nicht-aufgenommenen Tieres. Waren es bei Schnurre die Fische, die an Bord der Arche keinen Platz fanden, so spricht Bertolt Brecht in einer unter dem Titel „Von der Sintflut“ 1925 veröffentlichten Kurzgeschichte von der Weigerung des folglich ausgestorbenen Ichthyosaurus, an Bord der Arche zu kommen. Der Engländer Julian Barnes (\*1946) hingegen wählt in seiner 1989 begeistert von der Leseöffentlichkeit aufgenommenen „Geschichte der Welt in 10 1/2 Kapiteln“ (Barnes 1994) ein Tier, das aus sehr verständlichen Gründen nicht in die Arche aufgenommen wurde: den Holzwurm.

Ein Bericht dieser ‚blinden Passagiere‘ an Bord der Arche über die Überlebensreise am Anfang der Zivilisation eröffnet diesen Roman, der in episodenhafter Form ein Mosaik von verschiedenen Aspekten des menschlichen Lebens entwirft. Aus der Insider-Sicht des Holzwurms entpuppt sich freilich manches anders, als es die Lesenden aus der Bibel zu kennen glauben: so gab es nicht eine Arche, sondern acht Überlebensschiffe, von denen freilich vier verloren gingen, mit ihnen zahllose, heute vergessene Tierarten und besonders „Varadi“, der „jüngste und stärkste von Noahs Söhnen“ (ebd., 12).

Weitere Tierarten haben die Reise schlicht und einfach deshalb nicht überlebt, so der Noach aus verständlichen Gründen nur wenig wohlgesonnene Holzwurm-Erzähler, weil sich die Menschen an Bord der Arche von ihnen ernährt haben. Mit dem Bild des „frommen Patriarch“ (ebd., 39) Noach räumt der Holzwurm genauso auf wie mit der heute so beliebten Vorstellung, dieser Noach sei „so etwas wie ein früher Naturschützer“ (ebd., 31) gewesen. Nichts von alledem! Noach hat seine Arche gebaut und die Tiere gerettet aus „Eigennutz, ja Zynismus. Er wollte etwas zu essen haben, wenn die Sintflut zurückgegangen war“ (ebd., 31). Systematisch wird das gängige Noachbild dekonstruiert: zwar ein „Überlebenskünstler“ (ebd., 29), aber ein egoistischer Zyniker, ein brutaler Tierquäler, ein schlechter Navigator, auf der Reise zum Alkoholiker geworden.

Damit wird schon deutlich, was in den Folgeepisoden dieser ‚Weltgeschichte‘ zu erwarten ist – vor allem ein schonungsloser, aber durchaus humorvoll gezeichneter Blick auf die Schattenseiten menschlichen Daseins: Terrorismus, Atomunfälle, Überlebenskampf, der bis zum Kannibalismus führen kann – stets freilich gesetzt gegen Geschichten von der großen Gegenkraft der Liebe. Und so ist es nicht ver-

wunderlich, dass die einzige „halbe Geschichte“ dieses Buches einerseits ein erzählender Essay über die Liebe ist, andererseits aber unvollendet bleiben muss. In zwei zentralen Episoden rückt die tatsächliche Suche nach der Arche Noach am Ararat ins Zentrum. Dem Motto ‚Die Bibel hat doch recht‘ folgend versuchen die jeweiligen Figuren, über ein Auffinden von Resten der Arche die historische Zuverlässigkeit der Genesis zu beweisen. Im Romanganzen wird dieser Versuch allerdings in seiner jeweiligen Absurdität entlarvt.

Genau dieses Motiv aber steht im Zentrum eines glänzend recherchierten deutschen Romans, den Peter Stephan Jungk (\*1952) im Jahre 1991 vorlegte: „Tigor“ (Jungk 1993). Tigor ist der Name des Titelhelden, eines in Triest geborenen Mathematikers, dessen Leben plötzlich aus den Fugen gerät. Mehr und mehr Hinweise drängen ihn dazu, sich mit der Geschichte Noachs zu befassen und schließlich eine Erkundungsreise nach Armenien zu unternehmen, um am Ararat nach Spuren der Arche zu forschen. Die dortigen Bewohner erahnen in ihm den ihnen verheißenen „Mann der Wissenschaften, dem es gelingen werde die Überreste jenes seit Jahrtausenden gesuchten Schiffes wiederzufinden“ (ebd., 219). „Du“, sagt ihm ein Noach-Forscher zu, „bist auserkoren, von den Schicksalskräften, für uns die Überreste des Archeschiffes aufzufinden“ (ebd, 204).

Tigor lässt sich sieben Volkstraditionen über Noach erzählen, allesamt Geschichten über den Versuch, die Arche zu finden, und macht sich schließlich auf, den Berg zu ersteigen, denn er hat erkannt, dass die Suche nach der Arche tief mit seiner Biographie verknüpft ist: „Tigor kletterte in der eigenen Lebensgeschichte bergauf“ (ebd., 271). Dort freilich wird er von Terroristen gekidnappt. Die Spuren und Hinweise auf den tatsächlichen Ort des Wracks verdichten sich zur Wahrscheinlichkeit, doch bevor Tigor den endgültigen Beweis erbringen kann, stirbt er in den eisigen Höhen des Ararat. Nein, auch die Schriftsteller Barnes und Jungk gehen nicht so weit, die Arche tatsächlich zumindest in ihren fiktiven Romanen auffinden zu lassen – aber das gedankliche und literarische Spiel allein schon mit dieser Möglichkeit erweist sich als fruchtbares und anregendes Experiment.

## **Die Vielzahl der Archen: eine religionskritische Vision**

Die Frage, ob es die Arche nun wirklich gegeben hat, bringt einen besonderen Reiz, gleichzeitig aber stellt sich eine von Julian Barnes bereits aufgenommene, weitere Frage: Hat es nur eine, oder nicht vielleicht mehrere Archen gegeben? So lässt Erich Fried in dem 1965 veröffentlichten kurzen Prosatext „Die beiden Archen“

(Fried 1993, 283–285) neben der „heiligen Arche Noah“ eine riesige, unheilige „Arche Anoaah“ entstehen. Anoaahs aus eigenem Antrieb, ja, bewusst „ohne göttlichen Befehl“ gebaute Arche nahm nun alle „Ungeheuer“ und grauenhaften Drogen auf und errettete sie vor den Fluten, um freilich doch nur von dem „ehrwürdigen Grundtier“ des Meeres verschluckt zu werden. Haben wir, fragt Fried am Ende seiner satirischen Traumvision, „vielleicht nur deshalb bis heute leben und lernen dürfen“, weil diese Arche Anoaahs von jenem Untier verschluckt wurde?

Ernsthafter als Fried hat sich der kubanische Erzähler *Alejo Carpentier* (1904–1980) mit der Möglichkeit einer Vielzahl von Archen auseinandergesetzt. Schon in seinem frühen Erfolgsroman „Die verlorenen Spuren“ (Carpentier 1982) von 1953, einem Roman der Rückreise in die indigenen kulturellen Uranfänge Lateinamerikas, findet sich eine Passage, die auf Noach Bezug nimmt. Schließlich enthält doch auch das *Popol-Vuh*, das heilige Buch der Maya-Quiché-Indianer, eine Schöpfungsgeschichte, die ebenfalls von einer Urflutkatastrophe berichtet. In einem Riesenkanu habe auch hier ein Mann „ein Tier von jeder Art“ (Carpentier 1982, 250) mit sich genommen. Nach vierzigjährigem Regenchaos werde auch diese Sintflut beendet, aber der kulturelle Unterschied erweist sich im Detail: Nicht Rabe oder Taube wurden fortgeschickt, um das mögliche Ende der Flut zu erkunden, sondern eine Ratte. Und nicht ein Olivenzweig im Vogelschnabel wird zum Überlebenssymbol, sondern eine „Ratte mit einem Maiskolben zwischen den Pfoten“ (ebd.).

Ja, es gibt sie, die „Noahs in so vielen anderen Religionen“ (ebd.), und diese Tatsache wird in Carpentiers Roman zu einer Anfrage an christliche Missionspraxis. Im Gespräch mit einem Missionar stellt sich der Protagonist die Frage, ob „dieser indianische Noah mit seinem Maiskolben“ (ebd.) nicht viel besser „in diese Landschaft paßt als der mit Taube und Ölzweig“? (ebd.) Barsch wird diese Frage jedoch hier mit dem Hinweis auf die Einzigartigkeit und Heilsnotwendigkeit der jüdisch-christlichen Heilsgeschichte beiseite gewischt.

Den hier nur angetippten Gedanken baute Carpentier 1970 zu einer kunstvollen Kurzgeschichte aus, „Die Berufenen“ (Carpentier 1979). Hier treten nacheinander fünf Noach-Gestalten aus verschiedensten Kulturräumen auf, die jeweils ihre eigene, aber stets gleich große Arche – je nach Kulturtradition individuell gestaltet – in dem Glauben gebaut haben, die einzigen zur Menschheits- und Tierrettung Berufenen zu sein:

- „Amiwalak“, der Kapitän des Riesenkanus der Urindianer Amerikas, dessen Weg und Schicksal als erstes beschrieben wird und somit die folgende Perspektive bestimmt;
- ein namenloser alter „Mann aus Sin“, der als Vertreter der chinesischen Tradition in einer Riesenschunke vorfährt;

- Noach mit seiner biblischen Arche;
- der griechische Prometheus-Sohn „Deukalion“ in einem griechischen Prunkschiff;
- schließlich „Utnapishtim“, babylonisch-sumerischer Träger der Urflutsage.

Carpentier, der sorgsam die jeweilige Tradition erforscht hat, lässt die fünf Kapitäne aufeinandertreffen. Zunächst sind sie maßlos verblüfft darüber, nicht die einzigen Rettungsarchen zu steuern. „Dahin war all ihr Stolz, sich für die Auserwählten und Gesalbten halten zu dürfen, denn schlußendlich gab es doch mehrere Gottheiten, die auf gleiche Weise zu den Menschen sprachen“ (ebd., 91). Carpentier aber treibt sein Spiel mit den religiösen Urmythen noch weiter, begründet er doch das Überleben des Bösen in der Welt gerade mit diesem Götter- und damit auch Berufenen-Pluralismus: „Der Götter sind viele, und wenn der Götter so viele sind wie der Völker, kann keine Eintracht herrschen, sondern in Uneinigkeit wird man leben und in großem Streit um die Dinge des Universums“ (ebd., 92). Am Ende bleibt die resignative Feststellung von Amiwalak: „Ich glaube, wir haben unsere Zeit vergeudet“ (ebd., 92). Die Vielzahl der Noachs und ihrer „Überlebensprojekte Arche“ wird also hier eindeutig zu einer zwar satirischen, aber ernsthaften Anfrage gerade an den mit der biblischen Noach-Geschichte verbundenen Offenbarungs- und Heilsexklusivismus.

## Spielarten der Gesellschaftskritik im Zeichen Noachs

Nicht nur satirisches Spiel, Spekulation über die Historizität oder Religionskritik lässt sich freilich mit Noach literarisch treiben, sondern – wie schon bei Loetscher angedeutet – auch handfeste Gesellschaftskritik. Mehrere namhafte Autoren unserer Zeit wenden ihr Interesse der biblischen Sintfluterzählung gerade deshalb zu, weil sich in ihr archetypische Grundmuster finden, die auch heute aktuell sind und eine politische Aussage in unsere Zeit hinein anschaulich machen können. Hermann Hesse (1877–1962) hatte beispielsweise bereits 1918 eine kleine Erzählung unter dem Titel „Der Europäer“ (Hesse 1946) verfasst, in der er den Ersten Weltkrieg als Sintflut deutet. In mehreren Kurztexten von Bertolt Brecht (1898–1956) findet sich ein ähnliches Verfahren (vgl. u.a. Brecht 1990, 147).

Nach Barlach war es freilich vor allem Stefan Andres (1906–1970), der eine wegweisende und großangelegte literarische Noach-Deutung vorlegte. In seiner über mehrere Jahre hinweg verfassten Trilogie „Die Sintflut“ – zusammengefügt aus

drei zunächst 1949, 1951 und 1959 einzeln publizierten Romanen – verwendet er die biblische Erzählung als immer wieder eingeblendete Spiegelgeschichte, die der Haupthandlung Tiefenschärfe verleiht. Einerseits versucht er in dieser monumentalen Trilogie eine Auseinandersetzung mit dem Entstehen, der Unheilsherrschaft und dem Ende des italienischen und vor allem des deutschen Faschismus. Andererseits weitet er diese zeitgeschichtliche Deutung der Jahre 1930 bis 1950 aber aus zu einer Generalabrechnung mit jeder Art von diktatorischem Größenwahn.

Die Trilogie zeichnet sich aus durch eine unüberschaubare Figurenfülle, durch zahlreiche Nebenhandlungen, mannigfache Anspielungen und Andeutungen, sowie einer von oftmals diffuser Symbolik geprägten Haupthandlung. Nach heutigen ästhetischen Kriterien ist sie nur bedingt gelungen und wurde in Folge dessen auch nicht mehr aufgelegt. Rezeptionsgeschichtlich von Belang sind vor allem zwei Aspekte:

- Zwischen der zeitgenössischen Haupthandlung der Trilogie und der untergelegten Spiegelfolie der Noach-Erzählung gibt es zahlreiche Querverweise. So trifft sich eine zu gewaltlosem Widerstand gegen die Terrorherrschaft entschlossene Gruppe im Zeichen „der Arche Noachs“, die somit zum Symbol politischen Widerstands im Meer der Terrorherrschaft wird.
- In diese Haupthandlung eingestreut werden 15 legendenhaft gestaltete Episoden aus biblischer Zeit. Diese einzelnen Erzählfragmente ergeben insgesamt jedoch eine in sich schlüssige Neugestaltung der Noach-Geschichte, die konsequenterweise auch 1968 ohne die im 20. Jahrhundert spielende Haupthandlung veröffentlicht wurde unter dem Titel „Noah und seine Kinder“ (Andres 1968).

Andres' Version: Noah fliegt aus einem zeitgenössischen diktatorischen Unterdrückungssystem in das Land Ur und warnt das dortige Volk als Unheilssprophet vor moralischem Verfall und einer möglichen Invasion durch den benachbarten Tyrann. Doch sowohl diese ethischen Appelle als auch seine Unheilsbotschaft einer kommenden Flut verhallen ungehört. So bleibt ihm erneut nichts anderes übrig als der Bau eines Überlebensschiffs. Wie in anderen bereits genannten Werken wird auch hier das zerrüttete Familienleben Noachs thematisiert (vor allem während der Überlebensfahrt), das darin gipfelt, dass Noah am Ende der Fahrt – von allen verlassen – allein zurückbleibt.

Noch einmal rafft er sich dazu auf, zum geistigen Anführer der neu gegründeten Gesellschaft zu werden, aber schließlich werden seine sinnvollen, einer tiefen Moralität entsprechenden Ideen nur noch verlacht und ignoriert, so dass er sich enttäuscht zurückzieht, um zu sterben. Sein schweigender, vergebens gesuchter Gott

aber scheint sich aus dieser Geschichte verabschiedet und dem Menschen die Selbstverantwortung für die Schöpfung überlassen zu haben. In dieser letzten Einsicht in die – an der Figur Noach veranschaulichten – Selbstverantwortung des Menschen für seine Geschichte dürfte dann auch vor allem die Verbindung dieser episodischen Legende zur Haupthandlung der ursprünglichen Romantrilogie liegen.

## **Die Sintflut als Bild der menschengemachten Apokalypse**

Mit Beginn der 1980er Jahre nimmt dieses gesellschaftspolitische Motiv im Zusammenhang mit dem literarischen Aufgreifen Noachs eine neue inhaltliche Zuspitzung an: das der menschengemachten atomaren oder ökologischen Apokalypse. Apokalyptische Visionen im Zeichen Noachs – die strukturelle Ausdeutung liegt ja in der Tat nahe: So wie die erste Sintflut die verderbte Menschheit auszurotten hatte, so könnte sich ja nun tatsächlich die Menschheit in einem neuen Ökozid oder Atomchaos selbst den Garaus machen. So wie Gott mit Noach seinen Freundschaftsbund schloss, so könnte dieser Bund in unserer Zeit tatsächlich gebrochen werden. Schließlich: So wie es einst Noach gelang, die Todesflut zu überstehen, könnte es auch heute einige wenige Überlebende geben ...

Und so treibt er über die öligen Wellen der Zerstörungsfluten, Calvin Cohn, der einzige menschliche Überlebende des thermonuklearen dritten Weltkriegs in Bernard Malamuds (1914–1986) 1982 veröffentlichter Weltuntergangsparabel „God's Grace“ (Malamud 1984). In einer Vision erklärt ihm Gott, dass diese zweite Sintflut „eine Folge des menschlichen Selbstverrats“ (ebd., 12) sei. Und so bliebe ihm, Gott, keine Wahl: „Diesmal kein Noah, keine Ausnahme, gerecht oder ungerecht“ (ebd., 13). Der erfolgreiche Roman des jüdisch-amerikanischen Schriftstellers Malamud beschreibt – in der reichhaltigen Traditionslinie englischsprachiger Distopien – den Versuch Calvin Cohns, zusammen mit einigen Menschenaffen, die mit ihm die Zerstörung überlebt haben, eine neue, bessere Welt aufzubauen.

Immer wieder vergleicht er sein Schicksal mit dem des biblischen Noach, ja er hofft sogar wagemutig, Gott könne mit diesen Menschenaffen einen eigenen neuen Bund schließen (ebd., 119). Letztlich aber scheitert sein Versuch. Am Ende wird er von den Menschenaffen in einer deutlich auf Gen 22 und die Opferung des Isaak anspielenden Szene getötet – der bis zuletzt erhoffte Rettergott erscheint dieses Mal nicht. Freilich stirbt Cohn nicht, ohne den Menschenaffen zuvor nicht nur die menschliche Sprache, sondern zudem einige wichtige Kulturtechniken beigebracht zu haben. Ob sie also diese neue Gesellschaftsordnung, eventuell einen

neuen Bund mit Gott ohne den Menschen realisieren werden, bleibt offen. Grund zu der Annahme, dass diese neue Gesellschaft besser sei als die alte, besteht allerdings auch nicht.

Im Jahre 1986 erschien in Deutschland ein Roman, der ebenfalls die atomare und ökologische Apokalypse zum Thema hat. Die Rede ist von einem der zentralen Spätwerke des Literaturnobelpreisträgers Günter Grass' (1927–2015): „Die Rätin“ (Grass 1991). Doch was führt hier unmittelbar zum atomaren Weltuntergang? – Die zielgerichtete Sabotage der Ratten, ein Jahrtausendlang genial, Schritt für Schritt geplanter Racheakt, der sich darin entlädt, dass die Ratten in die Kommandozentralen der Atomkräfte eindringen und die Zündkabel der Sprengköpfe durchbeißen. So lösen sie die nukleare Weltvernichtung – effektiver als die Sintflut – aus. Aber Rache wofür?

In diesem vielschichtigen Welttheater-Roman wird der Untergang auf den grundlegenden Antagonismus von Mensch und Ratte zurückgeführt, gebündelt im Symbolnamen Noach. Hatte dieser doch, obwohl Gott ihm aufgetragen hatte, jeweils zwei Tiere sämtlicher Arten auf seine Arche aufzunehmen, gerade ihnen – den Ratten – den Zutritt verweigert:

**nur von unsereins Wesen wollte er kein Paar, nicht Ratz und Rätin, in seinen Kasten nehmen. Rein oder unrein, wir waren ihm weder noch. So früh war das Vorurteil eingefleischt. Von Anbeginn Haß und der Wunsch, vertilgt zu sehen, was würgt und Brechreiz macht. Dem Menschen eingeborener Ekel vor unserer Art hinderte Noach, nach seines strengen Gottes Wort zu handeln. Er verneinte uns, strich uns von der Liste, die alles nannte was Atem hat (ebd., 9).**

Nach Fisch, Ichthyosaurus und Holzwurm wird hier also ein weiteres Tier präsentiert, dem der Bordgang auf die Arche verweigert wird: die Ratte.

Auch dieser Plan Noachs aber sollte nicht von Erfolg beschieden sein. Denn was berichtet die fiktive Erzählerin dieser Episode, „die Rätin“, in ihrer – dem Deutsch der Lutherbibelübersetzung nachempfundenen – Version der Sintflutgeschichte? Die landsuchende Taube habe Noach nicht nur den Olivenzweig gebracht, sondern auch die Kunde: „Sie habe, wo sonst nichts mehr kreuhe und fleuche Rattenköttel, frische Rattenköttel gesehen“ (ebd., 10). In der Tat hätten sich die weisen Ratten tief in die Erde eingegraben und so die Sintflut überlebt, ja, Noachs Arche auf dem Ararat sozusagen begrüßt. Persönlich von Gott „der Sintflut enthoben“ (ebd., 10), seien die Ratten also, und mehr noch: Dem ungehorsamen Noach als Strafe und

Mahnung seien sie dem künftigen Menschengeschlecht von Gott ausersehen: „Fortan sollen Ratz und Rättlin auff Erden des Menschen gesell und zuträger aller verheißenen Plagen seyn ...“ (ebd., 10). Noach seinerseits sieht seinen Fehler ein, verflucht die Ratten aber gleichzeitig dazu, „in unserem Schatten zu wühlen, wo abfall liegt“ (ebd., 11).

Der ganze Roman ist immer wieder durchzogen von Anspielungen auf diesen Urantagonismus von Mensch und Ratte im Zeichen Noachs, und so ist es nur konsequent, dass die Ratten ihr großes atomares Vernichtungsprogramm schließlich unter das „Codewort ‚Noah‘“ (ebd., 133) stellen. Ironische Pointe dieses Romans also: Gerade sie, denen der Zutritt zu Noachs Arche verweigert wurde und die trotzdem aus eigener Klugheit und Gottes fürsorglicher Vorsehung die Sintflut überlebten, sorgen nun im Zeichen Noachs für die endgültig vernichtende, vom Menschen zu verantwortende atomare Endflut.

„Wer soll da noch auftauchen aus der Flut / wenn wir darin untergehen?“, fragt Hans Magnus Enzensberger (\*1929) schon 1964 in seinem Gedicht „Weiterung“. Am Ende bleiben „keine Nachgeborenen / keine Nachsicht / nichts weiter“ (Enzensberger 1964, 51).

**Wer  
läßt sich wie Noah  
gesagt sein  
hier sei ein Hoffnungsschimmer  
dies sei die letzte  
Sintflut gewesen  
und wir könnten  
die selbstgezimmerte Arche  
als blutige Anfänger  
wieder verlassen?**

fragt Eva Zeller (\*1923) am Ende ihres Gedichts „Morgenlied“ (Zeller 1971, 60f.). Diese Skepsis zieht sich bis heute. Richard Exner (1929–2008) stellt in seinem Text „Ufer“ „eine nicht mehr zu dämmende Sintflut vor Augen“, „rabens- und tauben-fern“. Und die Arche? „himmelweit aber unerreichbar ihre hölzerne Rettung“ (Exner 2003, 95). „Die nächste Sintflut aber das ist der Mensch / und kein Regenbogen in Sicht“ (Knapp 2002, 11), beschließt Andreas Knapp sein „Noah“-Gedicht.

## Und dennoch: Die ‚Arche Noach‘ als Hoffnungssymbol

Gesellschaftskritik im Zeichen Noachs, apokalyptische Skepsis angesichts einer drohenden menschgemachten Endflut – und trotzdem taucht der Bezug zu Noach und seiner Arche auch als positives Überlebens- und Hoffnungssymbol auf. Vor allem Günter Kunert (1929–2019) hatte sich den apokalyptischen Ausdeutungen der biblischen Geschichte zunächst gleich mehrfach angeschlossen. Schon ein 1963 veröffentlichtes Gedicht unter dem Titel „Wie ich ein Fisch wurde“ (Kunert 1963, 41f.) spielt mit dem Sintflutmotiv, dem der Sprecher des Gedichts nur durch eine Metamorphose ins Fischdasein entkommen kann. Eine karg „Sintflut“ (Kunert 1979, 224–226) benannte Kurzgeschichte schildert in satirischem Ton die Vision eines Weltuntergangs durch Erdüberflutung in unserer Zeit und ein 1980 veröffentlichtes Gedicht „Vor der Sintflut“ (Kunert 1980, 67) enthält die Zeilen: „Denn die Erde versinkt / hinter ihrem Horizont / nichts geht mehr auf / das ist klar“.

Gegen all diese ökologische, vor allem aber auch geistige Weltuntergangsstimmung im Zeichen Noachs lässt Kunert 1985 seine Frankfurter Poetik-Vorlesungen unter dem programmatischen Titel erscheinen: „Vor der Sintflut. Das Gedicht als Arche Noah“ (Kunert 1985). Für Kunert befinden wir uns nicht in einer Nach-Sintflutzeit, sondern vor einer solchen Flutvernichtung. „Auserwählt / Für eine neue / Sintflut“ sind wir, aber dieses Mal gilt: „Überlebende keiner“ (Kunert 1980, 99).

Wenn überhaupt, dann gibt es für Günter Kunert auch heute noch eine einzige mögliche Überlebens-Arche: das Gedicht. Er selbst – wohl „der entschiedenste Kritiker des technisch-monströsen Fortschritts- und Machbarkeitswahns“ im „Raum zeitgenössischer Literatur“ (Gellner 2004, 146) – präzisiert seine poetologischen Gedanken wie folgt: Ja, wir „versinken auf Nimmerwiedersehen in der Abhängigkeit von Regelmechanismen, die wir selbst geschaffen haben“. Das Gedicht ist zwar Zielpunkt unseres Verlangens „nach einem anderen, unkorruptierbaren Bewusstsein“ (Kunert 1985, 9), trägt jedoch in sich als zwar geringe, aber doch vorhandene prophetische Kraft ein „Exerzitium des Sichverweigerens“ (ebd., 26). Das Gedicht, ja allgemeiner: die Literatur als eine Arche Noach des geistigen Überlebens? „Höchstens“, so Kunert einschränkend und selbstkritisch, „in Taschenausgabe“ (ebd.).

Peter Horst Neumann meditiert in seinem Spätgedicht „Einer von uns“ im Bild der Sintflut, wie man als Überlebender weiterleben kann. „Ich bin am Tag nach der Sintflut / geboren“ stellt er den Gedichtssprecher vor. Der Aufbau auf den Ruinen wurde nur möglich durch das Nichthinschauen. „Die Überlebensfreude war zu groß. / Das hat man mir erzählt.“ (Neumann 2006, 28) Ein ‚Nachgeborener‘ kommt

zu Wort. Fassungslos über den Prozess, den er nur vom Hörensagen kennt. Von ‚Hoffnung‘ ist keine Rede.

Dass man im Schreiben dennoch letzte, unzerstörbare Hoffnungen benennen kann, zeigen andere Gedichte. Der Expressionist Ernst Stadler (1883–1914) verdichtet im Bild der Sintflut eine individuelle Lebenskrise. Sein Gedicht „Resurrectio“ endet mit der Vision: „schon tanzt im Feuerbogen, den der Morgen über'n Himmel schlägt, / die Taube, die im Mund das Ölblatt der Verheißung trägt“ (Stadler 1954, 125).

Auch Hilde Domin (1909–2006) rückt die Hoffnungsvision der Sintflut-Motivik in den Mittelpunkt. Ihr 1959 verfasstes Gedicht „Bitte“ (Domin 1987, 117) benennt die unausweichliche Frage einer ganzen Generation: Wie kann man nach der Shoa von Hoffnung reden? Poetisch verdichtet gesagt, wenn man mit „dem Wasser der Sintflut gewaschen“ ist, „durchnässt bis auf die Herzhaut“? Was „taugt“? „Die „Bitte / dass bei Sonnenaufgang die Taube den Zweig vom Ölbaum bringe“. Und dass wir aus der Flut „immer versehrter und immer heiler / stets von neuem / zu uns selbst / entlassen werden“ (ebd., 117).

Ähnliche Bildfügungen finden sich in einem fast zeitgleich entstandenen Gedicht von Ingeborg Bachmann (1926–1973), wenn auch zurückgenommen in die bloße Andeutung. Aus dem Jahr 1957 stammt ihr Gedicht „Nach dieser Sintflut“ (Bachmann 1987, 164):

**Nach dieser Sintflut  
möchte ich die Taube,  
und nichts als die Taube,  
noch einmal gerettet sehn.**

**Ich ginge ja unter in diesem Meer!  
flög' sie nicht aus,  
brächte sie nicht  
in letzter Stunde das Blatt.**

Die Sprecherin dieses zu zwei Quartetten geordneten Achtzeilengedichtes befindet sich offensichtlich mitten in „dieser Sintflut“, einer zweiten, klar von der biblischen abgegrenzten Urflut unserer Zeit. Der Blick konzentriert sich auf zwei Bestandteile der Erzählung: die Flut und die Taube. Alles andere wird ausgespart. Dieses Mal soll jedoch einzig die unschuldige Friedenstaube überleben. Schon im zuvor veröffentlichten Gedicht „Was wahr ist“ wurde dieses Bild eingespielt. Selbst der „Abschaum flockt den Tauben ins Gefieder, / wird nicht ein Zweig in Sicherheit gebracht“ (ebd., 128), heißt es dort.

Was ist die Aufgabe der Taube? Sie allein kann den fast Untergegangenen als Rettungssymbol ein „Blatt“ bringen, sicherlich einerseits Hinweis auf das biblische Lebenszeichen des Olivenblattes, andererseits aber auch in der unspezifizierten Form Anspielung auf das Schreibblatt. In dieser und nach dieser Sintflut unserer Zeit wird Überleben einzig im Zeichen des Blattes, des Schreibens, allein – um das von Günter Kunert geprägte Bild aufzugreifen – im Gedicht als Arche Noach möglich. Wie sich daraus ein neues Leben entfalten kann, ob darin Gewalt und Zerstörung ein Ende haben, bleibt hier wie in der Bibel selbst ungesagt, wird doch selbst dort „auch nach der Sintflut immer wieder vom Chaos, vom Scheitern im Miteinander der Menschen berichtet“ (Habbel 1992, 77). Die Überlebenshoffnung kondensiert in ein vielschichtiges Sehnsuchtsmotiv: das Blatt.

Literat:innen greifen in unserer Zeit demnach nicht nur in erstaunlicher Intensität und Dringlichkeit auf Noach und die Geschichte der Arche zurück, um in eigener schriftstellerischer Kreativität die alte Erzählung neu zu deuten, nein mehr: Hier wird der Literatur selbst jene Funktion zugeschrieben, die einst durch die Arche symbolisiert wurde: Überlebensermöglichung. Dass die Flut umgekehrt zum Bild der versiegenden literarischen Sprache werden kann zeigt das Gedicht „Sintflut“ von Rose Ausländer (1901–1988). „Der Regen hat weggeschwemmt mein Gedicht“ heißt es dort, „kein Platz für Verse“ (Ausländer 1977, 71) auf der Arche. Motivausdeutungen stehen neben Gegenzügen.

In Zeiten des potentiellen Ökozids weitet sich der Kontext noch einmal: „Am Ararat zerschellte eine Arche“, dichtet Nora Bossong (\*1982) in ihrem Gedicht „Ararat“. Sintflutartige Unwetter brechen um die Gedichtsprecherin aus, doch sie „blieb ungerührt und glaubte“ den Untergangspropheten „nicht“ (Bossong 2011, 18). Ob es für die Menschheit eine neue Arche bräuchte, ob es sie geben wird, all das bleibt offen.

## Literarische Spuren Noachs – Schlussfolgerungen

Noach und die Sintflut sind, das hat der Überblick gezeigt, zur vielseitig ausdeutbaren öffentlichen Metapher geworden. Sie haben eine erstaunliche „Zähligkeit“ (Goetsch 1989, 683), eine „überraschend breite und vielstimmige Resonanz“ (Niehl 1999, 91) gefunden. Die literarische Rezeption der biblischen Noach-Erzählung weist dabei zahlreiche Besonderheiten auf. Anders als bei anderen biblischen Gestalten oder Motiven ist Noach nur eine spezifische Verkörperung eines über die ganze Welt verbreiteten Mythos, der Urflut. Dieses Motiv ist damit aber ein urmenschlicher Archetypus, ein Symbol für das Anfangs-Chaos menschlicher Exis-

tenz, das gleichzeitig zum Mahn- und Drohsymbol werden kann. Deshalb tauchen gerade die ‚Flut‘ und die ‚Arche‘ immer wieder als unspezifizierte Assoziationsmetaphern auf. Noach selbst erhält in diesem archetypischen Mythos schon in der Genesis nur wenig eigenes Profil, tritt kaum als eindeutiger Charakter hervor, ist vielmehr eine blass bleibende, wenngleich notwendige Spielfigur.

All diese Voraussetzungen aber fördern jene Tendenz, die sich nachdrücklich belegen ließ: Noach ist gerade in unserer mythenkritischen, ‚aufgeklärten‘ Gegenwart vor allem in Form von Satire (Loetscher, Schnurre, und andere) darstellbar. Neben lyrischen Auseinandersetzungen mit Noach steht denn auch die satirische Erzählung an erster Stelle der Rezeptionsformen, in der das Drama – abgesehen von der signifikanten Ausnahme Barlachs – fast völlig zurücktritt. Auch episch berichtete Suchaktionen nach der tatsächlichen Arche (Barnes, Jungk) lassen sich zwar genauso spannend erzählen wie Spekulationen über eine tatsächliche Archenvielfalt, werden aber letztlich als Gedankenspiele entlarvt.

Satire ist die vorherrschende literarische Form der Noach-Rezeption, die freilich auch so – neben dem sicherlich einkalkulierten postmodernen Spaß ‚auf Kosten‘ des biblischen Originaltextes – ernsthafte Rückfragen an die Genesiserzählung stellen kann. Diese Funktion nehmen auch die zahlreichen Anspielungen auf die Sintflut im Roman „Pigafetta“ (1999) von Felicitas Hoppe (\*1960) mit ein. Die Notizen rund um eine Seereise über die Weltmeere auf einem Handelsschiff erhalten durch diese Verweise eine mythische Tiefe, die freilich nie aufgelöst oder entfaltet wird. Hinweise wie „Gott ist mein Zeuge, es geht nicht gut aus. Denn siehe, er wird eine Sintflut mit Wasser kommen lassen, alles, was auf Erden ist, soll untergehen“ (Hoppe 2000, 116), bleiben so eher Blindverweise in einem grotesken Spiel, das nicht aufgelöst wird.

Gerade weil sich die literarische Noach-Rezeption vor allem in satirischer Maskierung zeigt, fällt das Fehlen einer Rezeptionslinie auf, die bei anderen Gestalten des Alten, des Ersten Testaments immer wieder im Zentrum steht: eine spezifisch inhaltlich konturierte jüdische Rezeption. Die Geschichte Noachs, das war ‚vor der Tora‘ (Malamud 1984, 12) – vor dem eigentlichen Beginn der konkret als ‚jüdisch‘ zu benennenden Geschichte – so Jahwe in der einzigen bemerkenswerten spezifisch jüdischen Gestaltung Noachs in der Gegenwartsliteratur, in Bernard Malamuds „God’s Grace“. Vor allem die explizit jüdischen Gestalten des Ersten Testaments aber werden in der literarischen Tradition jüdischer Autor:innen aufgegriffen. Noach ist eine archetypische, aber dadurch eben notwendig unscharfe Urgestalt der Menschheit.

Inhaltlich bestimmt vor allem die kritische Rückfrage das Spektrum der literarischen Noach-Deutungen, sei es in Form von Satire oder in ernsthafte Rückfrage

wie bei Busta oder Fried: Mit heutiger Logik und kritischer Vernunft überprüft bleiben zahllose Aspekte dieser Erzählung im wahren Wortsinn frag-würdig: Sinn und Ziel der Sintflut, die unglaublichen Ausmaße des Biozids, Auswahlkriterien für das Überleben Noachs und seiner Familie, das Weiterexistieren des Bösen auch nach der Sintflut, die theologische Frage nach der Heilsexklusivität und zumindest auch die Gerechtigkeit des sich hier in seiner archaisch-zerstörerischen Allmacht präsentierenden Gottes. Die Sintfluterzählung eignet sich wie nur wenige andere biblische Mythen vor allem dazu, die grundlegende „Brüchigkeit des Daseins“ (Jacobsen 1999, 121) zu thematisieren. Dieser Topos ist aktuell, anschlussfähig, transformativ, ausbaubar.

Neben diese inhaltlichen Ausgestaltungstendenzen treten die vielen Übertragungen der Noach-Geschichte als Ganzer oder ihrer Einzelelemente in unsere Tage. Wir selbst leben in diesen Deutungen nicht in der Zeit *nach* der Sintflut, sondern vor einer solchen, möglicherweise – geistig verstanden – in einer Sintflut. „immer wieder neue Sintflut“ (Sachs II, 162), sinniert Nelly Sachs (1891–1970) in einem ihrer Spätgedichte. Dann aber gibt es auch für uns zeitgemäße Überlebens-Archen, und vielleicht ist – wie bei Bachmann und Kunert – das Blatt, das Gedicht, allgemeiner: die Literatur eine solche Überlebensarche, warum nicht auch die Religion?

**Du bist der Bote für schon Tote und Vergessne  
überflutet von den Wogen die den Tod besiegeln  
Doch die Friedenstaube steigt ins Licht und  
winkt dir siebenfarbig die Versöhnung zu  
(Cremer 1999, 19)**

spricht Drutmar Cremer (1930–2021) Noach in seinem zweiten thematisch ausgerichteten Sintflut-Gedicht „Heimgekehrt ins Ewighaus der Liebe“ zu. Wenn aber die Sintflut so verstanden einerseits ein Hoffnungszeichen bleibt, andererseits unsere gesellschaftliche Realität chiffrenhaft zusammenfasst, dann wird der Bau von Archen unsere Aufgabe. Keinesfalls zufällig trägt der Roman, der Stephen Spielbergs Erfolgsfilm „Schindlers Liste“ zugrunde liegt, im englischen Original den Titel „Schindler’s Ark“ (Keneally 1982).

## 2 / „Wie viele Meilen nach Babylon?“ Sünde im Zeichen des Turmbaus und der Stadt Babylon

Wirkmächtig legen die Genesis-Erzählungen der Bibel die Grundlagen für ein zwei-poliges Grundschema, das die Verhältnisbestimmung der Größen Mensch, Schöpfer und Gott bis heute prägt: Gott erschuf die Welt gut und geordnet – davon berichtet Gen 1,1–2,4a. Das Gottesgeschöpf Mensch jedoch hat durch eigenes Verschulden diese in sich gute Grundordnung zerstört. Menschsein bedeutet demnach grundsätzlich schuldig und sündig zu sein, der Zuwendung und Erlösung durch Gott zu bedürfen.

Folgerichtig entfaltet die Genesis nach der Erzählung des Sündenfalls die Folgen für den Menschen: Verlust des Paradieses („Adam und Eva“), Brudermord und Vertreibungsschicksal des Menschen („Kain und Abel“), sintflutartige Globalbedrohung und -bestrafung („Noach“), Sprachenverwirrung („Turmbau zu Babel“), Vernichtung als Strafe für übergroße Sünden („Sodom und Gomorra“). Keine Frage: Der Komplex von Sünde und Schuld als Grundverfasstheit des Menschen bildet eines der zentralen Themen der Bibel. Doch nicht nur der Bibel: Die Verstrickungen des Menschen in tragisch-schicksalshafte Schuld und missbrauchte Verantwortung ist eines der ganz großen Motive der Weltliteratur überhaupt.

Vor allem eine Stadt ist dabei zur sprichwörtlichen Verkörperung von Sünde geworden: ‚Babel/Babylon‘ (vgl. Liptzin 1985, 25–38) als metaphorischer Inbegriff des Sittenverfalls, der Verworfenheit und des ins chaotische Nichts führenden menschlichen Größenwahns. Eine vollständige Materialsichtung zur literarischen Rezeption dieses Motivs kann hier nicht vorgelegt werden – viel zu komplex sind die Anspielungen und Bearbeitungen, Verbindungen und Rezeptionsspuren. Es kann einzig darum gehen, einige Erkenntnisschnitten in ein wirres Motivdickicht zu schlagen: darum, der biblisch-literarischen Sprachverwirrung zum Thema ‚Sünde‘ einige Einsichten abzutrotzen. Fünf derartige, in sich völlig verschiedenartige und dennoch ineinander verwobene Rezeptionsfäden sollen entwirrt und profiliert werden.

# Babel als zweiter Sündenfall

Im Schlüsselbegriff ‚Babel‘ klingt jener komplexe Erzählzusammenhang an, den Elias Canetti (1905–1994) in seinen Lebensaufzeichnungen „Die Provinz des Menschen“ (Canetti 1973) als „die Geschichte des zweiten Sündenfalls“ bezeichnet hat.

**Nachdem die Menschen ihre Unschuld und das ewige Leben verloren hatten, wollten sie kunstvoll bis in den Himmel wachsen. Erst hatten sie vom falschen Baum genossen, jetzt erlernten sie seine Art und Weise und wuchsen stracks hinauf. Dafür wurde ihnen das genommen, was sie nach dem ersten Sündenfall noch behalten hatten: die Einheitlichkeit der Namen. (Canetti 1973, 16)**

Nach der mythologischen Sündenfallgeschichte um Adam und Eva wiederholt sich das dortige Grundmuster hier noch einmal, dieses Mal freilich im legendarischen Bereich mit historisch verankertem Hintergrund. Denn sowohl das babylonische Weltreich als auch den dortigen Bau eines gigantischen Turmes gab es wirklich – auch wenn unklar bleiben muss, ob sich Gen 11 konkret darauf bezieht. Nebukadnezar II. regierte das babylonische Weltreich von 603 bis 562 v. Chr. und ließ dort einen riesigen Tempelturm errichten. Von den archäologischen Mühen um die Ausgrabung dieser Stätten erzählt der eingangs dieses Buches erwähnte Roman von Kenan Cusanit.

Für die biblische wie literarische Rezeptionsgeschichte entscheidend: In die Regierungszeit Nebukadnezar II. fielen die Eroberung Jerusalems sowie die ‚babylonische Gefangenschaft‘, von der zumindest die israelische Oberschicht betroffen war. Verständlich, dass Reich, Herrscher und Gebäude für die Israeliten in der Folgezeit zum Inbegriff von Verruchtheit und Sünde wurden. So steht ‚Babel‘ für ein komplexes, zum Teil nur lose verknüpftes Motiv- und Stoffbündel, dessen Einzelelemente kurz benannt werden sollen.

- Im Zentrum steht die in Gen 11,1–9 erzählte Episode vom Turmbau aus menschlicher Selbstüberschätzung. Diese Erzählung erklärt als Ätiologie die Verwirrung der menschlichen Sprachen.
- Der Herrscher Babylons rückt vor allem in jenen zahlreichen alttestamentlichen Erzählungen ins Zentrum, in denen vom Leid des Exils die Rede ist. So wird Nebukadnezar gleich in mehreren Propheten- und Geschichtsbüchern als Symbolfigur des Unterdrückers benannt und gezeichnet.
- Vor allem bei Jesaja und Jeremia wird darüber hinaus der drohende Sturz der Unterdrückermacht Babels geschildert.

- Von hierher schlägt sich ein weiter Bogen bis in das letzte Buch des Neuen Testaments. In einer apokalyptischen Vision blitzt in Offenbarung 17 bis 19 bildreich das Ende Babylons auf. Babylon steht dabei als symbolischer Sammelbegriff für alle Israel- und gottfeindlichen, und dadurch auch unmoralisch lebenden Mächte.
- Derartige feindliche Mächte werden als „Hure Babylon“, als die „Mutter [...] aller Abscheulichkeiten der Erde“ (Offb 17,5) mystifiziert, deren Sturz hier visionär gefeiert wird.

Die unterschiedlichen biblischen Erzähleinheiten um ‚Babel‘ werden auch in der Rezeptionsgeschichte zu Anknüpfungspunkten, die zu ganz eigenständigen Ausdeutungen Anlass geben. Diese verschiedenen Motiv- und Deutungsblöcke sollen in den folgenden Ausführungen vorgestellt werden. In ihrer einfachsten Rezeptionsform (vgl. Krellmann 1989) wird der biblische Stoff nacherzählt, legendarisch, dramaturgisch und/oder psychologisierend ausgestaltet, gegebenenfalls verbunden mit einer Prise Humor oder verbunden mit einer direkt ausgesprochenen ‚Moral von der Geschichte‘. Biblizistische Romane können so gestrickt sein (vgl. Zitelmann 1988), vor allem aber klassische Balladen, etwa Achim von Arnims humoreske Moralsatire „Der Turm zu Babel“, August Kopischs „Vom Turmbau“, Emanuel Geibels „Babel“ oder Otto Basils „Der Turmbau“ bis hin zum 1961 erschienenen Langgedicht „Turm zu Babel“ von Georg Maurer.

Bis in unsere Zeit hinein finden sich Texte, die sich dieser Traditionslinie zuordnen lassen, so etwa die kurze Erzählung „Babylon“ (Rosendorfer 1989, 9–17) des Münchner Autors Herbert Rosendorfer (1934–2012). An dem Turm habe man, so Rosendorfer, schon seit Urzeiten gebaut, mal mehr, mal weniger. Erst unter Nebukadnezar sei er fertiggestellt worden. Als der König ihn in dreiwöchigem Mühegang besteigt, erreicht er das Himmelsgewölbe und bekommt von Gott einen Zettel mit dem Rat „Man muss nicht alles machen, was man machen kann.“ (ebd., 16) Daraufhin lässt der König den Turm wieder einreißen. Der Zettel mit dem weisen göttlichen Ratschlag aber ging der Nachwelt verloren.

Wichtiger als die recht einfach gestrickte Legendenausgestaltung an sich ist ein Motiv, mit dem sich Rosendorfer auf ein großes Vorbild der literarischen Bibeldeuter beruft, auf Franz Kafka (1883–1924). In Rosendorfers Erzählung wird betont, dass die „Idee der einstigen Vollendung des Turms“ (ebd., 9) das eigentlich Entscheidende sei, mehr als dessen tatsächliche Fertigstellung. Mit einem derartigen Projekt wäre eine Sinnperspektive gegeben, die – nie erfüllbar – Orientierung geben könne. Gerade so sei die politische Legitimation der Herrschenden an einen Mythos gekoppelt, der dauerhaften Fortbestand garantiere.

Genau diese Idee hatte Kafka bereits in seinem kurzen Prosastück „Das Stadtwappen“ (Kafka 1983, 70f.) ausgestaltet. Es findet sich in jener Sammlung aus dem Nachlass, die Max Brod unter dem Titel „Beschreibung eines Kampfes“ 1936 herausgab. Das Wappen von Kafkas Heimatstadt Prag enthält die Abbildung einer geballten Faust. Warum das? Kafka reflektiert über diese Frage unter Bezugnahme auf den biblischen Babylon-Mythos, auf den er in seinem Werk mehrfach anspielt (vgl. Rohde 2002, 159–164). Am Anfang, so beginnt er seine kurze Skizze, sei dort „alles in leidlicher Ordnung“ (Kafka 1983, 70) gewesen. Man plante den Bau eines riesigen Turmes auf lange Zeit im Voraus.

Der Plan selbst schien dabei wichtiger als die Realisierung: „Das Wesentliche des ganzen Unternehmens ist der Gedanke, einen bis in den Himmel reichenden Turm zu bauen. Neben diesem Gedanken ist alles andere nebensächlich.“ (ebd.) Da der Gedanke wichtiger sei als die tatsächliche Umsetzung, könne man auch getrost auf zukünftige Generationen und deren neue technischen Mittel vertrauen. So baut man eher jetzt schon wichtige Arbeiterquartiere, streitet um Vorrechte und Privilegien. Der Bau selbst gerät aus dem Blick. Über Generationen hinweg verschärft sich diese Situation, ja, man erkennt „die Sinnlosigkeit des Unternehmens“ (ebd.), doch ist man „schon viel zu sehr miteinander verbunden, um die Stadt zu verlassen“ (ebd.). Was hat all dies mit dem Stadtwappen Prags zu tun? Kafka beendet das kurze Prosastück mit den Sätzen: Alles in dieser Stadt sei „erfüllt von der Sehnsucht nach dem prophezeiten Tag, an welchem die Stadt von einer Riesenfaust in fünf kurz aufeinanderfolgenden Schlägen zerschmettert werden wird.“ Konsequenz: deshalb habe „auch die Stadt die Faust im Wappen“ (ebd., 71).

Kafka löst also die biblische Erzählung aus ihrem narrativen Zusammenhang, deutet sie auf seine eigene Wirklichkeit und Intention hin neu. Er parallelisiert das Prag seiner Erfahrung – zerstritten, orientierungslos, ja: untergangssüchtig – mit dem biblischen Babylon. Die mögliche Erinnerung an den Turmbau als eine sinngebende Aufgabe prägt die Gegenwart nicht mehr. Die ehemalige Leitperspektive ist zudem heute als sinnlos durchschaut. Vernichtung allein bestimmt die Zukunft.

Kafka liefert einen aphoristischen Provokationstext, durchaus spielerisch und doch ernsthaft, der einige zentrale kafkasche Topoi in aller Kürze anreißt. Wie bei seinem bekannteren Text „Schwierigkeiten beim Bau der Chinesischen Mauer“ – ebenfalls auf die biblische Turmbaugeschichte bezogen – wird die unaufgelöste Spannung zwischen dem großen geistigen Projekt und der trivialen Kläglichkeit der Realität betont. Ja mehr noch: Wie beim Bau des vielleicht genialsten Einzelgebäudes der Menschheitsgeschichte bleibt auch dem Schriftsteller Kafka als Ausweg aus dem geschilderten Spannungskonflikt nur eines: die Flucht in das letztlich nie fertigstellbare Projekt oder in die ständig bröckelnde Ruine, in das – in seinem Falle literarische – Fragment.

# Von Mahagonny nach Berlin: Babel als Chiffre für moderne Metropolen

Von Kafka aus zieht sich ein Motiv durch zahlreiche weitere Werke der deutschsprachigen Literatur: ‚Babel‘ interessiert nicht so sehr als historischer Stoff, das sündenhaft-verruchte ‚Babylon‘ wird vielmehr zur Chiffre für Metropolen unserer Gegenwart. Das dem Untergang geweihte Babylon wird zum Deutungsschema zeitgenössischer Erfahrung nicht nur in Prag, sondern – wie in der Farce „Der Babylon-Blues“ von Georges Tabori (1994) – überhaupt.

Zwei herausragende Vertreter dieser Deutungstradition sind Bertolt Brecht und Alfred Döblin. Mehrfach bezieht sich zunächst Brecht (1898–1956) auf die Deutefolie der Babelerzählung. Deutlich wird dies in dem – Mitte der 1920er Jahre entstandenen – Gedicht „Diese babylonische Verwirrung“ (Brecht 1990, 149–151), einer Reflexion über die Grenzen der sprachlichen Verständigungsmöglichkeiten. Es heißt dort über die Sprache: „Dass wir sie nicht mehr verstehen / Das kommt daher, dass es / Nichts mehr nützt, sie zu verstehen.“

Zur Interpretationskategorie für die Großstadt der Zwanziger Jahre wird Babel in der 1930 uraufgeführten „Oper“ „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“. Als konkretes Vorbild für sein dramatisch gestaltetes „kapitalistisches Paradies und Sündenbabel“ (Völker 1983, 112) nahm Brecht das Berlin seiner Zeit. Drei Schwindler finden sich unerwartet in einer öden Gegend am Meer. Sie beschließen Mahagonny zu gründen, die Stadt der ungehemmten Vergnügungen, die zügellose Paradiesstadt der irdischen Glückseligkeiten. Als Paul Ackermann, der deutlich mit messianischen Zügen versehene ‚Held‘ dieses Stückes, in der Stadt der Vergnügungen ankommt, deckt er mehr und mehr ihre Oberflächlichkeiten auf. Da er schließlich seine Schulden nicht mehr bezahlen kann, wird er zum Tode verurteilt. Zuvor jedoch spielen ihm seine Gefährten das „Spiel von Gott in Mahagonny“ (Brecht 1978, 224f) vor. Wie in den biblischen Erzählungen um Babel und Sodom kommt Gott – gespielt vom „Dreieinigkeitsmoses“ – auf die Erde, um die lasterhaften Städte zu prüfen und zu strafen. Doch dieses Mal mit anderem Ausgang.

**Die vier Männer:**

**An einem grauen Vormittag**

**Mitten im Whisky**

**Kam Gott nach Mahagonny**

**Mitten im Whisky**

**Bemerkten wir Gott in Mahagonny. [...]**

**Dreieinigkeitsmoses:**

**Gehet alle zur Hölle!**

**Packt jetzt die Virginien in den Sack!**

**Marsch mit euch in meine Hölle, Burschen!**

**In die schwarze Hölle mit euch, Pack!**

**Jenny:**

**Ansahen sich die Männer von Mahagonny.**

**Nein, sagten die Männer von Mahagonny!**

In Brechts Spiel voller biblischer Anspielungen sagen die Männer von Mahagonny schlicht „nein“ zu Gott. Nicht dessen Urteil zerstört deshalb die Stadt, sondern das Werk der Menschen selbst:

**Wir brauchen keinen Hurrikan**

**Wir brauchen keinen Taifun**

**Was der an Schrecken tun kann**

**Das können wir selber tun.**

Brecht gestaltet sein Stück bewusst als Parabel, als zeit- und ortloses Sinnspiel. Wie so oft besteht die Funktion der Bibel für ihn „zentral im Modellcharakter für gegenwärtige Situationen“ (Pabst 1977, 178). Auch wenn er selbst das München und Berlin der 1920-er Jahren vor Augen und Babel als mystisches Vorbild im Sinn hatte, als er Mahagonny konzipierte: gemeint ist jede Stadt jener Jahre als Spiegelbild des zügellosen Kapitalismus.

Berlin und Babylon: diese Gleichsetzung findet sich noch viel direkter bei Alfred Döblin (1878–1957). Zunächst in seinem Meisterwerk „Berlin Alexanderplatz“ von 1929. Vor dem Hintergrund der Großstadt der Zwanziger Jahre schildert dieser Roman das Schicksal des einfachen Berliner Arbeiters Franz Biberkopf. Im Chaos der Zeit kämpft er sich seinen schweren Weg zur Selbsterkenntnis. Die Besonderheit dieses „ersten und einzigen bedeutenden Großstadtroman der deutschen Literatur“ (Muschg 1961, 220) besteht vor allem aus seiner in dieser Form damals neuartigen Montage- und Collagetechnik, verbunden mit der gleichfalls neuen Gestaltung des Bewusstseins-Stroms: In vielstimmiger Simultaneität und Gleichzeitigkeit wird die chaotisch-unüberschaubare Wirklichkeit Berlins abgebildet. Verschiedenste literarische Elemente stehen nebeneinander, werden filmartig ineinander geschnitten: Erzählung, Gedankenstrom, Dialog, Zeitungsausschnitte, Reklameschilder, Liedfetzen und ähnliche weitere Elemente.

Hintergrundfolie dieser Beschreibung Berlins ist vor allem die Bibel (vgl. Casey 1989, 527–542), die in zahlreichen Zitaten und Anspielungen immer wieder an die Textoberfläche durchdringt: Genesismotive (Abraham und Isaak) stehen neben Jeremia-Warnrufen, Kohelet-Texte finden sich neben Hiob-Passagen. Zentral: Anspielungen auf Babel, vor allem aber auch auf das von den Propheten vorbereitete apokalyptische Motiv der ‚Hure Babylon‘. Ein Beispiel: Franz Biberkopf erkennt, dass seine Erwartungen an das Leben falsch waren. Von Resignation getrieben schleppt er sich durch Berlin.

**Und nun komm her, du, komm, ich will dir etwas zeigen. Die große Hure, die Hure Babylon, die da am Wasser sitzt. Und du siehst ein Weib sitzen auf einem scharlachfarbenen Tier. Das Tier ist voll Namen der Lästerung und hat 7 Häupter und 10 Hörner. Es ist bekleidet mit Purpur und Scharlach und übergüldet mit Gold und edlen Steinen und Perlen und hat einen goldenen Becher in der Hand. Und an ihrer Stirn ist geschrieben ein Name, ein Geheimnis: die große Babylon, die Mutter aller Greuel auf Erden. Das Weib hat vom Blut aller Heiligen getrunken. Das Weib ist trunken vom Blut der Heiligen. (Döblin 1975, 211)**

In den Text wird eine fast wörtliche Übernahme von Offb 17,1a–6a eingespeist. Vergleichbare Passagen wiederholen sich. Was aber ist ihre Funktion? Offensichtlich symbolisiert die Hure Babylon die verführerische, unmoralische, vernichtende Macht der Großstadt. Steht sie in der Bibel für Babel, Rom und andere Großmächte, so steht sie nun für Berlin und das moderne Großstadtleben. Die „Hure Babylon“ lockt Franz in ihren Untergang, und er folgt ihren zwielichtigen Verlockungen. „Jeder Schritt von dir freut sie.“ (ebd., 262) Und später: „Sieh, wie die Hure schon frohlockt. Hure Babylon! [...] Du ahnst sie jetzt, du fühlst sie. Und ob du stark sein wirst, ob du nicht verloren gehst.“ (ebd., 342) Wird das Chaos der Großstadt Franz Biberkopf besiegen und verschlucken? Oder wird er widerstehen und einen eigenen Weg finden?

**Ein Klappern, es geschieht ein Klappern im Sturm, in dem Wehen und Blasen wird ein Klappern laut, ein Weib dreht ihren Hals auf einem scharlachfarbenen Tier. Sie hat sieben Köpfe und zehn Hörner. Sie schnattert und hat ein Glas in der Hand, sie höhnt, sie lauert auf Franz, den Sturmgewaltigen protestet sie zu (ebd., 381).**

Bevor ihr Franz freilich zum Opfer fällt, schaut er in seinen fiebernden Angstträumen im Irrenhaus einen großen Kampf zwischen dem Trommler Tod, der sich seiner bemächtigen will, und der Hure Babylon, die ihn ihrerseits endgültig für sich gewinnen möchte. „Da trommelt es und trommelt weiter. Verloren hat die Hure Babylon, der Tod ist Sieger und trommelt sie davon.“ (ebd., 400) Und tatsächlich wird sie den Wettbewerb um Franz Biberkopf verlieren, jedoch nicht an den Tod, der nur scheinbar Sieger des unerbittlichen visionären Zweikampfes bleibt:

**Die große Babylon kann endlich ihr Tier hochzerren, es kommt in Trapp, es rast über die Felder, es sinkt in den Schnee. Sie dreht sich um, heult gegen den strahlenden Tod. Unter dem Tosen bricht das Tier in die Knie, das Weib schwankt über den Hals des Tiers. Der Tod zieht seinen Mantel zu. Er singt und strahlt: O ja, o ja. (ebd., 401)**

Auch der Tod triumphiert am Ende nicht. Franz selbst erhebt sich, lernt im Kampf auf Leben und Tod neu, sich ohne falsche Erwartungen dem Leben zuzuwenden und es zu nehmen, wie es kommt.

Babylon als Sinnbild des verlockenden und doch nicht siegreichen Bösen, dieses Hauptmotiv wird in diesem Roman durch ein weiteres ergänzt. Babylon wird zugleich zum Sinnbild der Vergänglichkeit aller vorgeblichen irdischen Herrlichkeit, aller Hinfälligkeit an die Zeit. Mitten in den realistischen Schilderungen der Abbrucharbeiten auf dem Alexanderplatz findet sich ein Nachdenken über die Vergänglichkeit aller großen Städte und Menschen:

**Von Erde bist du gekommen, zu Erde sollst du wieder werden, wir haben gebauet ein herrlich Haus, nun geht hier kein Mensch weder rein noch raus. So ist kaputt Rom, Babylon, Ninive, Hannibal, Cäsar, alles kaputt, oh, denkt daran. (ebd., 304)**

Noch deutlicher wird diese Gleichsetzung der modernen Großstädte seiner Zeit mit dem sündhaften Babylon in dem 1934 erschienenen, satirischen Monumentalroman „Babylonische Wandrung oder Hochmut kommt vor dem Fall“ (Döblin 1982). Schon der Titel verweist unmissverständlich auf die Nähe zur biblischen Vorlagetradition. Der Plan zu diesem Roman war noch in Berlin selbst entstanden. Bei Erscheinen des Buches befand sich Döblin jedoch bereits auf seinem langen Fluchtweg ins Exil, klarsichtig bereits einen Tag nach dem Reichstagsbrand begonnen. Immer eindeutiger erhalten die als Babylon porträtierten Großstädte nun auch konkrete Züge des Ungeistes der Nationalsozialisten.

Wie schon bei Brecht wird die Tradition aufgenommen, dass sich Gott auf die Erde begibt, um die Menschen zu prüfen (vgl. dazu Frenzel 2015, 277–289). Döblins „babylonisch-chaldäisch-assyrischer“ (Döblin 1982, 12) Gott trägt den Namen Konrad, ein Name, den der Autor ihm schlicht deshalb verleiht, „weil wir ihm nicht gestatten wollen, sich hinter seinen großartigen alten Namen zu verstecken“ (ebd., 14). Gott Konrad hatte sich zur Ruhe gesetzt und seine Schöpfung sich selbst überlassen. In einem dem Hiobbuch strukturell entlehnten „Vorspiel im Himmel“ wird dieser Gott nun freilich von seinem alten Widersacher – hier schlicht „Georg“ genannt – darauf hingewiesen: „Etwas ist über dich verhängt“ (ebd., 25). Ein gewisser Jeremia habe Gott herausgefordert mit einem „Fluch über dich und Babylon“ (ebd., 26). Denn was sei aus Gottes Schöpfung in seiner Verantwortung geworden:

**Babylon ist durch dich zu einem gräßlichen Bild der Gewalt, der Tobsucht, des Mordes und des Schreckens geworden. Du hast Babylon zur Furcht und zum Angsttraum aller Menschen gemacht. Es ist das Bild der Zügellosigkeit, der Wüstheit und der Prasserei geworden. Wo der freche Hochmut triumphiert und wo die Menschenverachtung stolziert, nennt man deinen Namen. Ihr seid das scheußlichste Bild der tierischen Gemeinheit und der glatten Bestialität geworden. (ebd., 26f.)**

Auf diese Provokation kann Gott Konrad nur so antworten, dass er sich aufmacht, um auf der Erde nach dem Rechten zu sehen. Gott selbst tritt also jene Reise durch die Babelstädte an, die im Vorgängerroman der einfache Mann Franz Biberkopf antreten musste. Fünf Stationen stehen ihm auf seiner Erdenreise bevor: Babylon, Bagdad, Konstantinopel, Zürich und Paris. So beginnt Gott Konrad seine Reise in Babylon, seiner geliebten, ja heiligen Stadt. Verzückt sinniert er über ihr Erinnerungsbild:

**Die heilige Stadt Babylon, die heilige Stadt. Man achtete auf nichts als auf Heiligkeit. Man legte die Straßen danach an. Man nahm beliebig Absperrungen vor, wenn es für heilige Zwecke notwendig war. Es kam nicht auf den Verkehr an. Die Frage, was ist wichtiger, Ökonomie oder Gott, war entschieden: man brachte die Wirtschaft zum Blühen und opferte mir. Ich habe alles oben bei den Sternen geregelt, die Menschen hatten Fernrohre, stiegen auf ihre Dächer und sahen nach, wie es stand. Danach verfuhrten sie. So kam alles ins Gleichgewicht. Es gab kein Mißverständnis. (ebd., 55f.)**

Die zeitgenössische Wirklichkeit der ehemals heiligen Stadt ist schlimmer, als die Befürchtungen es erwarten ließen: Gottesvergessenheit, Laster aller Arten, Chaos, Schmutz und Gestank. Babylon? – „Schlimmer kann doch keine Ortschaft aussehen“ (ebd., 183). Gott Konrad, von Döblin selbst im Rückblick als „ein uralter, verschimmelter Gott“ (Döblin 1986, 267) charakterisiert, muss feststellen, dass Satan der neue Gott dieser sogenannten Zivilisation geworden ist. Gott Konrad aber vollzieht über mehrere Lernstufen die Wandlung zum Menschen. Er akzeptiert demütig, ein kleiner, winziger Teil in einer vortrefflichen, wenn auch ihm undurchschaubar bleibenden Weltordnung zu sein. Nach Phasen tiefster Depression, Apathie und Verzweiflung entdeckt er die geringen, aber eben doch vorhandenen Möglichkeiten menschlicher Tatkraft. In einem – bei Döblin autobiographisch verwurzelten – Lobgesang auf das städtische Gegenbild zu Babel/Berlin, die Lichterstadt Paris, lernt er, wie eine wahrhaft menschliche Stadt aussehen könnte. Er selbst akzeptiert sein Dasein als einfacher Mensch, gestaltet mit seiner neugegründeten Familie eine Landkommune, auf der er schließlich friedlich stirbt.

„Babylonische Wandrung“ ist bewusst als Gegenbild zu „Berlin Alexanderplatz“ gestaltet: Beide Romanhelden sind Gescheiterte, für ihre Hybris Büßende, die sich in der realen Welt schmerzhaft zurechtfinden müssen, und letztlich durch demütige Unterordnung unter ein rätselhaft bleibendes Gesamtsystem eine bescheidene Lebensmöglichkeit finden. Beide Romane sind als bunt montierte Collagen konzipiert, in die sich der Verfasser immer wieder selbst durch Kommentare einmischt. Wo Döblin in „Berlin Alexanderplatz“ den ernsthaften Ton wählt, entscheidet er sich bei „Babylonische Wandrung“ für das satirische Spiel der grotesken Farce.

Berlin als babylonischer Sündenpfuhl: Diese Gleichsetzung findet sich in der Literatur der 1920er und 1930er Jahre nicht nur bei Brecht und Döblin, sondern in einer Vielzahl von Werken, sei es in indirekter Andeutung oder in der chiffrierten Gleichsetzung. Kaum überraschend, dass die überaus erfolgreichen Verfilmungen der in dieser Zeit in Berlin spielenden Gereon-Rath-Kriminalromane von Volker Kutscher unter diesen Serientitel gestellt wurden: ‚Babylon Berlin‘. Die Gleichsetzung von Berlin mit Babylon (vgl. Polaschegg/Weichenhan 2017) findet sich aber auch in Beispielen aus der neuesten Literatur. So nennt der ostdeutsche Erzähler Peter Wawerzinek (\*1954) seinen Roman über das Leben im Berlin unserer Zeit „Mein Babylon“ (Wawerzinek 1995) und überträgt die Kennzeichnung Berlins als Babylon mehrfach in den Text.

# **Babel als Urbild von Hybris und Selbstüberschätzung**

Unabhängig von der konkreten Gleichsetzung von Babel und Berlin wird ‚Babylon‘ ganz allgemein zum Urbild der modernen Großstadt, zum Symbol von moralischem Verfall, Sprachlosigkeit und Anonymität. Auch für diese Deute-Tradition finden sich zahlreiche literarische Beispiele. Die deutschjüdische Lyrikerin Rose Ausländer (1901–1988) „gilt als die letzte jüdische Psalmistin deutscher Zunge“ (Gellner 2004, 35). Sie lebte vor ihrer Rückkehr nach Deutschland mehrere Jahre des Exils mitten in der Metropole New York. In ihren Gedichten spiegelt sich diese Großstadterfahrung mit der vergeblichen Suche nach Heimat und der Isolation des modernen Menschen. Einer ihrer Gedichtbände erscheint nach ihrem Tod unter dem Titel „Wir wohnen in Babylon“, angelehnt an die Zeile eines 1972 erstmals veröffentlichten Gedichts (*Ausländer* 1992, 8):

## **Lehmbrot**

**Häuser zusammengerückt  
klettern übereinander  
die Luft kann nicht atmen**

**Du musst wissen  
wir wohnen in Babylon  
Worte auseinandergewachsen**

**Unsere Stirnen übereinander  
klettern Falten in Zeichen  
wer deutet sie**

**Steine kauen wir  
Wind legt sie uns  
in den Mund**

**Wir bauen  
Lehmbrot**

Die nur knapp aufgerufene biblische Erzählung wird hier zur Folie für die eigene Gegenwarts- und Selbstdeutung. So wie in Babylon die Sprache verwirrt wurde, so zerrissen sind unsere Großstädte in ihrer gleichzeitigen Sprachvielfalt und Sprechisolation. So vergeblich der Versuch in Babylon war, auf ewig ein Mahnmal der menschlichen Erkenntnis aufzurichten, so vergeblich bleiben alle Werke des

Menschen bis heute: Leimbrot – paradoxer Widerspruch, Symbol des Untauglichen.

Ein weiteres Beispiel für die Babel-Türme unserer Zeit: Die Erzählerin und Lyrikerin **Eva Zeller** (\*1923) legte im Jahre 1973 einen Prosaband vor mit dem Titel „Der Turmbau“ (Zeller 1973). Unter deutlichen Bezügen zu Gen 11 stellt die Titelgeschichte ein modernes Wohnsilo unserer Zeit vor, detailliert und funktionalisiert durchgeplant für 30.000 Menschen, gleichzeitig aber ein Mahnmal der Seelenlosigkeit und Isolation des zeitgenössischen Menschen. Der Traum vom perfekten Wohnen wird als Alptraum der Vereinsamung entlarvt. Die Hybris des im wahren Wortsinne himmelstürmenden Architekten führt ins Chaos. Sein Gestaltungstraum wird zum Alptraum für seine Ehefrau, die sich aus dem Hochhaus stürzt, um dem auf alles eine Antwort Wissenden – so die Schlussworte der größtenteils in Figurenrede verfassten Erzählung – wenigstens einmal „ihre Meinung zu sagen“ (ebd., 34).

Seien es wie bei Zeller und Ausländer die anonymen Wohnsilos, seien es die riesigen Kaufhäuser als die modernen Tempel des ungehemmten und seelenlosen Konsums und der reichgestaltigen Vielgötterei: Ein Ende dieser neuen babylonischen Bauwut ist nicht abzusehen – so zumindest lässt sich **Günter Kunerts** (1929–2019) 1977 veröffentlichtes Gedicht „Erinnerung an Babylon“ (Kunert 1977, 64) deuten.

### **Erinnerung an Babylon**

**Nicht einer: viele  
Türme himmelsstrebsam  
und gehäuft. Asyle  
menschlicher Gebrechlichkeit  
bis zu den Wolken. Die Tempel  
dass sie ja nicht bersten  
entladen sich von ihren Schätzen  
durch Billigangebote und Sonderpreis.  
Abkömmlinge der alten Länder  
durchstreifen fremd den Ort  
der allen Fremde bleibt: Platz  
des Vergessenwerdens  
keine Stadt. Ein Leben  
im Quadrat und Raster  
unerkannt und einsam. Kybele scharenweis  
am Großen Weißen Weg für alle  
käuflich. Soviele Götter**

**wie da Straßen gehen  
auf unsichtbar gewordenem Fels  
zwischen zwei Strömen: des nachts  
voll Licht und Angst  
des tags voll leerem Tun  
das an die Fundamente des Vergangenen  
schlägt und es zermürbt. Das Ende  
noch nicht abzusehen von keinem  
der noch so hohen Türme.**

## **Babel als politisches Mahnmal**

Babel kann als Chiffre, als Verweisreferenz noch eine andere Funktion haben: die des politischen Mahnmals. Eine singuläre, weil *positive Deutung* des Turmbaus zu Babel legte zunächst Stefan Zweig (1881–1942) vor. Zweig, überzeugter Kosmopolit und Europäer, hatte sich mit dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges anfangs noch abgefunden und sich in einem offenen Brief „An die Freunde im Fremdland“ von diesen verabschiedet. Sehr bald wurde ihm jedoch klar, dass dieser Krieg ein einziges Verbrechen gegen jegliche Humanität und Menschenwürde war.

Im Frühjahr 1916 veröffentlicht er ein kleines Prosastück unter dem Titel „Der Turm zu Babel“ (Zweig 1994), das seine vorherigen Äußerungen relativiert. Doch welche Umdeutung: Der biblische Turm wurde – so Zweig in dieser neuen Parabelerzählung – von der sprachlich und sinnesmäßig geeinten Gesamtmenschheit errichtet, um den Himmel zu erreichen. Gott lächelte zunächst über die Mühen seiner Kreaturen, fühlt sich dann jedoch mehr und mehr bedroht: Würden die solcherart zu gemeinsamem Handeln fähigen Menschen ihm am Ende bedrohlich werden? Zur Absicherung seiner Macht zerstörte er das Bauwerk und die Einigkeit der Menschen.

Und doch hielt sich in deren tiefster Erinnerung der Traum von einer verbindenden Gemeinsamkeit. In Europa entstand schließlich ein zweiter Turm, ein neues Bauwerk von Babel, gewoben aus „dem feinsten unzerstörbarsten Stoff des irdischen Wesens, aus Geist und Erfahrung, aus den sublimsten seelischen Substanzen“ (ebd., 294) als Zeichen der friedlich-konstruktiven Zusammenarbeit aller Europäer. Dieser zweite Babelturm wurde höher, schöner und prachtvoller als der erste, doch wieder fürchtet Gott die Macht der solcherart vereinten Menschheit und stiftet ein zweites Mal Unfrieden. Es kommt zum Streit unter den Europäern, ja zum Krieg, und wieder zerfällt der Turm zu Staub und Ruinen.

Dennoch bleibt die Möglichkeit der positiven Rückerinnerung: Der Turm wird geradezu zum Hoffnungszeichen, zum Symbol der möglichen Besinnung auf gemeinsames Handeln: Wenn „wir nur schaffen, jeder an seiner Stelle, mit der alten Glut, so wird der Turm wieder aufsteigen, und auf den Höhen werden sich die Nationen wiederfinden.“ (ebd., 296) So wird der babylonische Turm hier zum „Denkmal der brüderlichen Gemeinschaft“, zum „Monument der menschlichen Solidarität“ (ebd., 294), zum Mahnmal für einigendes und friedliches Schaffen der Menschheit!

Weit geläufiger als diese positive Assoziation ist freilich die Deutung Babels als drohendes Mahnzeichen: So weit wie in Babel darf es in der heutigen Gesellschaft nicht kommen! Gottferne Hybris und moralischer Verfall sollen im Zeichen des zerstörten Turms gerade abgewendet werden. *Gottfried Benn* (1886–1956) baute so in einer opiumberauschten Phantasmagorie schon 1913 das Geschrei von „Ziegelsteinen“ mit ein: „Baut uns mit in den Turm des Feuers / für alles, was vor Göttern kniet“ (Benn 1986, 21). Ein anderer Turm wird hier errichtet: einer, der alle Religionen und ihre Versprechungen bekämpft. Mit eigener Sinnfügung griff *Johannes R. Becher* (1891–1958) dieses Motiv in einem seiner programmatischen Spätgedichte (Becher 1973, 40) auf:

### **Turm von Babel**

**Das ist der Turm von Babel,  
Er spricht in allen Zungen.  
Und Kain erschlägt den Abel  
Und wird als Gott besungen.**

**Er will mit seinem Turme  
Wohl in den Himmel steigen  
Und will vor keinem Sturme,  
Der ihn umstürmt, sich neigen.**

**Gerüchte aber schwirren,  
Die Wahrheit wird verschwiegen.  
Die Herzen sich verwirren–  
So hoch sind wir gestiegen!**

**Das Wort wird zur Vokabel,  
Um sinnlos zu verhalten.  
Es wird der Turm von Babel  
Im Sturz zu nichts zerfallen.**

Offensichtlich geht es in diesem Gedicht nicht um eine biblische Rekonstruktion, das wird spätestens an der Umdeutung der mit eingebauten Kain-und-Abel-Mythe deutlich. Dass Kain nach dem Brudermord als Gott verehrt würde, ist den biblischen Erzählungen nicht zu entnehmen. In Gleichnissprache ist hier einmal mehr von heutigen Babeltürmen die Rede. Hans Mayer deutet dieses Gedicht Bechers als „Gedicht über und gegen Stalin“ (Mayer 1993, 261), der hier im Bilde Kains gezeichnet wird. Ein Text also als Abgesang auf den sich selbst überschätzenden, noch in Sicherheit wiegenden, die Wahrheit verschweigenden, aber zum Untergang verdamnten Stalinismus der frühen 1950er Jahre. Mayer interpretiert dieses Gedicht geradezu als Schlüsseltext für seinen Rückblick auf die Literatur der DDR: Nichts anderes war sie, als die Aufrichtung eines zum sicheren Scheitern verurteilten ‚babylonischen Turmbaus‘. Bechers Gedicht ist freilich nicht verfasst im Sprachgestus der prophetischen Rechthaberei, sondern im Sinne der Mahnrede, die gerade deshalb den Untergang drastisch abzeichnet, weil sie ihn so vielleicht doch noch abzuwenden hofft.

Eine andere, aktuellere politische Mahnrede im Bilde des babylonischen Turms findet sich in Christa Wolfs (1929–2011) 1987 erschienenen Prosaband „Störfall“. Die Autorin schildert hier ihre ganz persönlichen Reaktionen und Gedanken auf zwei „Nachrichten eines Tages“ – so ja auch der Untertitel: einmal auf Tschernobyl, gleichzeitig aber auch auf die Gehirntumoroperation ihres Bruders vom gleichen Tag. Beide Anlässe lassen sie zurückfragen nach den Grundursachen von Schuld, Unfällen, katastrophalen Entwicklungen. Keineswegs zufällig richten sich ihre Gedanken auch auf biblische Traditionen: auf den Brudermord des Kain als Anfang der Gewaltgeschichte der Menschheit und eben auch auf Babel. Angesichts von Tschernobyl scheint der Erzählerin die Sprache zerstört, scheint es unmöglich, das Geschehen weiterhin in Sprache zu fassen. Damit aber ist die Verbindung zur biblischen Erzählung um die Sprachverwirrung geschaffen, denn „es ist mir vorgekommen, als würde ich diesen alten Text zum erstenmal lesen“. Wolf zitiert den Genesistext und kommentiert:

**Wie wichtig DER HERR die Sprache nimmt. Wie er danach trachtet, dass sie kein Instrument seiner Untergebenen wird, sich gegen ihn zusammenzuschließen. Wir hingegen verstehen alle die basic language, mit deren Hilfe wir unsere Türme aufrichten, habe ich denken müssen, aber das nützt uns nichts; und wir kennen alle die technische Stimme, die aus dem Apparat kommt, und wir zählen mit, wenn sie jenen anderen Apparat, den Turm mit Raketenantrieb, in den Himmel schickt, der nun aber nicht mehr Himmel**

**heißt, sondern Kosmos: Five – four – three – two – one – zero! Nur manchmal stürzen die Türme wieder herunter, mit ihrer blutigen Fracht. (Wolf 1988, 93)**

„Unsere Türme“, das sind die technischen Hochentwicklungen unserer Zeit: Atomkraftwerke, Waffentechnologien, Forschungssatelliten, außer Kontrolle geratene Viren – ihre Zerstörungskraft bildet das Bedrohungspotential unserer Zeit. Der Bezug auf Babel wird hier zum Mahnmal, den rechten Nutzen einer noch kontrollierbaren Technologie nicht aus den Augen zu verlieren.

Babel als politisches Mahnmal, das ist die Geschichte nicht des einen Turmes damals, sondern der zahllosen babylonischen Turmprojekte aller Zeiten. Davon handelt auch das – durchgängig in Kleinschreibung gehaltene – Gedicht des Schweizer Dichterpfarrers Kurt Marti (1921–2017) „turmbau nicht nur in babel“: Verschiedene Sprecher verbalisieren ihre gigantomatischen Baupläne, bevor in der Schluss-Strophe Gott auf Erden erscheint „um zu beschauen / was die menschen da planten da trieben / und er verwirrte ihre gemeinsame sprache / und er zerstreute sie alle so dass / sie aufhören mussten weiter zu bauen“ (Marti 1995, 28f.). Ästhetisch nur wenig verdichtet, wird der Sinn der poetischen Mahnrede (über)deutlich: Wie schon zuvor das Sintflut-Motiv wird hier auch ‚Babel‘ zum Menetekel der ökologisch notwendigen und moralisch erforderlichen Grenzen des Wachstums, zum Symbol der Notwendigkeit der Einschränkung von Konsum.

Der niederländische Autor Jan de Leeuw (\*1968) zeichnet in vergleichbarer Weise in seinem Roman „Babel“ (2018) die Dystopie einer vom weltweit höchsten Gebäude aus operierenden kapitalistischen Diktatur, deren Anführer Abraham Babel am Ende scheitert. Elfriede Jelineks Theaterstück „Babel“ (2004) inszeniert ein Gewirr von Stimmen aus Medienberichten, Politik, Alltagsprüchen, Reklame im Kontext des Irakkriegs von 2003 und illustriert so die bleibende Sprach- und vor allem Bildverwirrung unserer Zeit.

## **Babel als Sinnbild für Heimatlosigkeit und Exil**

Einen ganz anderen Ansatzpunkt wählt der deutschjüdische Schriftsteller Hans Sahl (1902–1993). Zwar wird auch bei ihm der Bezug zum biblischen Babylon zum Titel eines Erzählungsbandes – der Band „Umsteigen nach Babylon“ (Sahl 1987) erschien 1987 – doch dient hier Babylon nicht primär als Chiffre für die sündenhafte oder hybride moderne Stadt. Sahl benutzt den Bezug zur Chiffre ‚Babylon‘ bibelnäher als Deutefolie für die ewige Exilsituation des Juden. Für ihn, der lange

Jahre in den USA lebte, erweist sich jede Stadt als Urbild der Stadt des Exils: eben Babylon. Eine moralische Wertung wird damit – zumindest in erster Linie – nicht verbunden.

Noch deutlicher wird diese Art der Motivverarbeitung in dem 1956 entstandenen längeren Gedichtzyklus „Die Meilen nach Babylon“ (Fried 1993, I 224–231) von Erich Fried aus dessen 1963 veröffentlichtem Lyrikband „Reich der Steine“. Fried nimmt den englischen Kinderreim „How many miles to Babylon?“ zum Anlass eines Nachdenkens über die eigene Heimatlosigkeit. Er übersetzt diesen Kinderreim und stellt ihn an den Anfang, in die Mitte und ans Ende seiner Gedichtreihe:

**Wieviel Meilen nach Babylon?  
Siebzig. Wenn's hoch kommt noch zehn.  
Komm ich dorthin bei Kerzenlicht?  
Ja, auch zurück kannst du gehn.  
Wenn deine Fersen flink sind und leicht,  
kommst du bei Kerzenlicht hin vielleicht.**

Fried beklagt in seinem Zyklus die Distanz zwischen sich selbst, dem „Mensch aus dem Süden“ und seiner geliebten Stadt im Norden, die er als „Du junges Babel / oben weit im Nordwesten“ anspricht. Die Distanz scheint unüberwindbar: „Du bist fern / denn ich bin nähergekommen“. Wie aber kann es gelingen, das ‚Fernsein‘ dieser Stadt zu überwinden?

**Zum Urturm  
in Chaldäa  
der tief im Sand liegt  
zur höchsten Erhebung  
des Menschen in seiner Landschaft  
will ich zurück  
und will die Verwirrung der Sprachen  
aufhalten mit Händen  
die keine Steine mehr heben  
dass Nord und Süd sich verstehen  
und Ost und West**

Die Rückkehr zum ursprünglichen Geschehen rund um den Turm wird zum Wunsch nach Wiederherstellung der Ureinheit und Verständigung aller. Wenn

man den Bau nur aufhalten könnte! Und doch erkennt der Sprecher der Gedichtzeilen, dass dieser Weg Utopie bleibt. Er wird im Exil bleiben, Fremder unter Fremden, „verbannt nach Babel / Und wieder aus Babel verbannt“. Sein Schicksal ist und bleibt es, von außen die Heimat zu betrachten und das Fremdsein in ständiger Sehnsucht und Erinnerung zu ertragen:

**sonst baue ich höher  
den Turm der Verwirrung  
das Fremdsein  
in fremden Ländern  
[...]  
Nach Babel  
  
wieviel Meilen?  
Babel in mir.  
Kann ich bei Kerzenlicht eilen?  
Ja  
und zurück zu dir!**

Wie bei Hans Sahl wird auch bei Erich Fried ‚Babylon‘ zur Kennzeichnung der Exilsituation, des Fremdseins, der Heimatsehnsucht, die doch unerfüllt bleiben muss.

## **„Warum es in Babylon zum Turmbau kam“**

Für keinen deutschsprachigen Schriftsteller wurde der Motivblock um Babel zu einer vergleichbaren Obsession wie für den Schweizer Pfarrerssohn Friedrich Dürrenmatt (1921–1990). Er schreibt:

**Meine Gedanken, meine Träume kreisten jahrelang um dieses Motiv, ich beschäftigte mich schon seit meiner Jugend damit, stand doch in der Bibliothek meines Vaters ein blau-weißer Band der Monographien zur Weltgeschichte, Ninive und Babylon. Es ist schwer, Träume zu gestalten. Ich hatte nie im Sinn, eine versunkene Welt zu beschwören, es lockte mich, aus Eindrücken eine eigene Welt zu bauen. (Dürrenmatt 1985, 127)**

Fasziniert von diesem Stoff, hat Dürrenmatt ihn immer wieder neu bearbeitet. Zum einen liegen zahllose graphische Annäherungen an den Babelturm aus der

Zeichenwerkstatt des künstlerisch doppelt begabten Schweizers vor. Zum anderen aber versucht er mehrfach, diesen Stoff literarisch fruchtbar werden zu lassen. Das aber erweist sich als ungemein schwierig. 1948 plant er eine Komödie unter dem Titel „Der Turmbau zu Babel“, doch nur ein erster Akt entsteht und wird von ihm wieder verworfen. Warum? In einem späteren Gedicht (ebd., 141) beschreibt er selbst den Entstehungsprozess dieses Werks:

**Wie ich zum ersten Mal anhob und wie sich  
zum ersten Mal die Wasser Mesopotamiens  
vor meinen Füßen wälzten,  
Der Turm vor mir anstieg, ein kahles Gebirge,  
voll Menschen und Maschinen,  
in weiße Wolken stechend,  
Warf ich, ungeduldig, das Lied ins Feuer.**

Dürrenmatt zeigte sich dem für ihn „unermesslichen“ Stoff schlicht nicht gewachsen. Fünf Jahre später nahm er die Arbeit wieder auf, wenn auch unter veränderten Vorzeichen. Er plante nun gleich eine Dramen-Trilogie, um den riesigen Themenkomplex adäquat literarisch umsetzen zu können. Nur der erste Teil davon sollte je fertig werden, und auch dieser blieb nur Fragment. Im Dezember 1953 kam es zur Uraufführung von „Ein Engel kommt nach Babylon“, einer Komödie, die Dürrenmatt später mehrfach überarbeitete und die so erst 1980 ihre endgültige Form fand. Das letzte zu Lebzeiten des Schriftstellers veröffentlichte Buch trägt schließlich den Titel „Turmbau. Stoffe IV–IX“ und bündelt noch einmal angeschriebene, aber nicht vollendete Textfragmente.

Zur vorliegenden Komödie: Was war Ziel und Zweck dieser dramatisierten Legende?

**Meine Komödie versucht den Grund anzugeben, weshalb es in  
Babylon zum Turmbau kam, der Sage nach zu einem der grandio-  
sesten, wenn auch unsinnigsten Unternehmen der Menschheit;  
um so wichtiger, da wir uns heute in ähnliche Unternehmungen  
verstrickt sehen. (Dürrenmatt 1985, 127)**

Wie zum Beispiel Kunert geht es Dürrenmatt also gleichermaßen um das Babel von einst wie um die ‚vielen Babel‘ von heute. Was passiert in dem Stück? Es setzt ein mit dem nun schon mehrfach benannten Motiv des Erdenwandels göttlicher Mächte: Ein Engel betritt die Erde, begleitet von dem soeben geschaffenen, überaus

schönen Mädchen Kurribi. Sein Auftrag lautet, dieses Mädchen „dem geringsten der Menschen zu übergeben“ (ebd., 16). In der Riesenstadt Babylon hat Nebukadnezer (sic!) gerade die Macht übernommen und plant die Einführung eines wahrhaft sozialen Staates. Dazu freilich müssen alle Bettler verschwinden. Man bietet ihnen Arbeitsplätze im Staatsdienst an, die denn auch prompt alle akzeptieren; alle bis auf einen, den schlausten und erfolgreichsten von ihnen, Akki. Für Akki ist das Leben in Babylon hoffnungslos. Deshalb hat er für sich die Konsequenzen gezogen: „Da man nicht in dieser Stadt leben kann, habe ich beschlossen, von dieser Stadt zu leben und bin Bettler geworden.“ (ebd., 53)

Um Akki angesichts der angedrohten Todesstrafe eine letzte Chance zu geben, verkleidet sich Nebukadnezer als Bettler. So will er Akki überreden, das Staatsgebot zu befolgen. Nun trifft es sich, dass der verkleidete König just in dem Moment auf Akki trifft, als sich der Engel mit Kurribi auf die Erde begibt. Die beiden Bettler beschließen, einen Bettelwettbewerb zu veranstalten, Kurribi stehe dann dem wahrhaft „Geringsten“ zu, dem Verlierer. Akki erweist sich als schalkhaft und klug und ist so seinem Gegenspieler haushoch überlegen. Kurribi wird dem vermeintlichen Bettler – Nebukadnezer – zugesprochen, in den sie sich Hals über Kopf verliebt. Dieser verschachert sie jedoch an den Konkurrenten. So lebt Kurribi eine Zeit lang mit Akki unter den Brücken von Babylons. Ihr Ruf und ihre Unterstützung durch den – aus Sicht der Herrschenden Unruhe stiftenden – Engel bringt ihr jedoch schon bald überall Bewunderung ein. Sie sei keine Gefährtin eines Bettlers, sondern würdig, Königin zu sein. Das Volk meutert, dringt bis in den Königspalast vor und verlangt die Einsetzung Kurribis als Herrscherin.

Nebukadnezer liebt Kurribi und würde sie gern zur Frau nehmen, doch sie weigert sich. Sie sucht in ihm den von ihm ja nur gespielten Bettler. Nur diesen kann und will sie lieben. Ihre Forderung nach Einfachheit und Armut aber stößt den König ab, und mit ihm auch alle anderen ihrer gerade noch so begeisterten Anhänger. Akki, der sich inzwischen die Verkleidung des Henkers ergattert hat, bekommt an Henkers statt den Auftrag, das Mädchen zu töten. Nebukadnezer aber empört sich über das Volk und seine Berater, genauso aber auch darüber, dass der Himmel ausgerechnet ihn, der er sich doch für den reichsten und mächtigsten Menschen seiner Zeit hält, offensichtlich für den Geringsten ansieht. Schäumend vor Wut befiehlt er den Bau des Turmes:

**Ich verriet das Mädchen um meiner Macht willen, der Minister verriet es der Staatskunst, der Priester der Theologie zuliebe, ihr habt es um euer Habe willen verraten. So komme nun meine Macht über eure Theologie, über eure Staatskunst und über eure Habe. Führt**

**das Volk in Gefangenschaft, bindet die Theologen und Minister. [...] Ich will die Menschheit in einen Pferch zusammentreiben und in ihrer Mitte einen Turm errichten, der die Wolken durchfährt, durchmessend die Unendlichkeit, mitten in das Herz meines Feindes. Ich will der Schöpfung aus dem Nichts die Schöpfung aus dem Geist des Menschen entgegenstellen und sehen, was besser ist: meine Gerechtigkeit oder die Ungerechtigkeit Gottes. (ebd., 121f.)**

Akki unterläuft jedoch den königlichen Befehl und zieht mit Kurrubi einem neuen Land entgegen, während „Babylon, blind und fahl, zerfällt mit seinem Turm aus Stein und Stahl, der sich unaufhaltsam in die Höhe schiebt, dem Sturz entgegen“ (ebd., 122f.).

Ein Stück voller Poesie, Humor, Satire, Parodie und grotesken Szenen, das Theater im besten Sinne verkörpert. Durch breit ausgestaltete Episoden und lyrische oder erzählerische Einlagen bekommt das Stück seinen epischen Charakter. Themen sind etwa die Unvereinbarkeit von Macht und Liebe, von Verdienst und Ergehen, von sozialer Utopie und politischer Wirklichkeit, oder die an Mk 10,31 angelehnte Dialektik von Erstem und Letztem. Babylon – Urbild aller ‚Dekonstruktionen‘ (vgl. Abs 2017, 229–278) – wird hier zur Chiffre für die pulsierende Großstadt, der Turmbau aber ein Zeichen des Protestes gegen die wetterwendischen Menschen und die Ungerechtigkeit oder zumindest Undurchschaubarkeit Gottes.

## **Sprachverwirrung und Pfingstsehnsucht**

Eine noch einmal ganz eigene Linie der literarischen Ausdeutung des Motivkomplexes der Babelgeschichte greift den Aspekt der Sprachverwirrung als Schwerpunkt heraus, vor allem bei Bertolt Brecht und Christa Wolf sind wir Anklängen in diese Richtung bereits begegnet. Was ist Sprache nach der Verwirrung, wie ist Verständigung möglich ‚nach Babel‘? Was bedeutet es, wenn am „anderen Morgen Babylon / wie jeden Tag“ (Kunert 1983, 40) herrscht, so Günter Kunert in seinem Gedicht „Menetekel“?

Die konkrete Gestaltung dieses Elements kann dabei ganz unterschiedlich ausfallen. So gibt der Sprachforscher und Soziologe Arno Borst seinem Ende der fünfziger Jahre erschienenen, 1995 wieder neu aufgelegten, mehrbändig-epochalen Monumentalwerk über die „Geschichte und Meinungen über Ursprung und Vielfalt der Sprachen und Völker“ den Titel „Der Turm von Babel“.

Ganz anders der Thomas Mann-Freund Josef Ponten: Er deutet den Zerfall einer großbürgerlichen Familie vor dem Hintergrund der babylonischen Sprachstörungen. Sein Roman in der Tradition der ‚Buddenbrooks‘ trägt denn auch den Titel „Der Babylonische Turm“ (Ponten 1918).

Dass diese babylonische Sprachverwirrung freilich nicht nur Anlass zu Trauer und Wehmut sein muss, belegt der 1999 erschienene Gedichtband des Österreicher Ferdinand Schmatz (\*1953) „das große babel,n“, eine „sprachschöpferische Um- und Neuschreibung ausgewählter Texte der Genesis“ (Gellner 2019, 44) und anderer biblischer Texte. In ihrer schwallartigen Auffüllung stiften diese Gedichte jedoch eher zusätzliche Sprachverwirrung.

Poetisch völlig anders funktionieren die Texte in dem Band „Pfingsten in Babylon“ von Peter Horst Neumann (1936–2009). Verloren ist der Traum, „das Wunschfest / der einen Sprache“, sinniert er im Titelgedicht. Was bleibt ist die Möglichkeit „gemeinsam zu schweigen, / hier, auf der Zinne / des Turms“ (Neumann 1996, 61). Hier klingt ein grundlegendes Motiv der literarischen Reflexion um Genesis 11 an: die Trauer über die verlorengegangene Spracheinheit, verbunden mit der Sehnsucht ihrer möglichen Überwindung. Schon die jüdische Kabbala kennt – so George Steiner (1929–2020) in seinen unter den Titel „Nach Babel“ gestellten sprachphilosophischen Betrachtungen – die Hoffnung auf „einen Tag, an dem das Übersetzen nicht mehr nötig sein wird“, an dem „Männer und Frauen für immer von der Last [...] der babylonischen Ruinen befreit sein“ (Steiner 2004, 434f.) werden.

Die dieser jüdischen Tradition vergleichbare Sehnsucht nach der Überwindung der durch Babel geschaffenen Verwirrung trägt im neutestamentlichen Rahmen den Namen ‚Pfingsten‘. Dieses Motiv wird in einigen Texten der dezidiert christlichen Lyrik aufgegriffen. Ein frühes Gedicht mit dem Titel „Beim Lesen des zweiten Paulusbriefes an die Korinther (3,22f.)“ der Österreicherin Christine Busta schildert zunächst noch einmal den Abgrund zwischen christlicher Erlösungszusage und unserer irdischen Existenz im Zeichen Babels. Das ‚Wort‘ und der ‚Sinn‘ sind zerstört (Busta 1995, 64):

### **Beim Lesen des zweiten Paulusbriefes an die Korinther (3,22f)**

**Du hast geschrieben, wir sind Sein Brief.  
Aber wer kann Seine Botschaft noch lesen?  
Wir sind zu lang unterwegs gewesen.  
Als mit dem Blute die Zeichen verblichen,  
haben wir selbst gedeutelt, gestrichen,**

**borgten zuletzt uns noch fremde Hand  
bis keiner den rechten Sinn mehr verstand.  
Nun steht das Wort verstümmelt und schief:  
unser Fleisch war ein brüchiges Siegel,  
unser Geist nur ein blinder Spiegel,  
und verraten brennt Korinth,  
seit wir Bürger zu Babel sind.**

Der gleichfalls österreichische Lyriker Georg Bydlinski (\*1956) greift diese Grundidee auf, kehrt jedoch die Perspektive um. Er schaut nicht zurück vom heutigen Babel auf das damalige Korinth, vielmehr blickt er vom heutigen Babel auf ein künftiges, jetzt schon erhofftes Pfingsten. Sein Gedicht „Babel“ (Bydlinski 1981, 11) begnügt sich mit knappen Setzungen:

### **Babel**

**Nach dem Turmbau  
in Einzelzellen gesperrt,  
warten wir  
vergeblich  
auf das tröstende  
Gespräch der Wände.**

**Pfingsten  
ist weit.**

Deutlich wird hier: Heutige Menschen sind isoliert, vereinsamt, abgeschnitten von verständnisstiftender Sprache, aber es gibt diese – wenngleich noch so ferne – christliche Pfingstvision. Wir sind ‚Bürger von Babel‘ und leben in vorpfingstlicher Zeit.

Dieses Motivbündel taucht noch in einem anderen Zusammenhang auf: „Die Sprachelegie“ nannte der Kultur- und Technologiekritiker Günter Anders (1902–1992) ein Gedicht, in dem er einerseits den Reichtum der einstigen Sprachvielfalt rühmt, andererseits aber die gegenwärtige Spracharmut und funktionale Verständigungsreduktion beklagt. Beide stehen im Schatten einer erhofften zukünftigen Sprache der Enkel, „die Zunge aller Herzen dieser Welt“ (Anders 1985, 391–394). Babylonische Sprachverwirrung trifft sich hier mit der pfingstlichen Sehnsucht nach der Rückkehr zur allen gemeinsam verständlichen Ursprache des Geistes und des Herzens.

Eine solche Verbindungssprache existiert freilich bereits unter Liebenden – so lässt sich zumindest ein Gedichtauszug aus dem lyrischen Werk von Ingeborg Bachmann deuten. In ihrer 1956 erschienenen Gedichtsammlung „Anrufung des großen Bären“ findet sich ein zehnteiliger Gedichtzyklus unter dem Titel „Von einem Land, einem Fluß und den Seen“. In einem der dortigen Gedichte (Bachmann 1978, 98f.) meditiert die Sprecherin eine Reise mit einem Gefährten aus einer anderen Sprachgemeinschaft. Wie aber kam es überhaupt zur Trennung der grenzenlosen Landschaft in Länder, Sprachgruppen, Feindseligkeitsgemeinschaften:

**Wer weiß, was sie auf Grat und Gipfel suchten?  
Ein Wort? Wir haben's gut im Mund verwahrt;  
es spricht sich schöner aus in beiden Sprachen  
und wird, wenn wir verstummen, noch gepaart.**

**[...]**

**Wenn sich in Babel auch die Welt verwirrte,  
man deine Zunge dehnte, meine bog –  
die Hauch- und Lippenlaute, die uns narren,  
sprach auch der Geist, der durch Judäa zog.**

**[...]**

**Wir aber wollen über Grenzen sprechen  
und gehn auch Grenzen noch durch jedes Wort:  
wir werden sie vor Heimweh überschreiten  
und dann im Einklang stehn mit jedem Ort.**

Die wahre Sprache der Liebe setzt sich über die babylonische Sprachtrennung hinweg, hat sich das vielgesuchte Wort „im Mund verwahrt“, und mehr noch: sie ist als international verständliche Hauch- und Lippenlautsprache die Sprache der ‚Ruach‘, des weiblich konnotierten göttlichen Geistes im Alten Testament. In der Sprache der Liebenden – so mag man mit Ingeborg Bachmann folgern – lassen sich die durch Babel gesetzten Grenzen sprengen.

Der katholische Dichterpfarrer *Andreas Knapp* (\*1958) ist skeptischer. Sein „Babel“-Gedicht, eröffnend mit der Erkenntnis „Die Sprachgrenzen sind überwunden“, endet mit der nüchternen Einsicht: „Was aber die Sprache / der Liebe angeht / so bleiben wir immer noch / unbeholfenste Analphabeten“ (Knapp 2002, 10.)

Trotzdem: Der Turm von Babel kann für die Sehnsucht nach Entgrenzung stehen. *Heinz Piontek* (1925–2003) folgt in seinem Gedicht „Nachts, beim Turmbau zu Babel“ dem „Lächeln / der Kübelträger / von Stufe / zu Stufe“ (Piontek 1982, 218).

Einer stürzt „übers Brett: / so wie wir fliegen / in hellen Nächten / sternschnuppenlang“. Der Motivkomplex vom Turmbau bleibt vieldeutig. Die literarischen Anschlüsse setzen an unterschiedlichsten Stellen an, bewegen sich in völlig eigenständigen Deutungswelten fort.

## **Bilanzierender Ausblick**

Die literarischen Aktualisierungen des biblischen Erzählkomplexes um Babel/Babylon eröffnen ein ungemein facettenreiches literarisches Szenario. Als Grundtendenz der behandelten Werke bleibt zusammenfassend festzuhalten: Die Literat:innen zeigen, dass Babel als biblischer Inbegriff der Sünde „überall und zu jeder Zeit“ (Krellmann 1998, 150) zu finden ist. Franz Links resümierendes Urteil bleibt dieses Mal oberflächlich. Die Aussage, dass der „Turmbau“ kaum „bemerkenswerte Darstellungen in der Literatur“ (Link 1989, 877) hervorgerufen habe, basiert vor allem auf fehlender Sichtung. Sol Liptzin konnte schon vier Jahre vorher von den „zahlreichen literarischen Versionen“ dieser „Legende“ schreiben, in denen „des Menschen ununterdrückbares, grenzenloses Verlangen des Emporstrebens“ (Liptzin 1985, 38) deutlich werde.

Babel ist im Zeugnis dieses intertextuell eng gewobenen Netzes überall zu finden: in den anonymen Städten der (Post-)Moderne, den technischen Entwicklungen unserer Zeit, in den zur Hybris neigenden Sprachverwirrungen von Politik und Gesellschaft, in den Fallstricken von Liebe. Die Menschheit lebt einerseits im Schatten des zerstörten babylonischen Turmes, andererseits in Städten, die sich am Vorbild der Stadt Babylon orientieren. Nur im Verborgenen finde sich Spuren der Hoffnung auf den Sturz aller babylonischen Türme oder des Glaubens an ein Pfingstwunder, das Babel überwindet und vergessen macht.

### 3 / „Wir erstarren nicht“ Literarische Anthropologie in der Bildwelt von Sodom

Als Chiffre für Sündhaftigkeit wirkt biblisch gesehen aber nicht nur der Verweis auf ‚Babel/Babylon‘, sondern ein zweites Motivpaar. In mythologischer Verdichtung wird dieser Themenkomplex besonders deutlich im Blick auf die in Gen 19 entfalten Erzählstoffe vom Untergang der Städte ‚Sodom und Gomorra‘ und personell eng damit verknüpft mit dem dort beheimateten Abrahamsneffen Lot und seiner in der Bibel namenlos bleibenden Frau. Wie schon Babel und Babylon sind auch diese beiden Orte in den kulturellen Erinnerungsschatz der Menschheit eingegangen. Sie bleiben sprichwörtlich tief verankert im metaphorischen Kosmos zahlreicher Nationalsprachen:

- Der Verweis auf ‚Sodom und Gomorra‘ gilt ganz allgemein als Ausdruck abscheulichsten moralischen Verfalls.
- ‚Sodomie‘ gilt als Spezialbegriff sexueller Verirrungen, berüchtigt geworden etwa durch den – Fragment gebliebenen – Roman „Die 120 Tage von Sodom“ des Marquis von Sade (1785), von Pier Paolo Pasolini 1975 verfilmt.
- Das Handeln Abrahams mit Gott um die Verschonung Sodoms (Gen 18) verdeutlicht „die heilige Unschärfe der Gerechtigkeit Gottes“ (Roth 2020, 122), so die Ausdeutung durch den Erzähler Patrick Roth.
- Auch das ‚Umdrehen und zur Salzsäule erstarren‘ der Frau Lots ist zum immer wieder gebrauchten Sprichwort geronnen.

Franz Link gelangte 1989 in seinem Überblick über die „literarische Typologie des Alten Testaments“ zu der bilanzierenden Einsicht: „Zu den verbreitetsten Topoi des Buches Genesis gehört die Geschichte Lots, des Neffen Abrahams, und des Untergangs von Sodom und Gomorra.“ Seine Urteil über die spezifisch literarische Rezeption dieser Geschichte war umso überraschender: „So häufig die beiden Städte in der Literatur als mahnendes Beispiel auch genannt wurden, wird ihre Vernichtung jedoch nur selten als Typ für späteres Geschehen zum Kern einer eigenständigen literarischen Gestaltung.“ (Link 1989, 877)

Diese Einschätzung soll im Folgenden überprüft werden: Wird die Erzählung um Lot, werden die Verweise auf Sodom und Gomorra tatsächlich literarisch nur selten rezipiert? Bleibt das kreative Anregungspotential in der neueren Literatur wirklich marginal? Schauen wir genau hin.

## Sodom und Gomorra als literarische Verweis-Chiffre

Ein erster Befund: Im Vergleich zu anderen alttestamentlichen Gestalten – wie etwa Abraham, Hiob, Saul – spielt der Erzählzusammenhang um Lot tatsächlich eine Nebenrolle. Wo sich zu diesen und anderen Gestalten oft Dutzende von Dramen, zahlreiche Romane und kaum überblickbare Gedichte finden, bleibt der Ertrag einer literarischer Suche nach Spuren Lots und der mit ihm assoziierten Städte überschaubar. ‚Sodom‘ wird in der lyrischen Rezeption tatsächlich fast durchgängig zur reinen Verweis-Chiffre. *Börries von Münchhausen (1874–1945)* etwa schildert in seiner Ballade „Sodoms Ruinen“ die „verfluchte Stätte von Sodom“ (von Münchhausen 1950, 303) als apokalyptische Stätte fundamentaler Zerstörung, ohne den damit verbundenen Erzählstoff aufzugreifen.

Eine Chiffre bleibt ‚Sodom‘ auch im Blick auf die Dramenliteratur: Der Naturalist Hermann Sudermann (1857–1928) veröffentlichte 1891 das vielfach aufgeführte Künstlerdrama „Sodoms Ende“. Das Drama selbst spielt mit ganz eigener Handlung im zeitgenössischen Berlin. Der Verweis auf den Titel erschöpft sich in einem Verweis auf ein gleichnamiges Bild, dessen biblizistische Ausmalung gleich zu Anfang beschrieben wird: „Sehn Sie, tausendmal ist das Sujet schon bearbeitet“. In aller sadistischen Lust wird dort das Massensterben der sündigen Bewohner Sodoms illustriert als ein „Schwelgen im Fleische“ (Sudermann 1911, 8). Das Theaterstück zeigt auf, dass und wie ähnliche Sündhaftigkeit auch die Menschen der Gegenwart auszeichnet.

Der Franzose Jean Giraudoux (1882–1944) ließ 1943 das ein Jahr später ins Deutsche übersetzte Schauspiel „Sodom und Gomorra“ folgen. Ein Erzengel beschwört die Menschheit, wenigstens ein sich treu und ergeben liebendes Paar zu finden. Dann, nur dann sei der Untergang der morallos vor sich hin vegetierenden Welt noch aufzuhalten. „Jedenfalls ist es eure letzte Chance“ (Giraudoux 1944, 10). Das auserwählte Paar, Lia und Jean, erweist sich jedoch als heillos zerstritten, so dass die apokalyptische Katastrophe nur folgerichtig über die biblischen Städte hereinbricht. Sie ist Folge der fundamentalen Antagonie von Mann und Frau.

Mit den beiden Dramen von Sudermann und Giraudoux sind die Höhepunkte der theatralen Rezeption dieses Stoffes aber auch schon benannt.

Der Verweis auf ‚Sodom‘ oder ‚Lot‘ als Chiffre für Sündhaftigkeit und Laster lässt sich an einigen weiteren Beispielen aus Lyrik und Prosa verdeutlichen.

- Der vierte Band des Jahrhundertromans „Auf der Suche nach der verlorenen Zeit“ des Franzosen Marcel Proust (1871–1922) trägt den Titel „Sodom und

Gomorrha“ (1921/22) und zentriert sich auf die Darlegung männlicher und weiblicher Homosexualität.

- In Yvan Golls (1891–1948) im Angesicht des eigenen Sterbens verfassten Hiobgedichten fungiert der Hinweis auf die zerstörte „Kuppel Sodoms“ (Goll 2006, II, 437) auf den Verfall des eigenen Körpers.
- Golls expressionistischer Berlin-Roman stellt das verruchte Großstadtleben im Berlin der Frühzeit des 20. Jahrhunderts unter den assoziativ aufgeladenen Titel „Sodom Berlin“ (Goll 1988).
- Ingeborg Bachmanns (1926–1973) 1961 veröffentlichte Erzählung „Ein Schritt nach Gomorrha“ (Bachmann 2010) entfaltet die Entwicklung einer lesbischen Liebesgeschichte ohne nähere Bezüge zur Titelchiffre.
- Ähnlich chiffrenhaft verfährt auch das Gedicht „Die Einkehr“ von Thomas Rosenlöcher (\*1947) deutlich. Es schildert die Ankunft von zwei Männern in einem Hof, einer unerwarteten Willkommensfeier, der jäh durch zwei Polizisten ein Ende gesetzt wird, welche die Männer abholen. Ihre Doppeldeutigkeit erhalten diese Verse dadurch, dass die Männer als „Engel“ bezeichnet werden. Der alte Mann, der sich der Männer annimmt, ist „der alte Herr Lot“. Und die Männer geben zu, „noch nie an einem irdischen Ort / so viele Gerechte gesehen“ (Rosenlöcher 1998, 36) zu haben. Die aufgerufene biblische Folie verleiht der Szenerie überzeitliche Bedeutung.
- Erneut als Chiffre fungiert der Titel in dem 1965 verfassten Gedicht „wo ist dein kind / frau lot?“ (Kerschbaumer 1997, 21) der österreichischen Lyrikerin Marie-Thérèse Kerschbaumer (\*1936), das einen Kindstod thematisiert.
- Der finnisch-jüdische Erzähler Daniel Katz (\*1938) stellt seinen 1999 erschienenen satirischen Bibeltransformationsroman – einer zentralen dortigen Episode folgend – unter den Titel „Lots Töchter“.
- Manfred Winklers (1922–2014) Gedicht „Biblische Erinnerung“ (Winkler 2006, 9) schließlich spielt angesichts einer Bootsfahrt über das Tote Meer assoziativ biblische Bilder ein, darunter das folgende: „Ich sah die zu Grausalz / erstarrte Frau Lot“.

Die damit aufgerufene, vielfach bezeugte Chiffrenfunktion wird fast ausschließlich im Blick auf eine Ausnahme durchbrochen: im Blick auf Lots Frau. Ein einziges wenigstens etwas bekannter gewordenes Gedicht findet sich über die Töchter Lots: „Gomorra“ von Maria Janitschek (1859–1927), ein traditionelles Reimgedicht über die Unbedarftheit und Sorglosigkeit der dann vom Feuer überraschten „schönen Töchter“, die „von dunklen Freuden“ träumen, von „lachendem Überschwang“ und dann unverhofft von „Jehovas Zorn“ (Janitschek 1910, 10) getroffen werden.

Generell ist der Befund im Blick auf die literarische Rezeption der Frauenfiguren des Alten Testaments eher ernüchternd. „In nur wenigen Romanen oder Dramen“ – oder Gedichten – „beherrschen“ sie „das Erzählgeschehen“ (Motté 2003, 312) oder werden allgemein als Prätexte herangezogen, lautet das Urteil der Germanistin Magda Motté in ihrer umfangreichen Spezialuntersuchung zu dieser Fragestellung. Bei näherem Hinsehen zeigt sich freilich ein bunt schillerndes Ausdeutungsmosaik.

## **Lots Frau als Mahnmal**

Einige Gedichte stellen die Frau Lots ins Zentrum. Der Barockdichter Andreas Gryphius (1616–1664) hatte ihr schon früh ein – für ihn als Gattung typisches – Sonett (Gryphius 1963, 7) gewidmet, in dem er ihr Schicksal als gerecht bezeichnet: Ihr Tod war letztlich nur eine „weise Straf[e]“ für ihre „Torheit“, die damit letztlich „ausgesöhnet“ scheint.

### **Gedenket an Loths Weib**

**Eh der gerechte Gott mit Blitz und Schwefelregen,  
Mit Feuer, Pech, Sturm und Grimm hat Sodom umgekehrt,  
Eh Erd und Himmel kracht vor seines Eifers Schwert,  
Eh als er Zeboim ließ in die Asche legen,**

**Und die erhitzte Luft erklang von Donnerschlägen,  
Eh er auf Adama sein Rüsthaus ausgeleert,  
Eh als Gomorra noch von Flammen aufgezehrt,  
Mußt' Loth mit Weib und Kind von dannen sich bewegen.**

**Und hinter sich nicht sehn; als aber sein Gemahl  
Mit umgewandtem Aug anschaut wie überall  
Mit Glut und lichter Loh die Häuser stehn gekrönet –**

**Fühlt sie, daß Tränensalz aus ihren Augen rinnt,  
Erstarrt auch halb in Salz eh sie sich recht besinnt,  
So wird mit weiser Straf' ihr Torheit ausgesöhnet.**

Der Verweis auf „Zeboim“ und „Adama“ nennt zwei der zusammen mit Sodom und Gomorra zerstörten Städte (vgl. Dtn 29,22). Das im Titel benannte Gedenken erweist sich als Mahnung: Gottes grausames Tun ist ohne jeden Zweifel

gerecht, das wird im ersten Vers vorausgesetzt. Das Zugeständnis, Lot und die Seinen von der Strafe auszunehmen, ist eine Gnade, geknüpft an eine Bedingung: „Sieh dich nicht um und bleib im Umkreis nicht stehen!“ (Gen 19,17) Lots Gemahl(in) verstößt gegen dieses Gebot: ihre „Torheit“ löst die gerechte Bestrafung aus. Ohne psychologisierende oder umdeutende Aktualisierung nutzt Gryphius die Erzählung um Sodom und Lots Frau als Mahnung, sich an Gottes Gebote zu halten.

Nur wenig überraschend: (Post-)Moderne Gedichte werden diesen wenig kreativen, paränetischen Grundzug nicht aufnehmen. Das Schicksal der Frau Lots aber wird auch in ihnen thematisiert. Ganz unterschiedlich. Peter Gan (1894–1974) zeichnet in seinem 1949 erschienenen Gedicht „Das Weib des Lot“ in vier kreuzgereimten Vierversstrophen das psychologische Porträt einer innerlich „aus Haß und Neid und Wut und Fäule“ zerfressenen Frau, die sterben wollte und sich bewusst umdrehte, die „dem Greuel unverwandt / in sich ins Auge schauen mußte“. „So dauert sie: Stein unter Steinen.“ (Gan 1997, 218)

## Der Untergang Sodoms als Schuldgeschichte

Die moderne Rezeption der Erzählung um den Untergang Sodoms stellt grundsätzlich eher den Zusammenhang von Schuld und Strafe in den Mittelpunkt. Das wird in den Gedichten Erich Frieds (1921–1988) sehr deutlich. Einerseits enthält das Werk Frieds zahlreiche biblische Figuren, Motive, Spuren und Chiffren, andererseits finden sich darunter gleich mehrfach direkte Bezüge auf Gen 19. Sie erfolgen, so Tanja Gojny in einer gründlichen Untersuchung zum Thema, „im Kontext der Schuldthematik“ (Gojny 2004, 409).

Gerade Frieds frühere Gedichte nehmen zahlreiche Anspielungen auf Lot auf, so in „Salz der Welt“ (Fried 1993, 91), im Zyklus „Beschwörung der Steine“ (ebd., 214f.), in dem Lots Frau als Starre „zwischen Leben und Tod“ im Steinreich auf Erlösung harrend benannt wird, schließlich erneut in zwei Texten aus dem berühmten Band der „Warngedichte“ von 1964: „Lot Trinkt“ / „Lot im Gebirge“ (ebd., 290f.), in der Lot allgemein zur Verkörperung des durch Vertreibung bestrafte Menschen wird.

Aufschlussreich ist vor allem der Blick auf das erstgenannte Gedicht, das bereits Ende der 1940er Jahre entstand. Es erweist sich als direkte Replik auf den als Motto unmittelbar angegebenen Bibelvers Gen 19,28 über Abraham: „Er schaute gegen Sodom und Gomorra und auf das ganze Gebiet im Umkreis. Er schaute hin und siehe: Qualm stieg von der Erde auf wie der Qualm aus einem Schmelzofen.“ Fried dazu:

## **Salz der Welt**

**Lotrecht  
steigt Rauch  
aus der Ebene reichen Städten.**

**Dichter  
halten  
die Töchter  
sich an den Mann**

**Frei  
macht die Frau  
vom nassen Tuch  
das Gesicht.  
Brennende Trichter  
und Spalten  
sieht sie aus salzigen Augen an.**

**Ein Fluch  
auf der Flucht  
ist die Herzsucht  
die siecht nach Sodom  
die fragt:  
Was blieb  
wo uns Brodem der Fäule vertrieb?**

**Die Kehle  
wird eine Keule.  
Der Schrei  
ein Hieb  
fällt zurück  
auf den Frager:  
der Tod auf der Balz**

**Die Töchter fliehn  
auf des taumelnden Vaters Lager.  
Die Mutter hat keine mehr lieb  
ihre Seele  
ist eine Säule  
hager  
aus Salz**

In kargen Worten werden der zitierte Bibelvers und sein Kontext aufgerufen und kommentiert. Vor allem die Aufspaltung der Familie wird betont: Von Anfang an stehen Lot und seine Töchter – die später mit ihrem Vater eigene Nachkommen zeugen werden (vgl. Gen 19,36) – gegen die Mutter. Die „Herzsucht“, die Frage danach, was noch übrigbleibt, treibt sie zum Blick zurück. Die Einsilber „Fluch“, „Schrei“, „Hieb“ und „Tod“ markieren ihr Schicksal. Diese Frage erweist sich als tödlich. Damit aber ist nicht nur ihr eigenes Schicksal besiegelt, sondern auch das nur angedeutete ihres Mannes und seiner Töchter. Ihr Bild bestimmt den Gedichtschluss: das Bild der zur Salzsäule erstarrten, hageren Frau. Ganz typisch für Fried. Die Bibel dient ihm als „Stoffreservoir, Material zur Auseinandersetzung mit Fragen des Lebens und Überlebens“ (Kuschel 2020, 60), so Karl-Josef Kuschel. Der lyrische Umgang mit Lots Frau verdeutlicht diese Beobachtung mustergültig.

## Dialog mit Lots Frau

Andere Lyriker wählen eine andere poetische Strategie. Auch bei ihnen bestimmt Lots Frau den Zugang. Aber sie nehmen einen imaginären Dialog mit ihr auf. Sie zeichnen ihr Schicksal nicht nach, bewerten es nicht, nutzen es nicht für theologische oder moralische Urteilsabgabe, sondern nähern sich ihr als Spiegelfigur der eigenen Existenz.

Schalom Ben-Chorin (1913–1999) hatte noch unter seinem Geburtsnamen Fritz Rosenthal in den 1930-er Jahren zwei Bände mit ‚biblischen Gedichten‘ vorgelegt. 1966 wurden sie zusammengestellt und unverändert neu publiziert, angereichert um einige zusätzliche Texte. Unter diesen Gedichten findet sich „Lots Weib“ (Ben-Chorin 1966, 10f.). 1945 verfasst, zielt es mitten hinein in die Situation von Überleben, vom Schock über das unfassbare Bezeugte und vom Wissen um den Aufbruch in eine noch unbekanntere Zukunft. „Schau nicht zurück“, rät der Gedichtspracher deshalb der Frau Lots. „die Heimat zerfällt / längst bist du mit ihr zerfallen“. Die biblische Gestalt wird zur Spiegelfigur der eigenen Existenz:

### **Lots Weib**

**Blicke nicht rückwärts – die Heimat brennt,  
Feuer fällt nieder vom Himmel.  
Was dir einst lieb war, sei abgetrennt  
von deiner Seele – dein Vaterhaus brennt,  
acht nicht der Ängste Gewimmel.**

**Schau nicht zurück – die Heimat zerfällt,  
Asche nur bleibt noch und Knochen.  
Hör nicht, wenn wo ein Angstschrei gellt,  
blind sei und taub – die Heimat zerfällt  
an der Untat, die sie verbrochen.**

[...]

**Schau nicht zurück – wer rückwärts schaut,  
zu Tränensalz muß er erstarren  
In der Kehle erstirbt der Laut  
Der Klage. – Siehe, der Morgen graut:  
Laß die Toten die Toten verscharren  
[...]**

In acht Versgruppen verdichtet Ben Chorin im Bild von Lots Frau das eigene Schicksal: Die erzwungene Flucht; das Verbot der Rückschau in Sehnsucht; die Unmöglichkeit von helfendem Eingreifen; das Versagen von Klage und der Ehrung der Toten; den eigenverschuldeten Untergang der alten Heimat; den Blick nach vorn. Poetisch ist all das nur wenig gelungen. Selten aber wird so deutlich wie hier, dass biblische Erzählungen oder Personen als Deutefolie des eigenen Erlebens herangezogen werden. Sie verleihen Worte und Bilder, wo die eigene Sprache versagt.

In ganz anderem Kontext findet sich ein ähnliches poetisches Prinzip in einer Serie von vier Kurzgedichten (Hermann 1989, 39f.) bei *Matthias Hermann* (\*1968), dessen „Rut“-Gedicht in der Hinführung dieses Buches näher vorgestellt wurde.

### **An Lots Weib**

**I**

**Die Heimat geschlagen.**

**Wendest du dich um,  
Fressen Ochsen deinen  
Tränenverkrusteten  
Leib.**

## **II**

**Im Rücken der Brand.  
Du stellst ihn dir vor.**

**Zwischen zwei Feuern  
Wahllos verlor.**

## **III**

**Zeugin, deine Zuwendung  
Versalzt des Richters Suppe.  
Dein Mitleid in Ehren –  
Nicht in seinem Namen.**

**Niemand sieht unbeschadet  
Wenn ein Gott niederfährt,  
Um die Welt nach seinem Bilde  
Mit Feuersbrünsten zu richten.**

## **IV**

**Erkoren,  
Friedlich zu sterben,  
Leben  
Die nun in Frieden?**

**So viel umgehender Schmerz.  
Da sterbe friedlich  
Wer will.**

„Zwischen zwei Feuern“? Hermann verarbeitet in diesen Kurzgedichten – unter anderem – sein eigenes Schicksal. 1958 in Bitterfeld als Kind einer jüdischen Mutter und eines religionslos-materialistischen, ihm innerlich wie äußerlich weitgehend fremd bleibenden Vaters geboren, wuchs er in der DDR auf. ‚Wegen politischer Straftaten‘ wurde er als Zwanzigjähriger zu Gefängnishaft verurteilt, nach einem Jahr jedoch vom Westen ‚freigekauft‘, wo er seitdem lebt und mit einigen Gedichtbänden hervorgetreten ist, die immer wieder biblische Spiegelfiguren der eignen Existenz aufrufen.

Die knapp benannten Gedanken und Bilder rufen wenige Assoziationen auf, die nie eindeutig sind: mal zurückgerichtet auf das biblische Szenario, mal vorausdeutend auf die eigene Erfahrung, oft dazwischen oszillierend und nicht genau fixierbar. Die Zerrissenheit zwischen zwei Perspektiven; das Verbot des Sich-Sehnens nach Zurückgelassenem; die auferzwungene Zeugenschaft, die er sich nicht ausge-

sucht hat; die vergebliche Suche nach einem friedlichen Leben – all das ist ihm selbst bestens vertraut. Dass sich Lots Frau hier gegen die ‚wahllose Verlorenheit‘ entschied, ohne danach in Frieden leben zu können, verleiht seinen Gedichten so einen stimmigen Abschluss.

## **Frau Lot spricht**

Noch einmal anders nähert sich eine dritte Gruppe von Lyriker:innen der Frau Lots an. Sie lassen sie selbst zu Wort kommen. Lots Frau wird zur Sprecherin ihrer Texte. Schauen wir zunächst auf ein Gedicht der polnischen Literaturnobelpreisträgerin des Jahres 1996, Wislawa Szymborska (1923–2012). In ihrem 1976 erstveröffentlichten Gedicht „Lots Frau“ (Szymborska 1980, 57f.) lässt sie ihre Gedichtsprecherin Gegenversionen zum üblichen Blick auf die biblischen Ereignisse um den Untergang von Sodom und Gomorra äußern.

### **Lots Frau**

**Angeblich sah ich zurück aus Neugier.**

**Außer der Neugier hätt ich auch andere Gründe haben können.**

**[...]**

**Aus Ungehorsam der Demutsvollen.**

**Auf die Verfolger lauschend.**

**Gerührt von der Stille, hoffend, Gott habe seinen Beschluss  
geändert.**

**[...]**

**Ich sah aus Verlassenheit zurück.**

**Aus Scham, ich hätte zu eilig die Flucht ergriffen.**

**Aus Lust, jetzt aufzuschreien, umzukehren.**

**[...]**

**Ich sah zurück im Zorn.**

**Um mich zu weiden an ihrem großen Verderben.**

**Ich sah zurück aus allen oben genannten Gründen.**

**Ich sah zurück ohne eigenen Willen.**

**[...]**

**Aus Atemnot drehte ich mehrmals mich um.**

**Wer das hätte sehen können, meinte vielleicht, daß ich tanze.**

**Nicht ausgeschlossen, daß ich die Augen geöffnet hatte.**

**Möglich, daß mein Gesicht, als ich hinfiel, zur Stadt zurücksah.**

Das reim- und strophenlose Langgedicht spielt die Möglichkeiten durch, die weder in der Bibel selbst, noch in der Auslegungsgeschichte auftauchen. Welche ‚anderen Gründe‘ könnten das Verhalten von Lots Frau erklären? Ungehorsam, Verlassenheit, Scham, Zorn, Atemnot: damit benennt die Sprecherin nur einige weitere denkbare Motive. Szymborskas Gedicht verdeutlicht so ein Doppeltes: Formal repräsentiert es die Rezeptionsform des Eintauchens in die Innenperspektive von biblischen Figuren: Sie selbst werden zu Sprecher:innen ihrer Geschichte. Meistens verbindet sich dieses poetische Verfahren mit dem Prinzip der inhaltlichen Umdeutung. Sie ‚ergreifen‘ selbst das Wort, um Gegengeschichten zu erzählen, um kontrastierende Blicke auf die bekannte Erzählung zu werfen. Um sie neu fragwürdig erscheinen zu lassen und zu einer *relecture* einzuladen.

Dasselbe Verfahren findet sich auch in einem Gedicht von Rose Ausländer (1901–1988), deren Gedicht „Lehmbrot“ wir im vorhergehenden Kapitel bereits genauer betrachtet haben. Auch sie lässt die Frau Lots in einem Gedicht aus der Sammlung „Noch ist Raum“ selbst zu Wort kommen (Ausländer 1976, 88):

**Salzsäule**

**Aufrecht in mir  
die Salzsäule**

**Ich bin's  
die sich umwendet  
wieder und wieder**

**Wahrheit  
im Rosengomorrha  
das Dornengedicht**

**Ich kenne die Stelle  
verwundbares Wort  
dem der Anblick  
verwehrt ist**

**Kein Übertritt  
Eurydike  
Hier treffen wir uns  
am Scheideweg  
der Schatten**

Im Bild der Frau Lots wendet sich die Gedichtspracherin an sich selbst. In sich spürt sie die Salzsäule als Erinnerung an das unfassbar bezeugte Geschehen der Shoa. „Wieder und wieder“ dreht sie sich um, erinnert sich als zutiefst Verwundete an das Geschehen. Diese Erinnerung macht jedoch ein Anknüpfen an die normale Sprache unmöglich. Die Bilder reiben sich aneinander wund: „Rosengomorrhä“, „Dornengedicht“. Wie soll man die bezeugte „Wahrheit“ benennen, wenn nicht in derartigen Paradoxien? Die Sprecherin weiß um die Grenzen dessen, was nicht gesagt werden kann, wo „der Anblick verwehrt“ bleiben muss. Wie für Eurydike, der Frau des Odysseus, gibt es kein Entrinnen – sei es vor der tödlichen Rückwendung, sei es vor der Unentrinnbarkeit des Hades. „Am Scheideweg der Schatten“ zwischen Leben und Tod, Rettung und Vernichtung, Vorausblick und Rückwendung vereinen sich biblische und antike Mythologie.

Rose Ausländers Werk zeichnet sich insgesamt aus durch eine „ganz eigentümliche Transformation, ja, Verschmelzung“ des „biblisch-chassidischen Erbes mit dem aufklärerischen-religionskritischen Geist der Moderne“ (Gellner 2004, 37), erkennt Christoph Gellner in einer fachbezogenen Untersuchung. In diesem Gedicht fungiert die antike Mythologie als Repräsentantin des aufklärerischen Geists. In der Bildwelt der aufgerufenen Mythen spiegelt die Lyrikerin ihr Schicksal, ihr Schreiben, ihre ganz eigene ‚Poetologie nach Auschwitz‘: ein Schreiben des ‚verwundeten Wortes‘ am ‚Scheideweg der Schatten‘.

Jan Wagners (\*1981) ebenfalls auf Lots Frau zentriertes Gedicht „kurz hinter sodom“ (Wagner 2019, 57) wurde noch nicht in einen seiner Lyrikbände aufgenommen. In von Versgruppe zu Versgruppe vorangetriebener Gedankenrede entfaltet die Sprecherin ihre Entscheidung, sich trotz des ‚göttlichen Verbots‘ zu der untergehenden Stadt umzudrehen.

### **kurz hinter sodom**

**im gegenteil: wie hätte ich mich nicht  
umdrehen sollen, jene glut  
am rücken haftend, im gesicht die kälte**

**von zukunft und von nacht?  
der hausrat, der vom gürtel meines  
mannes,**

**den beiden töchtern hing, karaffen  
und bauchige kannen  
aus glas, worin ein schwarm von leuchtkäfern  
gefangen war oder gefangen**

**schien, weit hinter und das brausen  
und dröhnen – eine herde,  
die auf der stelle tobt, ein prasseln  
von hufen, doch in all dem hörte**

**ich anderes, vertrautes: einen hund, der anschluss,  
vorm haus den sittich, der in seinem käfig  
flatterte, ein tropfen blau, ein schlück-  
chen leben nur, und das ewig**

**quietschende tor, wo die zypressen standen;  
zuletzt, während die lodern-  
den drei gestalten in der nacht verschwanden,  
immer leiser das erregte läuten**

**von töpfen und glas. dann war es still.  
wer vor den flammen flüchten muß, wird immer  
zunächst die stühle retten,**

**so heißt es. trug mein mann nicht einen stuhl?  
die ziegen blieben bei mir,  
begannen gleich, an meinem bein zu lecken.**

Auch in diesem – in durchgängiger Kleinschreibung gehaltenen – Rollengedicht wendet sich die Sprecherin gegen die klassische Lesart der biblischen Erzählung. Sich umzudrehen war die logische Verhaltensweise. Vor ihr „die kälte von zukunft und von nacht“, hinter ihr der Lärm der Zerstörung, beschrieben in immer neuen Hörbildern des Untergangs. Aber „in alle dem hörte ich anderes, vertrautes“. Vor allem die nun visuell aufgerufenen Erinnerungen an die zurückgelassenen Tiere lässt sie innehalten. Und damit endet die akustische Vorherrschaft: „dann war es still“. Zerstörung ist hörbar. Übrig bleibt ein sichtbares, geräuschloses Bild: das der am zu Salz erstarrten Bein der Sprecherin leckenden Ziegen.

## **Wir sind Lots Kinder**

Und noch ein letztes Verfahren der literarischen Annäherung an Lot, seine Frau und den Untergang von Sodom und Gomorra lässt sich nachzeichnen. Einige Lyriker:innen stellen den Bezug zu sich selbst, ihrer Zeit und ihrer Wirklichkeit in den Mittelpunkt. Vor allem im Bild der Frau Lots und ihres Schicksals deuten

sie eigene Erfahrungen. Drei letzte Beispieltexte sollen diese Rezeptionsart verdeutlichen.

*Peter Hamm* (1937–2019) zentriert sein motivisch an Lots Frau anknüpfendes Gedicht „Als ich mich umsah“ (*Hamm* 1968, 531) auf die schmerzhaft Suchende nach Bedingungen und Begegnungen, die ihn, den Gedichtssprecher, geprägt haben: „als sich der himmel öffnete wie eine wunde“. Städte, Liebe, Männer sucht er in Erinnerung auf, vergebens: „als sich der himmel schloss wie eine wunde“, erkennt er, dass ihm der Zugang verwehrt bleibt. Resigniert stellt er fest „niemand will sich umsehen nach jenem / den sie aus mir gemacht haben“. Und nur er selbst dreht sich um „nach jenem der ich gern gewesen wäre“. Dem Gedichtssprecher bleibt die bittere Einsicht: „kein gott machte mich zur Salzsäule / mich ließ man weiterleben.“

Das Sich-Umsehen nach der eigenen Identität erweist sich als erfolglos. Der Bezug zur Frau Lots, die in ihrer Zeit erfuhren wie sich „der himmel öffnete wie eine wunde“, lässt ihn in eigener Leere zurück.

Peter Hamms späteres Gedicht „Auf der Flucht“ spielt das Motiv erneut durch. Der Motivsprecher sinniert über eine eigene „Flucht“, er, „die Salzsäule, und nun so wohlversorgt mit Bett, Bad, Sternenhimmel“. Was habe er zurückgelassen?

**So viel war es ja nicht,  
was zu verlieren war  
in Gomorrha, der alten  
schönen Heimat (*Hamm* 1985, 50)**

Wo Peter Hamms biblischer Bezug einer individuellen Selbstbespiegelung dient, rücken andere Lyriker:innen eher einen kollektiven, gesellschaftlichen und politischen Bezug ins Zentrum. So etwa in *Günter Kunerts* (1929–2019) Gedicht „Verlorene Söhne“ (*Kunert* 1983, 78), das sich als Parabel auf die DDR und den Abschied von ihr lesen lässt:

### **Verlorene Söhne**

**Wir wandten uns um, um zurückzusehn  
und sind nicht dabei erstarrt.  
Wir haben gehaut: Das wird untergehn.  
Ein Sodom besonderer Art.**

**Ein Abschied auf immer: Denn dessen bin  
ich mir wie des Lebens gewiß.  
Vergangen die Angst. Schau klaglos hin  
auf die brennende Finsternis.**

**Es gibt nichts zu sagen. Kein einziges Wort.**

**Bloß: Die Ferne weitet sich aus.**

**Später vergeht auch der Name dem Ort  
und heißt nicht länger: Zuhause.**

**Wer lange in einer Legende gelebt**

**Die mit der Zeit doch zerfällt,**

**dem bleibt, wonach er niemals gestrebt:**

**Nur Asche von seiner Welt.**

Kunert, der 1979 die DDR verließ, deutet in diesem in Kreuzreimen gehaltenen Vierstrophengedicht den Motivkomplex von Sodom und Lot auf sein Leben um: Zu lange hat er in der ‚Legende‘ der DDR mit ihren Mythen und Selbstrechtfertigungen gelebt. Nun gehört er zu deren ‚verlorenen Söhnen‘. Der Blick zurück schmerzt, ist aber unausweichlich. Dieses „Sodom besonderer Art“ wird untergehen. Von der dort erlebten Welt bleibt nur „Asche“, irgendwann nicht einmal der Name. Und diese Rück-Schau lässt sich ertragen. Weitsichtige Verse ...

Einen ähnlich gestalteten Bezug vom biblischen Geschehen zu uns heute verdeutlicht auch ein anderes Kurzgedicht (Schacht 1983, 9), 1983 von Ulrich Schacht (1951–2018) veröffentlicht. Nicht um Lot und seine Frau geht es hier, sondern um uns, ‚Lots Kinder‘, denen es im Normalfall anders ergeht als den biblischen Bezugsfiguren:

### **Kinder Lots**

**Wir erstarren nicht**

**beim Rückblick. Wir**

**bluten nur; erst**

**allmählich. Dann**

**aus.**

Das Schicksal von Rückblickenden heute erweist sich hier eher als ein langsames Vergehen denn als ein blitzartiges Erstarren.

## Bilanzierender Ausblick

Wie gesehen: Die literarischen Aktualisierungen der in Gen 19 geschilderten Ereignisse eröffnen ein facettenreiches literarisches Szenario. Die Einschätzung, dass die Erzählung um Lot, seine Frau und den Untergang von Sodom und Gomorra „nur selten als Typ für späteres Geschehen zum Kern einer eigenständigen literarischen Gestaltung“ (Link 1989, 877) wird, lässt sich durch die aufgezeigten Beispiele eindrucksvoll widerlegen. Als Spezialfall des literarisch breit bezeugten Motivs „Gott auf Erdenbesuch“ (Frenzel 2015, 277–289) bilden sie ein eigenes Rezeptionscluster, ohne dabei zu einem biblisch-literarischen Hauptmotiv zu werden.

Vor allem die in der Bibel namenlos bleibende Frau Lots wird zum Haftpunkt literarischer Gestaltung: die Motivreihe des Sich-Umdrehens, des Rückblickens, des Erstarrens bietet Anlass für Spekulationen über die Gründe dieser Verhaltensweisen. Individuelle wie geschichtliche Identifikationen und Assoziationen legen sich nah. Im Bild dieser Figur spiegelt sich die individuelle, aber auch die gesellschaftliche Identität. „Drehn Sie sich um, Frau Lot!“, war der erste Satirenband (1963) des israelischen Autors Ephraim Kishon (1924–2005) überschrieben. Genau diesen Prozess beschreiben die meisten der Autor:innen, die sich mit Gen 19 befassen: Sie drehen sich und ihre Zeit um, um genauer hinzuschauen. Wir „erstarren nicht“ (Ulrich Schacht). Uns „ließ man weiterleben“ (Peter Hamm): Wie? Warum?

## 4 / Gröbler, Tänzer, Tempelbauer Israels Könige

Die großartigsten Erzählstoffe des Alten Testaments ranken sich um die Könige Israels. Schon ihre bloße Existenz ist umstritten: Braucht das ‚auserwählte Volk‘ diese Regierungsform? Alle Repräsentanten kämpfen mit dieser Grundfrage, alle bleiben ambivalent: hin und her gerissen zwischen Erfolg und Scheitern, Anspruch und Alltag, Gottesgunst und Gottesferne.

Diese Zerrissenheit setzt ein bei der heftig umstrittenen Königswahl oder Königsernennung Sauls, des ersten Königs Israels, der zunächst ganz in der Gunst des Sehers und ‚Königsmachers‘ Samuel und der Kriegskunst steht. Doch das Blatt wendet sich. Samuel kündigt den Vertrag auf und von da an geht alles schief für Saul, den ersten und vielleicht einzigen wirklich tragischen Charakter des Alten Testaments. Schwermut ergreift ihn. Ein zum Trost ins Haus geholter, junger, Musikant – David – gewinnt die Herzen aller, sogar seines Sohnes und seiner Tochter, ja er wird zum glücksbegünstigten Rivalen um den Königsthron. Verzweifelt über sein Leben, sein Schicksal und seinen Gott stürzt sich Saul ins eigene Schwert.

Und dann erst sein Nachfolger, David! Was für eine Gestalt! Was für ein einzigartig „stupender Facettenreichtum“ (Dietrich 2003, 833) seiner literarischen Fixierungen! Der Aufstieg eines armen Schafhirten zum mächtigsten und strahlendsten König seiner Zeit; der siegreiche Kampf eines trickreichen Jünglings gegen einen übermächtigen Superkrieger; die Liebe zweier junger Männer unter ständiger Gefahr der Entdeckung; die abwechslungsreichen erotischen Verstrickungen eines Herrschers, der ungewünschte Nebenbuhler unbedenklich in den Tod schickt. Keine Geschichte des Ersten Testaments strahlt so viel Lebenswärme, Erfahrungshitze und dramatisches Leidenschaftsfeuer aus, keine ist ferner von einer fromm-mystischen Ergebenheit und Weltflucht als die Davids, wahrhaft ein „biblischer Mann für alle Jahreszeit“ (Frontain/ Wojcik 1980, IX).

Doch auch die Geschichte seines Sohnes und Nachfolgers Salomo entbehrt nicht der eigenen Dynamik: Da wird jemand König, obwohl er keineswegs als Nachfolger vorgesehen war, aber Intrigen, Inzestgeschichten, Verschwörung und Mord weisen den Weg; da erwirbt sich jemand den Ruf, ein Muster an Weisheit und Gerechtigkeit zu sein, prägt sprichwörtlich das nach ihm benannte ‚salomonische‘ Urteil; da gilt jemand als Verfasser und Dichter gleich mehrerer wichtigster Bücher der hebräischen Bibel; da wird jemand als fast überirdisch schön beschrieben, ein ‚Womanizer‘, der selbst die prächtigste, reichste und klügste Frau seiner Zeit betört, die

Königin von Saba; da baut schließlich jemand einen wiederum nach ihm benannten, weltberühmten Tempel, der seinem Volk für Jahrhunderte zum Symbol geistiger und politischer Heimat werden sollte.

Saul, David und Salomo – was für Gestalten! In den Geschicken dieser drei Könige steckt zeitloser Stoff, aus dem große Literatur, aus dem auch Bestseller gestrickt sind: ‚crime, sex and war‘; Lustintrigen, Machtpoker und Eifersucht – und all dies vermischt mit einer gehörigen Portion Religion, geschieht doch all dies explizit im Namen des einen Gottes des jüdisch-christlichen Monotheismus. Freilich: Mit diesen drei Namen sind die wichtigen und wirkmächtigen Könige Israels auch bereits aufgerufen, danach beginnt die Geschichte des Abfalls, des Nieder- und Untergangs, die Geschichte der unbekanntenen und auswechselbaren Namen, die Zeit der sehnsuchtsvollen Rückerinnerung oder idealisierenden Rückprojektionen an die vergangene, verlorene Glanzzeit. Auch für die Weltliteratur, die sich wieder und wieder diesem Stoffkreis zugewandt hat, zählen allein diese drei – innerlich so eng miteinander verflochten, dass sich die Einzelelemente kaum unabhängig voneinander finden. Selbst wenn man nur den Bereich der deutschsprachigen Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts berücksichtigt, ist der Befund außerordentlich reichhaltig. Umso überraschender, dass eine wirklich umfassende und systematische Studie zur literarischen Rezeption der israelitischen Könige fehlt.

Das bedeutet für die folgenden Ausführungen: Einerseits geht es darum, durch überblicksartige Titelnennungen den Reichtum dieser Literatur anzudeuten, der bibliographisch bislang überhaupt noch nicht erfasst ist. Dem zur Seite gestellt werden aber exemplarische Einzelinterpretationen an ausgesuchten Texten. Am Anfang wird ein Blick auf Saul stehen, gefolgt von kurzen, die chronologische Logik sprengenden Ausführungen zu Salomo, bevor es zentral um David geht, der diese Tradition eindeutig beherrscht.

## **Saul: Der tragische Held Israels**

Im Zentrum des literarischen Interesses an den Königen Israels steht eindeutig David. Wie schon in den biblischen Legenden und Geschichten selbst bleibt Saul das Nachsehen, steht Saul im Schatten. Auffällig, dass sich zum Beispiel nicht ein einziger literarisch ausgefeilter Saul-Roman in der neueren deutschsprachigen Literatur findet, wenn man von historisierend-biblizistischen Werken absieht (Zapletal 1921, Schnell 1973, 61–84, Witter 1990). Stattdessen begegnen wir Saul in jedem der noch zu nennenden Davidromane, doch dort stets nur als Vorläufer, als

dunkle Kontrastfolie zum strahlenden großen König David. Sauls Niedergang illustriert Davids Aufstieg. Davon kann man in klassischen Balladen erzählen (vgl. von Platen „Saul und David“).

Mit dem folgenden Vierzeiler lässt etwa Ricarda Huch (1878–1956) ihre vor 1917 entstandene dreizehnstrophige Ballade „Saul“ beginnen, in der sie dessen unglückliches Schicksal nachzeichnet (Huch 1971, 126–128).

**Wie unterm Sternenheer der Morgenstern,  
So unter Menschen strahlte Saul in Glück  
Und Kraft und Tugend; er gefiel dem Herrn.  
Doch ungebändigt, blindlings schreitet sein Geschick.**

Der erste wichtige Autor des 20. Jahrhunderts, der von Saul fasziniert war, ist Rainer Maria Rilke (1875–1926). In seinen „Neuen Gedichten“ – ohnehin voll von archetypischen, religiösen Urgestalten – finden sich insgesamt sechs Poeme, die sich dem Stoffkreis um Samuel/Saul/David widmen, darunter drei, in denen Saul im Zentrum steht. Vielleicht am eindrücklichsten geschieht dies in dem im Sommer 1908 entstandenen folgenden Gedicht (Rilke 1986, 320f.):

#### **Saul unter den Propheten**

**Meinst du denn, dass man sich sinken sieht?  
Nein, der König schien sich noch erhaben,  
da er seinen starken Harfenknaben  
töten wollte bis ins zehnte Glied.**

**Erst da ihn der Geist auf solchen Wegen  
überfiel und auseinanderriß,  
sah er sich im Innern ohne Segen,  
und sein Blut ging in der Finsternis  
abergläubig dem Gericht entgegen.**

**Wenn sein Mund jetzt troff und prophezeite,  
war es nur, damit der Flüchtling weit  
flüchten könnte. So war dieses zweite  
Mal. Doch einst: er hatte prophezeit**

**fast als Kind, als ob ihm jede Ader  
mündete in einen Mund aus Erz;  
Alle schritten, doch er schritt gerader.  
Alle schriegen, doch ihm schrie das Herz.**

**Und nun war er nichts als dieser Haufen  
umgestürzter Würden, Last auf Last;  
und sein Mund war wie der Mund von Traufen,  
der die Güsse, die zusammenlaufen  
fallen lässt, eh er sie faßt.**

Rilke interessiert zunächst der Moment der tragisch-ironischen Selbsttäuschung Sauls. Er dünkt sich noch in der Gnade Gottes und ist bereits verworfen. Der Kontrast zwischen einst und jetzt – Saul selbst deutlich geworden durch den „ihn überfallenden Geist“ – rückt in das Zentrum dieses und auch der anderen beiden relevanten Gedichte Rilkes: Einst war Saul ein Günstling Gottes, ja: hatte er zu den Propheten gehört. Nun aber ist er nichts als „ein Haufen umgestürzter Würden“, seine einst prophetische Rede ist zu wirrem, unzusammenhängendem Zeug degeneriert. Ob man darüber hinaus in diesem Gedicht „Probleme des Künstler-Daseins gespiegelt“ (Sander 2015, 326) sehen kann, ist umstritten. Möglich, dass sich Rilke mit Saul im Zwiespalt von Berufung und Scheitern identifizierte.

Vor allem in der deutsch-jüdischen Lyrik wird Saul zu einer wichtigen Gestalt, etwa in Schalom Ben-Chorins Gedicht „Schaul in En-Dor“ (Ben-Chorin 1966, 35). Wir wenden uns zunächst dem Werk Else Lasker-Schülers (1869–1945) zu, das voller biblischer Anspielungen und Anregungen ist. Saul widmet sie eine ihrer wirkmächtigen „Hebräischen Balladen“ von 1913, ein kunstvoll gereimtes Neunversgedicht (Lasker-Schüler 1986, 299):

**Saul**

**Über Juda liegt der große Melech wach.  
Ein steinernes Kameltier trägt sein Dach.  
Die Katzen schleichen scheu um rissige Säulen.**

**Und ohne Leuchte sinkt die Nacht ins Grab,  
Sauls volles Aug nahm zur Scheibe ab.  
Die Klageweiber treiben hoch und heulen.**

**Vor seinen Toren aber stehen die Cananiter.  
– Er zwingt den Tod, den ersten Eindring nieder –  
Und schwingt mit fünfmalhunderttausend Mann die Keulen.**

Entgegen der direkt verwendeten Gattungsbezeichnung sind Lasker-Schülers Bibelgedichte keine Balladen im eigentlichen Sinne. Andrea Henneke-Weischer erkennt klarsichtig: „sie schildern keinen Geschehensablauf oder erzählen die Bibelgeschichte nach“. Sie gestalten vielmehr „markante Porträts der Figuren“,

versuchen eine „personenorientierte Verlebendigung“, verdichtet auf „existentiell menschliche und lebensgeschichtliche Momente“ (Henneke-Weischer 2003, 235). Dieser Zugang führt dazu, dass Lasker-Schülers Gedichte vielfach einen „statischen, enigmatischen Charakter“ (ebd.) haben, so auch hier. Eher ein festgefrorener Moment wird beschrieben als eine erzählende Dynamik. Das Interesse der Lyrikerin gilt vor allem dem Gegensatz zwischen dem großen Krieger Saul, den sie als „königlichen Wildjuden“ (Hessing 1992, 115) bezeichnete und bewunderte, und den bereits spürbaren Anzeichen von Verfall („rissige Säulen“) und Niedergang.

Vor allem diesen Aspekt greift auch Nelly Sachs (1891–1970) heraus, die Saul mehrfach in ihr lyrisches Werk einbezog. Eines ihrer Gedichte trägt seinen Namen. Es stammt aus dem 1949 veröffentlichten Gedichtband „Sternverdunkelung“. In diesem Band findet sich ein Zyklus mit dem Titel „Die Muschel saust“. Die Muschel wird dabei zum metaphorischen Ort der Erlauschung von Erinnerung. Erinnert und lyrisch gestaltet wird konkret das Schicksal des jüdischen Volkes, vor allem anhand von dessen Zentralgestalten, Abraham etwa, Jakob, Hiob, David und eben auch Saul (Sachs 2010, I 66). Diese Gedichte sind jedoch völlig anders strukturiert als die von Lasker-Schüler. Nelly Sachs dringt in ihre Gestalten und ihre inneren Empfindungen ein, sie spricht zu ihnen oder von innen heraus über sie im Wissen um ihre Bedeutung für das Judentum und die Welt:

### **Saul**

**Saul, der Herrscher, abgeschnitten vom Geiste  
wie eine Brennschnur erloschen –**

**Einen Fächer von Fragen tragend in der Hand –  
das Wahrsageweib mit der Antwort, auf Nachtgaloschen**

**beunruhigt den Sand.**

**Und Samuels, des Propheten Stimme,**

**gerissen aus dem Lichterkreis  
spricht wie verwelkte Erinnerung in die Luft –**

**und das Licht wie eine verzückte Imme  
sein Ausgefahnes in die Ewigkeit ruft.**

**Über Saul, dem Herrscher, steht eine Krone aus Scherben –  
und das Weib liegt wie vom Licht verbrannt –**

**und die Macht wird ein armer Luftzug erben  
und legt sie zu einem Haupteshaar in den Sand.**

Das mit einem für die Dichterin höchst ungewöhnlichen Reimschema versehene Gedicht konzentriert sich auf die Szene, in der Saul – im Bewusstsein, das Wohlwollen Gottes verloren zu haben – zur „Totenbeschwörerin von En-Dor“ geht (1 Sam 28), damit sie den Geist des gestorbenen Samuel heraufbeschwöre. Diese jedoch verkündet schlechte Botschaft, sagt Saul seine Niederlage und seinen Sturz („Krone aus Scherben“) voraus. Hervorgehoben wird vor allem die Erschütterung der Grundordnung gerade durch den Wunsch Sauls, mit den Toten in Kontakt zu treten. Der Sand wird „beunruhigt“, die Prophetenstimme wird „aus dem Lichtkreis“ gerissen, das Licht ruft „sein Ausgefahnes in die Ewigkeit“. Die Botschaft erschüttert denn auch den Hörenden: die Wahrsagerin „liegt wie vom Licht verbrannt“. Sauls Ergriffenheit aber muss nicht direkt ausgesagt werden, wird nur bildhaft angedeutet: Seine Macht wird ihm genommen und fällt der Vergänglichkeit anheim.

Sauls tragische Gewissheit des eigenen Scheiterns – diese Szene steht erneut im Zentrum eines längeren Gedichtzyklus derselben Autorin. Die angesprochene Gedichtreihe aus dem 1957 erschienenen Band „Und niemand weiß weiter“ trägt den Titel „Die Stunde zu Endor“ (Sachs 2010, II, 42–45). Hier betont Nelly Sachs vor allem die Einsamkeit und Gottesverlorenheit Sauls, den sie „Jäger aus Schwermut“ nennt:

**Kranker König!  
Umstellt von der Steine Totenmusik,  
Tanzmaske flatternder Schatten im Blute.**

**Hingegeben an den Mond der Harfe,  
Fliehender, verfolgt zu Gott.**

**[...]**

**O Saul – Gott entlassen –**

Saul, blind in seiner Krankheit, seinem Irrsinn, wird zum Verfolger Davids, zum Todesverfolger, fliehend und dennoch auf der Suche nach Gott, doch umsonst: „Gott entlassen“ ist dieser König, wahrhaft tragisch. Diese innere Tragik des zum Täter werdenden Opfers wird zum wichtigsten gestalterischen Element des dichterischen Saul-Porträts von Nelly Sachs.

In einem weiteren Gedicht-Text zu Saul betrachtet die in München lebende Lyrikerin Dagmar Nick (\*1926) die letzten Spuren des Königs auf dem Schlachtberg Gilboa (Nick 1990, 57):

## **Gilboa**

**Über den Bergen Gilboas  
haben die Nächte  
ein räudiges Fell,  
da nistet Todesangst drin.  
Wo versteckst du dich, Saul?  
Die Schakale haben  
dich sterben sehen  
über dem Schwert,  
Löwe von Israel,  
mit gebrochenem Nacken  
an den Purpurbächen Gilboas.  
Wie verrätst du dich, Saul!  
Witterung steig  
aus den Steinen,  
und das Wild wechselt  
auf deiner Spur,  
Abend für Abend kniet es  
an der Tränke  
deines verschütteten Herzens.**

Ein Nachgesang auf Saul, dessen Tod nur von Tieren beobachtet wurde. Er, der „Löwe von Israel“ wird von Schakalen beäugt. Der Ort seines Sterbens wird vom Wild als Wechselplatz genutzt, das abends dem König hinterhertrauert.

Trotz dieser Saul-Gedichte: Vor allem eine andere literarische Gattung hat sich Saul und seines Schicksals angenommen. Da er einem tragischen Charakter nahekommt, überrascht es wenig, dass er vielfach als dramatischer Held auf die Theaterbühne gestellt wurde. Am Anfang dieses Buches haben wir die jüngste Frucht dieser Tradition bereits kurz vorgestellt: Botho Strauß' „Saul“ aus dem Jahr 2019. Schon Mitte des 19. Jahrhunderts reizt dieser Stoff zur dramatischen Ausgestaltung, exemplarisch erkennbar an Saul-Dramen von Karl Gutzkow (1839), Karl Isidor Beck (1841) und Friedrich Rückert (1843).

Vor allem in den Jahren von 1880 bis 1920 ‚boomte‘ diese Thematik. Mehr als 40 Saul-Dramen kann die schwedische Germanistin Inger Nebel in einer im Jahr 2001 erschienenen Spezialuntersuchung nachweisen (Nebel 2001), darunter Werke von André Gide, Lion Feuchtwanger, Paul Heyse oder Reinhard Johannes Sorge. Aus späteren Jahrzehnten stammen die Fortführungen der Linie bei Alexander Lernet-

Holenia („Saul“ 1927), Max Brod („Saul, König von Israel“ 1944) und Hans-Joachim Haecker („David vor Saul“ 1951).

Schauen wir auf zwei weitere, für die Rezeption bedeutsame Beispiele. Karl Wolfskehl (1869–1948) hatte bereits 1905 ein feierlich-lyrisches Versdrama (Wolfskehl 1960, 323–343) auf Saul verfasst, in dem er diesen auf dem Höhepunkt seiner Macht zeigt. Er fühlte sich Saul als autofiktionaler Identifikationsfigur verbunden und charakterisiert ihn als „Helden, der mit sich selbst nicht einig wird, der dennoch nie sich etwas vergibt, nie klein wird und vor allem das Ewige niemals verleugnet“ (in: Voit 2005, 53). Getragen von der Vorahnung seines kommenden Untergangs wird Saul – so David in einem abschließenden Monolog – zu einer „Todesrose“, die im Moment des Todes höchste Vollkommenheit erreicht. Im Widerspruch zu der von Wolfskehl eng verfolgten biblischen Vorlage und im Gegensatz zur gesamten sonstigen Saul-Deutung stirbt der König hier in Harmonie als Wissender und Erkennender, dessen Schlussworte „Ich komme“ die Vollendung seines königlichen Auftrags signalisieren.

1944 verfasste der nach Jerusalem ausgewanderte Max Zweig (1892–1992) – Vetter von Stefan Zweig – das wohl wichtigste Saul-Drama (Zweig 1961, 115–215) für die Bühne. Angetrieben vom Versuch „Saul die Größe und Reinheit zurückzugeben“ (Wallas 2008, III 36), die ihm in den späteren Umzeichnungen der Bibel abgesprochen worden waren, porträtiert er in detaillierten psychologisch-dramatischen Nachdichtungen die Entwicklungen von der Schlacht Sauls gegen die Amalekiter bis zu dessen Tod und Davids Königskrönung. Saul scheitert hier tragisch daran, dass er den Gott Israels für moralisch hält, dass er sein eigenes Mitleid mit dem geschlagenen Amalekiterkönig Agag auch seinem Gott zutraut: „Mein Gott ist größer! ER vernichtet nicht den überwundenen Feind.“ (Zweig 1961, 122)

Ein gefährlicher Irrtum, denn der Logik dieser – archaischen, theologisch problematischen – Dramaturgie zufolge steht fest: Israels Gott will Gehorsam, nicht Moral, will Befolgung des Vernichtungsbefehls, nicht Gnade. Samuel sagt sich prompt von Saul los: „was ich dir gegeben habe, nehme ich von dir: die Gnade, die Kraft, das Reich“ (ebd., 125). Folgerichtig entwickelt sich die bekannte Geschichte vom Niedergang Sauls und Aufstieg Davids. Dieser ist hier freilich zurückhaltend, eher scheu, voller Mitleid mit Saul. Vor dessen totem Körper erkennt er: „Ich habe den frohen Glauben in dir zerbrochen, ich, ich dich in den göttlichen Aufruhr getrieben, dich empört und verzweifelt in den Tod getrieben“ (ebd., 209). In diesem Drama werden immer wieder Bilder aus der damaligen Gegenwart aufgerufen, ohne je konkret zu werden. Es geht stets auch um die aktuelle Situation Israels in den frühen vierziger Jahren des 20. Jahrhunderts auf dem mühevollen und konfliktreichen Weg zur Staatsgründung. So konstruiert Zweig ein „emotionales symbolisches Band zwischen den mythischen Urbildern der Bibel und den zeitgeschichtlichen Vorgängen“ (Wallas 2008, III 40).

Innerhalb dieses korrelativen Bogens wird die theologische Rückfrage nach den Wegen Gottes mit den Menschen in aller Schärfe aufgegriffen, gerade angesichts des Schicksals Sauls. Dieses vor Augen, ist selbst David keineswegs darauf erpicht, König zu werden. Er sei erwählt, wie ihm der Prophet Nathan sagt. Darauf David:

**Erwählt! War Saul nicht erwählt? Ein Held in Israel, wie kein zweiter je aufersteht, und wandelt getreu auf Gottes Wegen: zu welchem Ziel? Das ist des Auserwählten Ziel: erschlagen zu werden, meutegehetzt, wie ein Getier der Wildnis, weggeworfen zu sein, ein fliegenumschwärmtes Aas (Zweig 1961, 212).**

Als tragischer Held, als Zerrissener zwischen Anspruch und Einlösung, als gegen seinen Willen Berufener und ohne sein Verständnis Verworfenener bleibt Saul eine der großen Rätselgestalten der Bibel. Gerade diese Spannung reizt zahlreiche Schriftsteller:innen.

## **Salomo: Weisheit, Poesie und Liebe**

Wie Saul so steht sein Enkel Salomo – der strahlende König der sprichwörtlichen Weisheit, der Erbauer des Jerusalemer Tempels, der legendarische Dichter von Psalmen und Liebesliedern – literarisch im Schatten des übermächtigen Vaters David. Salomos Profil ist dem Sauls diametral entgegengesetzt: zu glatt, zu problemfrei, zu wenig tragisch, um literarisch mit breiter Wirkung herausfordernd zu sein.

Wenig erstaunlich deshalb: Neben der blass bleibenden „Romanbiographie“ „Salomo“ von Michael Benckert (2001), dem „Trivialroman“ (Genz 2017) von Siegfried Obermeier „Salomo und die Königin von Saba“ (2004) und den vergleichbaren Werken von Peter Biele („Wassermannsträume oder Die Rätsel der Königin von Saba“, 2004), India Edghill („Wisdom’s Daughter. A novel of Salomon and Sheba“, 2004) oder Roberta Kells Dorrs „Salomon’s Song“ (2013) erreichte nur ein einziger Salomo-Roman der modernen deutschsprachigen Literatur breitere Bekanntheit.

2001 erschien Inge Merckels (1922–2006) „Sie kam zu König Salomo“ (2001). Im Fokus steht hier nicht so sehr Salomo selbst, sondern die legendär reiche und weise ‚Königin von Saba‘, deren Geschichte hier phantasievoll, psychologisierend und emotionalisierend nacherzählt wird. Am Ende, nach der Rückkehr in ihre Heimat, übergibt man der Königin „eine neue Schrift Salomos, Kohelet, der Prediger“ (Mer-

kel 2001, 194). Sie liest die lebenssatten Erkenntnisse des Gesprächspartners, und weiß, dass sie ihn nie wiedersehen wird. „Jetzt, zum ersten Mal seit ihrer Ankunft, weinte die Königin. Tränenlos.“ (ebd., 197) Ein ähnliches Ende prägte schon das traditionell gebaute, 1947 erstveröffentlichte Gedicht von Immanuel Weißglas (1920–1979): „Erzählung der Königin von Saba“: Ihr Erlebnis der Begegnung mit Salomo nacherzählend kommt die Gedichtsprecherin im Schlussvers zu der Einsicht, dass dieser „wie keiner reich und weise war“ (Weißglas 1994, 55).

Von den wenigen zeitgenössischen Salomo-Theaterstücken (vgl. Birnbaum 2017) sind allenfalls Paul Heyses 1896 aufgelegtes Schauspiel „Die Weisheit Salomo's“, Else Ritter Torges Drama „Das Urteil des Salomo“ (1911), Ernst Hardts 1915 veröffentlichtes Versdrama „König Salomo“, Alfons Paquets „heiteres Spiel“ „Marcolph oder König Salomo und der Bauer“ (1924) oder Albert Steffens' Tragödie „Hieram und Salomo“ (1927) erwähnenswert. Der Salomo-Stoff bleibt letztlich für zeitgenössische Romane und die Theaterbühne zu wenig greifbar.

Motivgeschichtlich wandert die Episode des salomonischen Urteils in verkleideter Form in die moderne Literatur ein, wird etwa in Bertolt Brechts „Der kaukasische Kreidekreis“ (Brecht 1978, 793–837) dramaturgisch-kreativ umgesetzt. Schon in der „Dreigroschenoper“ findet sich ein satirisches Spottgedicht über „den weisen Salomon“, der hier vor allem als Dichter des Buches Kohelet eingespielt wird. „Ihr wisst, was aus ihm wurde“, singt man ihm im „Salomon-Song“ nach und bewertet seine Art von ‚Weisheit‘ abschließend wie folgt: „Beneidenswert, wer frei davon“ (Brecht 1978, 195f.).

Wie ein roter Faden durchziehen Anspielungen auf Salomo Friedrich Dürrenmatts „Komödie in zwei Akten“ „Die Physiker“ (1962). Möbius, der Verrücktheit vorspielende Naturwissenschaftler, gibt vor, die ihm zur Last gelegten Verbrechen im Auftrag König Salomos begangen zu haben. „Salomo, der Psalmdichter, Salomo, der Sänger des Hohen Liedes“, fragt sein Gesprächspartner nach. Möbius winkt ab. Sein Bild von dem König ist anders: „nackt und stinkend kauert er in meinem Zimmer als der arme König der Wahrheit, und seine Psalmen sind schrecklich“ (Dürrenmatt 1962, 34). Wie zum Beleg stimmt er einen modernen „Psalm Salomos an, den Weltraumfahrern zu singen“ (ebd., 35). Ein apokalyptischer Abgesang auf die Moderne ertönt, eine Abrechnung mit den menschengemachten Errungenschaften der Weltraumfahrt, endend in den Versen: „In den Fratzen kein Erinnern mehr / An die atmende Erde“ (ebd., 36).

Am Ende wird deutlich, dass Möbius, der geniale Analytiker der physikalischen Weltgesetze, die Verrücktheit nur gespielt hat, um seine die Welt verändernden Einsichten verschweigen zu können. „Salomo ist nicht wirklich. Er ist mir nie erschienen“ (ebd., 71), erklärt er seiner Gegenspielerin, Dr. Mathilde von Zahnd. Die

freilich hat sich längst an seine Stelle gesetzt. Salomo, das Urprinzip von Macht durch Weltwissen, habe sie auserwählt – so erklärt sei –, damit sie sein Werk vollende. Möbius erkennt, dass sein Plan gescheitert ist. Am Ende singt er dessen resignatives Klagegedicht:

**Ich bin Salomo. [...] Ich war ein Fürst des Friedens und der Gerechtigkeit. Aber meine Weisheit zerstörte meine Gottesfurcht, und als ich Gott nicht mehr fürchtete, zerstörte meine Weisheit meinen Reichtum. Nun sind die Städte tot, [...] mein Reich ist leer. Ich bin Salomo, ich bin der arme König Salomo. (ebd., 73f.)**

Abgesehen von diesen beiden Dramen, bleibt Salomo selbst fast ausschließlich eine Randfigur in Werken, die David als Zentralgestalt betrachten. Diese Traditionslinie wird allein, wenn auch nicht oft, in der Lyrik durchbrochen. Bei *Heinrich Heine* (1797–1856) etwa findet sich ein frühes Salomo-Gedicht (*Heine* 1992, 112).

### **Salomo**

**Verstummt sind Pauken, Posaunen und Zinken.  
An Salomos Lager Wache halten  
die schwertgegürteten Engelgestalten,  
sechstausend zur Rechten, sechstausend zur Linken.**

**Sie schützen den König vor träumendem Leide,  
und zieht er finster die Brauen zusammen,  
da fahren sogleich die stählernen Flammen,  
zwölftausend Schwerter, hervor aus der Scheide.**

**Doch wieder zurück in die Scheide fallen  
die Schwerter der Engel. Das nächtliche Grauen  
verschwindet, es glätten sich wieder die Brauen  
des Schläfers, und seine Lippen lallen:**

**O Sulamith! das Reich ist mein Erbe,  
die Lande sind mir untertänig,  
bin über Juda und Israel König –  
doch liebst du mich nicht, so welk ich und sterbe.**

Heines Vierstrophen-Gedicht mit umschließenden Reimen fokussiert den König auf dem Höhepunkt seiner Macht. Heimgesucht von Alpträumen zählt für ihn nur

die bedingungslose Liebe von jener Sulamith, die im Hohelied – traditionell wurde Salomo dessen Autorenschaft zugeschrieben – so leidenschaftlich besungen wird. Ohne ihre Liebe zählt nichts! Nicht sein Reich, nicht seine Macht. Salomo wird hier gezeichnet als der bedingungslos, aber unglücklich Liebende.

Als Liebe ins Wort hebender Dichter hatte Salomo jedoch Kraft. „Salomos Lied“ – durch seine Kraft wird „die uralte Landschaft / hügelbeflügelt“, dichtet Rose Ausländer (1901–1988) in ihrem Gedicht „Phönix“ (*Ausländer* 1977, 251). Sein „Honigmilchlied“ erwirkte „das verwandelte Blumengeheimnis“, so in dem Gedicht „Honigwabe“ (ebd., 459). Der legendäre Verfasser des ‚Hohen Liedes‘ lebt so in eigener Deutespur fort.

Ricarda Huch greift die im Blick auf Inge Merckels Roman bereits benannte traditionell mit Salomo verbundene Autorenschaft auf: er sei auch der Dichter des Buches Kohelet. So porträtiert sie ihn in ihrer fünfstrophigen Ballade als alternden, lebenssatten Schicksalszweifler. Er selbst wird zum lyrischen Erzähler. Nichts von all dem Glück und all der Pracht hat Bestand. Nicht nur sein eigenes Ende ist nahe, er hat zudem eine Vorahnung davon, dass mit seinem Tod die Blütezeit Israels vorbei sein wird. Ihm bleibt allein „enttäuschter Glaube“ (Huch 1971, 83f).

**Mein Haar ist grau, sprach Salomo im Harme,  
Und lässig dünkt mich meiner Pulse Klopfen;  
Die straffen Muskeln werden schlaff im Arme;  
Das Blut, einst frischen Stromes, schleicht in Tropfen.  
Ich hatte Tag für Tag an Lust und Schätzen,  
Was Tyrus und was Indien auserlesen;  
Mein war die Welt, die Sinne zu ergetzen –  
Was ist's gewesen?**

Hugo Balls (1886–1927) augenzwinkernd entfaltetes Salomo-Sonett (Ball 1969, 42) schreibt dem König magische Züge zu. Der Tempelbau konnte nur gelingen, weil er Herr war über Dämonen, Teufel und die Unterwelt.

### **König Salomo**

**Als König Salomo beim Tempelbau  
Mit den Dämonen stritt, die ihn umsaßen,  
Ließ er in Mitternächten dumpf und grau  
Die Zymbel schlagen und Posaunen blasen.**

**An seiner Seite sah man eine Frau,  
Die aufgebaut war ganz aus Parabasen,  
Aus Saba kam sie wie ein weißer Pfau  
Und stand wie eine Mumie in Exstasen.**

**Der König selber saß in einem Zelt,  
Um dessen Öffnung Feuer hingen in Fransen  
Und wies gebietend in die Unterwelt.**

**Da stiegen Mauern auf gleich goldenen Schanzen  
Die Zedern fügten sich und ungezählt  
Sah man die Tiere und die Teufel tanzen.**

Auch Uriel Birnbaum (1894–1956) widmet Salomo ein Sonett (wenngleich formal im Gegensatz zu Ball in der Tradition Shakespeares). Auch er rückt Salomo aus der Wirklichkeit hinaus in ein mythisch-magisches Licht. Doch hier geht es nicht um die finsternen Mächte, denen sich der König bedient. Vielmehr wird Salomo am Ende von Gottes eigenem Licht erfasst. (Birnbaum 1957, 590)

### **König Salomo**

**Die schwere Dämmerung des Goldgemaches,  
Die goldbrokatverhängte Einsamkeit  
Des dichten Zedernsäulenwaldes durchbrach es  
Gleich einem Sterne von unendlich weit.**

**Zurückgelehnt, umfunkelt von Geschmeid',  
Von blauem Purpur bis zum Fuss umgossen –  
So sah der König in die Herrlichkeit,  
Ihr heilig fremd und in sich abgeschlossen.**

**Die Lippen, die die Lust der Welt genossen,  
Die weichen, schöngeschwellten, bebten nicht;  
Die Augen, in die ein die Welt geflossen,  
Die dunkelaufgetanen, lebten nicht.**

**Und aus dem sternengleichen Angesicht  
Salomo's strahlte Gottes eignes Licht.**

Literarisch fruchtbar werden jedoch im Normalfall nicht derartig statische Bilder von Gelingen und Erfolg, sondern Konflikte. Trotz einer bei genauem Hinsehen „gro-

ße[n] Vielfalt“ (Birnbaum 2017, 23) an Salomo-Transformationen: In Bezug auf Salomo müssen sie konstruiert werden: etwa – wie gesehen – durch Bezüge auf die Dramaturgie der Liebe oder der Altersdepression. „An sich“, bündelt der Literaturwissenschaftler Kai Bremer seine Forschungen, ist Salomo „eine für die Dramatik wenig geeignete Figur“ (Bremer 2018, 12). Deshalb flüchten sich viele Dichter:innen im Blick auf Salomo zu „kritisch humorvollen Erinnerungen“ (Gillmayr-Bucher 2017, 17). Martin Mosebachs (\*1951) für diese Traditionslinie typisches Gedicht „Das Gericht des Salomo“ kommt so über den Rang versifiziert-nacherzählender Satire mit erwartbaren Aktualisierungsmotiven nicht hinaus: „Wenn sein Gericht hielt Salomo / sprach er zum frommen Kläger so ...“ (Mosebach 1995, 85). Als literarisch wesentlich ergiebiger erweist sich der ‚Held‘ des Alten Testaments schlechthin: David.

## David – Mörder, König, Gottesfreund

David ist fraglos die schillerndste Figur der Bibel – König, Dichter und Frauenheld, Kriegsherr, Musiker und Urbild des Messias. „Dein Schicksal [...] ist / nicht selbst gewählt / und nicht gewürfelt mit / dem Stein des Zufalls“ (Cremer 1995, 63), spricht ihm der Benediktiner Drutmar Cremer (1930–2021) in seinem Gedicht „Eingetaucht ins Sternenlicht“ zu. Die zentrale Rolle, die David schon in der Bibel einnimmt, und die sich auch in der jüdischen wie christlichen Rezeptionsgeschichte widerspiegelt, bestätigt sich im Blick auf die Literatur. Keine alttestamentliche Gestalt wurde häufiger in Lyrik, Prosa und Drama aufgegriffen und gestaltet.

Ein komplettes Panorama dieser Rezeptionsgeschichte zu entwerfen, sprengt den Rahmen dieser Untersuchung. Allein an der lyrischen Ausgestaltung beteiligen sich – in diesem Buch bereits aufgerufene – Dichter:innen wie Rainer Maria Rilke, Else Lasker-Schüler, Nelly Sachs, Johannes R. Becher, Heinz Piontek oder Matthias Hermann – und damit sind nur wenige relevante Namen benannt. Daneben treten Dramen – wie „Davidia“ von Max Zweig (1939) – und Romane, unter denen Stefan Heyms „Der König David Bericht“ von 1972 und „Weiß Gott“ (1984) des Amerikaners Joseph Heller sicherlich herausragen.

Wie bei anderen großen Stoff- und Motivkreisen des Alten Testaments differenziert sich die mit David verbundene Geschichte in mehrere deutlich voneinander abtrennbare Einzelepisoden aus. Eine Vielzahl von literarischen Werken widmet sich David also nicht im Sinne einer Gesamtschau seines Lebens und Wirkens, sondern in der Hervorhebung eines besonderen Aspektes seiner Geschichte, fast immer mit einer speziellen biblischen Gegenfigur verbunden. Neben den bereits betrachteten Saul- und Salomo-Traditionen sind hier weitere acht derartige, relativ

eigenständige, sich freilich zu einem komplexen Motivnetz vereinigende Blöcke zu benennen. Wir müssen uns auf Andeutungen und wenige Beispiele begnügen.

## **Einzel motive des David-Erzählkranzes**

Als erstes Motiv sticht die vor allem in der populären Rezeption wohl bekannteste Einzelepisode hervor: der sprichwörtlich gewordene Kampf mit Goliath. Nachdem David schon im mittelalterlichen geistlichen Spiel immer wieder als seherischer Sänger und vorbildlicher König präsentiert worden war, wird er im 16. Jahrhundert gerade in diesem Kampf gegen Goliath als Vorbild der Hilfe Gottes für die Schwachen dargestellt. Zahlreiche Dramen aus allen europäischen Kulturräumen zeugen von dieser Tradition. (vgl. Tietz 1989) Umso erstaunlicher: Die zeitgenössische Literatur hat dieses Motiv kaum aufgegriffen und gestaltet. Keine Zeit für ‚Helden‘! Jan Wagners (\*1971) subtile Gedichttrias „klage um goliath“ (Wagner 2018, 58–60) bleibt die Ausnahme: „irgend jemand muß auch ihn / geliebt haben, denkt man“.

Wesentlich mehr Interesse fand dort hingegen ein zweites Motiv aus dem Erzählkranz um David: dessen Beziehung zum Saul-Sohn Jonathan. Die Beziehung dieser Freunde wird dort als ‚Liebe‘ bezeichnet: „Weh ist mir um dich, mein Bruder Jonathan. Du warst mir sehr lieb. Wunderbarer war deine Liebe für mich als die Liebe der Frauen“ (2 Sam 1,26). Vor allem wegen der potentiell homoerotischen Dimension haben sich Schriftsteller für dieses Freundespaar interessiert. Hans Henny Jahnn (1894–1959) etwa legt 1952 sein Drama „Spur des dunklen Engels“ (Jahnn 1952) als Versuch einer Umdeutung des biblischen Stoffes aus, bei dem der alttestamentliche Jahwe aus dem Spiel bleibt und die Beziehung der drei Figuren Saul – Jonathan – David in den Mittelpunkt tritt. Anders als in Rilkes „Klage um Jonathan“ (vgl. Rilke 1986, 318f.) werden David und Jonathan hier des biblischen Kontextes entkleidet, werden eher zu Grundmustern menschlichen Handelns allgemein.

So auch in weiteren Texten: Ein frühes Gedicht von Johannes R. Becher (1891–1958) etwa greift unverhohlen den erotischen Bezug heraus. Wild expressionistische Verse, aufgeteilt in drei Abteilungen, voller Pathos und ungezügelter Emotion, wie ein Auszug deutlich machen kann (Becher 1966, 463–465):

**In euch gedrängt, wo unter Kleid-Wand groß  
Pfüten Geschwür der Böden Haut aufscharret**

**So weit umarmt: warum wir unbewiesen?!  
Vor solchen Küsten dass ich stets entstob.**

**... wie aber schwängen wir ob Nacht-Schleim, bliesen  
Der heiligen Tuba Früh-Kaleidoskop!!**

**Hah, Höllen-Schemen kneten uns noch fester.  
Welch Himmel quöll in Stern-Gefilden breit!  
Ich denke Welten. Und du formst sie Bester.  
Jed Sang pries hell dich: Mensch der Ewigkeit!**

Auch gleich zwei Gedichte mit identischem Titel „David und Jonathan“ aus den „Hebräischen Balladen“ von *Else Lasker-Schüler* betonen die erotische Tiefe dieser Beziehung: „In der Bibel stehn wir geschrieben / Buntumschlungen“ (*Lasker-Schüler* 1986, 300f.).

Nicht so sehr der erotischen Komponente, als vielmehr dem Prinzip der Herauslösung aus dem biblischen Kontext folgt auch *Bertolt Brecht*. Seine achtstrophige Ballade „Jonathan und David (Zwiegespräch)“ (*Brecht* 1990, 576f.) entstand 1937 und charakterisiert die beiden alttestamentlichen Freunde als zeitlose Typen, die veranschaulichen, dass scheinbar zwangsläufig Verfeindete trotzdem solidarische Freunde sein können, gerade wenn sie beide zu den Benachteiligten gehören. Anfang und Ende dieser Ballade lesen sich wie folgt:

**„Du musst doch frieren. Besser  
Wir gehen aus dem Dickicht.“  
„aber du selbst bist nässer.“  
„Aber ich friere nicht.“  
[...]  
„Ich bin nur ein Bauer.“ – „Ich weiß.“  
„Und du musst ein Müller sein.“  
„Zwischen Bauer und Müller ist Feindschaft.  
Sind wir jetzt Feinde?“ – „Nein.“  
  
„Weil: wir haben beide gefroren.“  
„Denn unsere Röcke sind beide dünn.“  
„Und wir sind beide verloren  
Wenn wir nicht beide gerettet sind.“**

Hier wird das Königsmotiv bewusst in die Realität des stilisierten Proletariats der Gegenwart Brechts umgedeutet.

In einem dritten Motivblock richtet sich der Blick auf den Propheten und letzten Richter Israels *Samuel*, der David zum König salbte und stets auch im Rahmen der

Saul-Tradition eine wichtige Rolle spielt. So liegen Samuel-Gedichte vor etwa von Friedrich Rückert oder Rainer Maria Rilke. Der Engländer Laurence Housman widmete Samuel ein eigenes Drama: „Samuel the Kingmaker“ (1944).

In einem ganzen Motivbündel konzentriert sich das literarische Interesse des Weiteren auf die wichtigen Frauengestalten in Davids Leben. Da ist zunächst viertens die dem biblischen Text zufolge schuldbeladene Episode in Davids Leben, seine Beziehung zu Batseba (vgl. Fischer 2012; 2019; 2020), der Mutter seines Thronnachfolgers Salomo, am Anfang nur möglich als Ehebruch, schließlich erkaufte durch die Veranlassung des Todes ihres rechtmäßigen Gatten Urija. Wenige Titel unserer Zeit verdienen eine Hervorhebung: Eingeläutet wird die auf Batseba konzentrierte literarische Rezeptionslinie in unserem Jahrhundert bereits 1903 durch ein Bathseba-Drama von André Gide, gefolgt 1905 von einem ersten schriftstellerischen Versuch Lion Feuchtwangers, dem Kurzdrama „Das Weib des Urias“ (Feuchtwanger 1905/06), dann von einigen weiteren, freilich nur wenig bekannten Theaterstücken wie Albert Geigers „Das Weib des Urias“ (1908), Maximilian Böttchers „David und Bathseba“ (1913) oder Hans Haldens „Bathseba im Bade“ (1930).

Nur wenige Gedichte widmen sich Batseba. „Wer aber – Batseba – hat / deinem Dornweg / Rosen eingestreut und / den Vulkan deiner Träume / ausbrechen lassen“ (Cremer 1984, 64), fragt Drutmar Cremer in einem dieser Texte. Auch Erzählungen greifen nur selten den eigentlich herausfordernden Bathseba-Stoff auf. Höhepunkt der literarischen Batseba-Tradition ist der 1984 veröffentlichte „Bathseba“-Roman (vgl. Lindgren 1991) des schwedischen Schriftstellers Torgny Lindgren, begleitet von biblizistisch-historischen Romanen wie James R. Shotts „Batseba. Aus dem Schatten ins Licht“ (2000) oder Francine Rivers' „Eine Frau die Gnade fand“ (2002).

Die fünfte von den Literaten eigens herausgehobene Gestalt im Rahmen der Davidgeschichte ist seine erste Frau, Michal, die Tochter Sauls. Hans Tramer hatte ihr bereits 1940 den Roman „Michal, Liebe und Leid einer Königin“ gewidmet, die Amerikanerin Gladys Malvern ihr in ihrem Roman „Saul's Daughter“ von 1956 ein weiteres literarisches Denkmal gesetzt. 1988 schließlich veröffentlichte Grete Weil (1906–1999) ihren Roman „Der Brautpreis“, in dem sie ihr Schicksal als deutsche Jüdin, die die Schoa überlebt hat, mit dem Michals vergleicht.

Der in karg-kühler Sprache gehaltene Roman besteht einerseits aus autobiographischen Reflexionen der Autorin über ihr Leben als Jüdin in dieser Zeit, andererseits aus Schilderungen der Zeit Davids aus der Perspektive Michals: am Anfang eines jeden Kapitels weist die Einleitung „Ich, Grete“, oder „Ich, Michal“ auf die jeweilige Erzählperson. Grete Weil war auf der Suche nach einem Zugang zu David, einer Gestalt, die sie ein Leben lang faszinierte. Durch die Augen Michals betrach-

tet, verliert er hier freilich mehr und mehr an Glorie, wird entlarvt als Macht- und Triebmensch, der vor allem eines war: ein Egoist. Doch warum gerade Michal als Zugangsfigur? Grete Weil beantwortet die Frage so:

**Und Michal, meine Heldin? Was ist mit ihr? Niemand beschäftigt sich so intensiv mit einem Menschen, ohne ihn schließlich liebzu- gewinnen. Nie war sie mir [...] eine bewunderte und wegen ihres Mutes beneidete Schwester. Keine tiefe Verwandtschaft zwischen mir und dieser herumgestoßenen, von den Männern oft miß- brauchten Frau. Nur Sympathie und Mitleid, dass sie leben musste am Anfang der Zeiten, als alles noch im Fluß war [...]. Sie und ich, verbunden durch die Zugehörigkeit zu einem Volk, das gar kein Volk ist, aber immer eines hat sein wollen: zwei jüdische Frauen. (Weil 1991, 169)**

Sechste Gestalt im David-Kreis: Abigail, die kluge Frau des reichen maonitischen Viehbesitzers Nabal, die später David heiraten sollte. In einer frühen Tragödie von 1913 gestaltet Arnold Zweig deren Schicksal: „Abigail und Nabal“ (Zweig 1913), daneben treten Gedichte wiederum von *Else Lasker-Schüler* oder *Fritz Rosenthal/Schalom Ben Chorin*.

Besonderes Augenmerk gilt schließlich siebtens der letzten Frau in Davids Leben, seiner Pflegerin auf dem Sterbebett Abisag von Sunem: *Mirko Jelusich* schrieb 1912 das Drama „Abisag von Sunem“, *Theodor Heinrich Mayer* veröffentlichte 1925 den Roman „David findet Abisag“, *Rilke* gestaltet zwei Gedichte, *Berthold Viertel*, *Uriel Birnbaum*, *Fritz Rosenthal* und *Franz Theodor Csokor* schrieben ihr lyrische Porträts, *Agnes Miegel* (1879–1964) widmet ihr eine 1900 entstandene Ballade. Hören wir exemplarisch in diesen zeit- und gattungstypisch gestalteten Text (*Miegel* 1998, 244f.) hinein:

**Sie suchten umher, König Davids Gesind,  
Unter Israels Töchtern allen,  
An Jehu ben Jakobs einzigem Kind  
Fanden sie Wohlgefallen.**

**Sie führten mich hin in Davids Saal:  
„Küsse die Hände dem greisen,  
Sitze nieder mit ihm zum Mahl,  
Sing ihm die Hirtenweisen!“  
[...]**

**Und muß ihn wärmen in meinem Schoß  
Und die dünnen Locken ihm streicheln,  
Und mein Blut ist heiß, und mein Haß ist groß,  
Mir graut vor seinem Schmeicheln.**

**Seh ich auf seinem weißen Haar  
Israels Königskrone,  
Mein ich, sie stünde besser fürwahr  
Adonai, seinem Sohne.**

**Des Haar ist rot, des Haut ist warm,  
Des Mund wie Granatenblüten, –  
Ihn hielte jauchzend das Weib im Arm  
Vom Stamme der Sunemiten.**

Aus der Sicht Abisags erzählt, zeigt sich die Zumutung für das junge Mädchen. Der ihr auferlegte Dienst ist ihr zuwider. Ihr würde Davids in voller Blüte und Manneskraft stehende Sohn Adonai besser gefallen als der alte, welke König.

Zusätzlich zu den Frauen bilden auch die Söhne Davids eine eigene Gruppe. Neben Salomo folgt als letzter Stoffkreis in diesem literarischen Motivnetz Absalom, der Maacha-Sohn, Königstitelprätendent und Meuterer gegen den Vater. Erneut findet sich ein Gedicht von Rainer Maria Rilke, daneben aber auch ein Text von Franz Werfel (1890–1945). Das folgende Gedicht (Werfel 1967, 221) stammt aus dessen Gedichtsammlung „Der Gerichtstag“ von 1919:

### **Absalom**

**Die große Verfolgung hat begonnen, Absalom!  
Bald wird greifen dein schönes, schönes Haar  
Die Hand der neigenden Trauerweide.  
Aber eh' dein Verfolger dich faßt,  
Dein König, Absalom, der du selbst bist,  
Ist deinem Mund gegönnt ein Gesang,  
Deinem Mund eine liebliche Herzensfreude.**

**Innehältst du in deinem Lauf.  
Verschwunden die Nebengedanken Hunde ...  
Die Meute zupft deinen Mantel nicht mehr,  
Du stehst in deinem Lächeln! Woher,  
Wohin lebt dein Lied im Morgen?:  
„Unter den Menschen ist Freude.“**

Im Zusammenhang mit Absalom wird ab und zu auch speziell das Motiv der Vergewaltigung seiner Schwester, der David-Tochter Tamar (vgl. Barth 1989) thematisiert, etwa in Thomas Manns 1942 separat erschienener „Thamar“-Erzählung, die später in die Tetralogie „Joseph und seine Brüder“ eingegliedert wurde (vgl. Weimar 2008), in dem 1955 erschienenen Gedichtzyklus „Sechs Lieder für Tamar“ von Jehuda Amichai oder in Franz Fühmanns Erzählung „Amnon und Thamar“.

Neben diesen spezifischen Motivblöcken stehen trotz der riesigen Stoff-Fülle einige Versuche, den gesamten Lebenslauf Davids literarisch darzustellen. Zwei Beispiele aus dem Bereich des Dramas seien hier nur kurz erwähnt: Während der christliche Expressionist Reinhard Johannes Sorge (1892–1916) im Jahre 1916 in seinem Schauspiel „König David“ eine Gesamtschau des Lebens Davids erfolgreich vorlegt, offenbart das Schicksal von Richard Beer-Hofmanns (1866–1945) großangelegtem David-Projekt die Problematik eines derartigen Unterfangens: Von seiner geplanten dramatischen Trilogie wurden nur das Vorspiel „Jaákobs Traum“ (1918) und der erste Teil „Der junge David“ (1933) fertiggestellt. Die anvisierten Fortführungen „König David“ und „Davids Tod“ blieben Fragment (vgl. Eke 2009). Nach diesem gescheiterten Projekt wagte sich kein namhafter deutschsprachiger Literat mehr an ein Drama zum Gesamtleben Davids.

## David im Gedicht

Anders in der Lyrik: Nach wie vor erscheinen bemerkenswerte lyrische Annäherungen an David. So lohnt sich ein erneuter, hier exemplarisch intensiver Blick auf das Werk von Nelly Sachs. Klarer noch als in ihrem späteren Gedicht „David erwählt“ (Sachs 2010, II 80f.) aus dem 1959 erschienenen Band „Flucht und Verwandlung“ wird ihre David-Deutung in dem früheren „David“-Gedicht (Sachs 2010, I 65) aus dem bereits im Blick auf Saul benannten Zyklus „Die Muschel saust“ von 1949 profiliert:

**David**

**Samuel sah**

**hinter der Blindenbinde des Horizontes –**

**Samuel sah –**

**im Entscheidungsbereich**

**wo die Gestirne entbrennen, versinken,**

**David den Hirten**

**durchheilt von Sphärenmusik.**

**Wie Bienen näherten sich ihm die Sterne  
Honig ahnend –**

**Als die Männer ihn suchten  
tanzte er, umraucht  
von der Lämmer Schlummerwolle,  
bis er stand  
und sein Schatten auf einen Widder fiel –**

**Da hatte die Königszeit begonnen –  
Aber im Mannesjahr  
maß er, ein Vater der Dichter,  
in Verzweiflung die Entfernung zu Gott aus,  
und baute der Psalmen Nachtherbergen  
für die Wegwunden.**

**Sterbend hatte er mehr Verworfenes  
dem Würmertod zu geben  
als die Schar seiner Väter–  
Denn von Gestalt zu Gestalt  
weint sich der Engel im Menschen  
tiefer in das Licht!**

Nelly Sachs nähert sich David hier explizit aus der Perspektive Samuels. Als dieser in das Haus des Isai tritt, um auf Gottes Geheiß den neuen König zu salben, gibt ihm Gott als Mahnung auf den Weg: „Der Mensch sieht, was vor den Augen ist, der HERR aber sieht das Herz.“ (1 Sam 16,7) Genau diese Szene gestaltet Nelly Sachs: Samuel, der gottbegabte Seher, sieht „hinter die Blindenbinde des Horizontes“, also hinter das, was „vor den Augen ist“, und dort sieht er – der Bibel gemäß – „das Herz“, in den Worten von Nelly Sachs den „Entscheidungsbereich wo die Gestirne entbrennen“. Visionär erkennt Samuel in dieser ersten Gedichtstrophe, dass David der Auserwählte ist, und wie groß seine geradezu kosmische Bedeutung ist: Selbst die Sterne nähern sich ihm an, um von ihm Nahrung, Lebensnotwendigkeit, Sinn zu erhalten.

Die zweite Versgruppe vermischt zwei Motive miteinander, die einmal David als Schafhirten zeigen, zum anderen aber als Tänzer – ein Motiv, das in der Bibel erzählerisch erst später, bei der Überführung der Bundeslade nach Jerusalem (2 Sam 6,13) mit David verbunden wird. Nelly Sachs wird dieses Motiv des tanzenden David in ihrer szenischen Dichtung „Der magische Tänzer“ (Sachs 2010, III,187–

198) von 1959 noch einmal eigens aufgreifen. Dort klärt sich das Motiv des Tanzes vor allem als „Symbol der Überwindung irdischer Gebundenheit“ (Michel 1981, 38).

Die dritte Versgruppe widmet sich nun der „Königszeit“, die jedoch, der Vision des Samuel zum Trotz, nicht zur großen und strahlenden Freudenzeit werden sollte. Ihm, dem „Vater der Dichter“, dem sich im Tanz Gott Nähernden, wurde die unendliche Entfernung zu Gott klar. Selbst er, der Gesalbte, der kosmische Hirt, misst die unüberbrückbare Distanz aus, „in Verzweiflung“. Doch gerade als „Vater der Dichter“ resignierte er nicht in dieser Verzweiflung, sondern verfasste – so ja die traditionelle Zuordnung – die Psalmen. Wozu? Zwei mögliche, einander ergänzende Deutungen sind möglich: Die Psalmen sollen „Wegwunden“ lindern, Wunden also, die auf dem Weg der Entfernungsmessung zu Gott entstehen. Das „Lindern“ besteht dann gerade in der Bereitstellung der „Nachtherbergen“. Oder aber: Die Psalmen sind für die – personal verstandenen – „Wegwunden“, also für jene Menschen, welche die Entfernung zu Gott vermessen, als Nacht- und Ruhequartiere gedacht.

Doch noch ein weiteres Mal wird ein völlig neues Bild entworfen. Die letzte Versgruppe blendet über zum sterbenden David, zu ihm, der mehr als seine Väter Schuld und „Verworfenes“ auf sich geladen hat. Warum? Das Gedicht endet mit einem rätselhaften Dreizeiler, der vorschneller Deutung Widerstand entgegensetzt. „Im Menschen“ befindet sich „der Engel“, der „von Gestalt zu Gestalt“, von Generation zu Generation sich „tiefer in das Licht“ weint. Wird hier ein Prozess beschworen, in dem durch ein sich steigendes Schuldigwerden des Menschen paradoxerweise das Erlösende („der Engel“) in ihm sich der Erlösung („Licht“) annähert? Warum dann aber das Weinen? Hoffnungssymbolik und Trauersymbolik vermischen sich miteinander. In diesem Schlussbild verbietet sich eine eindeutige Auflösung. Wie in vielen ihrer Gedichte lässt Nelly Sachs bewusst kein eindeutiges Hoffnungsbild am Ende aufleuchten, vielmehr in paradoxaler Gegensätzlichkeit eine Sinnspannung offen.

Das Davidgedicht von Nelly Sachs reißt also vier entscheidende und dichterisch eigengestaltete Szenen aus Davids Leben auf: Die Salbung durch Samuel, die ein kosmisches Ereignis impliziert; den magischen Tanz der Ungebundenheit des Hirtenjungen; den Dichter, der dichtend über die Gottesdistanz hinwegtröstet; den Sünder, der rätselhaft von Gott zum „Licht“ geführt wird. Diese vier impressionistisch dahingetupften Einzelbilder – unverbunden – ergeben in ihrer Gesamtheit ein Davidmosaik, das sich genauso wenig wie die biblischen Episoden in ein klares Einzelportrait auflösen lässt.

Heinz Piontek (1925–2003), Georg Büchner-Preisträger des Jahres 1976, veröffentlichte 1987 den stark biblisch inspirierten Gedichtband „Helldunkel“. In diesem Band findet sich ein Zyklus unter dem Titel „Mann Gottes“, der in sich noch

einmal in fünf Unterabteilungen unterteilt ist: „Gideon“, „Samson“, „Elia“, „Prophet“ und – als fünftem Gottesmann „David“ (Piontek 1987, 52–57). In wiederum fünf Gedichten reißt Piontek – ähnlich wie Sachs – ein fragmentarisches David-Portrait auf. Als konkreten Ansatzpunkt wählt er die letzten Lebenstage und den Sterbensprozess Davids. Das erste Gedicht beginnt mit dem Dreizeiler:

**Tage und Nächte hingekauert, zusammengekrümmt,  
du auf deinem Dach,  
das höher liegt als die vielen Söller Zions.**

David wird, wie auch die anderen ‚Gottesmänner‘ in den Gedichten Pionteks, direkt angesprochen: „du“. Was geht in David vor, in seinen letzten Stunden, in denen er frierend und fast bewegungsunfähig auf den Tod wartet, gepflegt allein von Abisag, die in der zweiten Strophe kurz erwähnt wird? Der Dichter wagt einen Blick in das Innenleben Davids:

**Abgerissene Gedanken.**

**Ursache aller Ursachen:**

**Warum ließen.**

**Die Ersterschaffenen.**

**Das Urböse.**

**In sich eindringen  
wie durch ein Leck–**

**Auflehnung?**

**Und bis zuletzt  
dieses qualvolle ruhelose Mahlen  
herzinnen?**

Dies ist Pionteks David: ein brütender Grübler über, wie es später heißt, die „Vorfälle seiner Abtrünnigkeit“, zerrissen zwischen dem Bewusstsein, einerseits der siegreiche, machtvolle Gesalbte zu sein, und andererseits schuldbeladener, von „Keulenschlägen“ getroffener Abtrünniger. Doch warum all das in Gottes Namen? Warum die „Ursache aller Ursachen“, das Urböse im Menschen, das auch er in sich so deutlich spürte? Grübelei bleibt ihm, dem alternden sterbenden König, nicht Auflehnung, denn das Urböse lässt sich für ihn nur durch Fehlverhalten der „Ersterschaffenen“ erklären, die Rückfrage an den Erschaffer selbst unterbleibt.

Gerade so aber verliert er sich in fruchtloses Nachdenken, in das „qualvolle ruhelose Mahlen herzinnen“. In der dritten Strophe wagt der Gedichtssprecher freilich den Blick voraus – auf die große Zahl der Nachkommen einerseits, in der sich die auf David übertragene Abrahamsverheißung erfüllen wird, aber auch auf mehr:

**Und ahnst du,  
dass seine größte Liebesverheißung  
– die Versöhnung mit allen  
und für immer –  
durch einen tödlich Verachteten  
und Mann der Schmerzen  
zuerst die Deinen erreichen wird?**

Ungenannt weitet Piontek den Blick auf Jesus, den Nachkommen Davids, der zuerst zu seinem, Davids Volk kommen und sprechen wird, um Gottes „größte Liebesverheißung“, die Allversöhnung, einzulösen. Doch dies ist nur eine Rückfrage des Dichters an seine Figur, ein Zeitbruch im Gedicht, eine Perspektivenausweitung, die für David selbst nichts ändert – er wartet grübelnd auf seinen Tod.

Die letzten beiden kurzen Einzelgedichte dieses Zyklus beschreiben das Sterben des Königs, den Endpunkt des Grübelns. In Aufnahme des Motivs des qualvoll ruhelosen Mahlens aus dem ersten Gedicht heißt es nun lapidar: „Der Mühlstein steht still“. Doch mit diesem Stillstehen verbindet sich ein „unsichtbarer Wirbel aus Schwirren, Tosen, Rauschen“, der sich von der Todesstätte erhebt, „mit nichts zu vergleichen“. Mit diesem – wiederum wie bei Sachs kaum aufzulösenden – Bild endet der kleine Gedichtzyklus. Pionteks knapp gesetzte, reimlose und metrisch unregelmäßigen Verse entpuppen sich eher als ein verwischter Schattenriss denn als ein Lebensbild. David bleibt auf dem Totenbett als verwirrter, ratlos grübelnder König zurück, der aus seinem Lebensweg und der Verbindung dieses Lebens mit dem gleichfalls rätselhaft bleibenden Gott am Ende nicht klug wird und die mit ihm verbundene Einlösung der göttlichen Liebesverheißung im Christusgeschehen bestenfalls erahnt.

Hierin verbinden sich Pionteks David-Gedichte mit einer lyrischen Hommage des evangelischen Dichters Albrecht Goes (1909–2000). Dieser begibt sich jedoch in die Innenschau: Im Rückblick lässt der hier präsentierte alte David sein Leben Station für Station Revue passieren, gezeichnet von einem Grundton von Versagen, Schuld und Resignation. Am Ende des um 1960 verfassten Gedichts „Davids Traum“ (Goes 1998, 173f.) leuchtet jedoch ein Hoffnungsblick auf, der auf die weihnachtliche Erfüllung der Messiasverheißung anspielt.

## **Davids Traum**

**Wohin, die mich trug und erhellte,  
Welle des Lebens, wohin?  
Erblinden die Spiegelsteine ringsum  
Oder schwindet mir selbst schon der Sinn?  
[...]  
Vorüber. Aber die Sterne  
Am immerwährenden Ort.  
Aus den Sternen kommt Sternengeraune,  
Aus dem Geraune das Wort  
Verheißung, Isais Lenden,  
Meinem, dem Königsstamm –  
Ich träume: ein Blachfeld im Dunkeln  
Und ein Hirt und ein Licht und ein Lamm.**

## **David-Romane**

Trotz David-Drama und David-Lyrik – die Geschichte Davids reizt vor allem zur literarischen Aufarbeitung im Roman. Mindestens zwölf eigenständige David-Romane lassen sich allein seit 1945 ausmachen, wobei literarische Qualität und Bedeutung sehr stark schwanken. Am Anfang dieser Reihe – aus der die Bücher von *Grete Weil* und *Torgny Lindgren* bereits an anderer Stelle charakterisiert wurden – steht die Amerikanerin *Gladys Schmitt* mit ihrem mehr als 600 Seiten umfassenden, nicht ins Deutsche übersetzten Roman „David the King“ von 1946, in dem David am Ende vor allem durch die liebevolle Deutung Abisags seine eigene Rolle als Diener Gottes versteht.

Der erste wichtige deutschsprachiger Beitrag ist der 1961 veröffentlichte Roman „König David“ von *Louis de Wohl* (1903–1961), der mehrere psychologisch-dramaturgisch ausgestaltete, aber letztlich an der äußeren Handlungsoberfläche verbleibende Bibelromane veröffentlicht hat. Direkt mit diesem Roman vergleichbar ist wiederum ein amerikanisches Werk aus dem Jahr 1962, der auf Deutsch unter dem Titel „König David“ erschienene Roman „David: Warrior and King“ (*Slaughter* 1988) des US-Amerikaners *Frank G. Slaughter* (1909–2001), der mehrere weitere Bibelromane verfasst hat, etwa einen Ruth-Roman. *Hildegard Horie* veröffentlicht noch 1992 einen weiteren Roman in dieser Tradition: „David – der Geliebte“. *Gerald Messadié* schließlich ließ 1999 seine Romanversion von „David. König über Israel“ folgen.

Diese fünf Romane von Schmitt, de Wohl, Slaughter, Horie und Messadié sind eher plastisch kolorierte Bibelausschmückungen, phantasievoll gestaltete psychologische Gesamtbiographien Davids, die keine hohen literarischen Ansprüche stellen. Sie belegen, welch reizvolle Vorlage die biblische Daviderzählung für fiktive Ausmalung und fast schon märchenhafte Ausdeutung liefert.

Einen völlig anderen Zugang sucht die 1993 vorgelegte Erzählung „Davids Aufstieg“ (Gauger 1993) des Freiburger Romanisten Hans-Martin Gauger (\*1935). Wie in Beer-Hofmanns Drama „Der junge David“, konzentriert sich Gauger auf den Aufstieg Davids zum König, die folgende Hauptgeschichte selbst wird nur in Vorausdeutungen eingespielt. Diesen Teil der Geschichte Davids aber will Gauger im Gegensatz zu den vorherigen Romanen ohne Verbesserungen und Hinzufügungen, ohne psychologische und dramaturgische Ausmalung, ohne literarische Brechung oder Spiegelung schlichtweg noch einmal erzählen. In seinen eigenen Worten: „Die Erzählung sollte erzählt, nicht vervollständigt werden“ (ebd., 65). Das Resultat freilich entlarvt sich als narrativer Biblizismus in Allerweltssprache. „Wir wollen das Überlieferte, nur das Überlieferte“ (ebd., 8), so Gauger – aber dazu ist der direkte Blick in die Bibel sinnvoller.

Ein reines Nacherzählen der alttestamentlichen Geschichte mit wenigen Reflektionen über das Erzählte und den Sinn des Erzählens überhaupt – sind damit die literarischen Möglichkeiten ausgeschöpft? Bereits im Jahre 1976 hatte ein renommierter Autor internationalen Ranges demonstriert, welche Alternative es zwischen dem Spannungspol der naiv-psychologischen Ausgestaltung im Sinne eines Slaughter und der reinen Wiedererzählung im Sinne Gaugers gibt. In dem auf Französisch erschienenen, nicht ins Deutsche übersetzten Roman „Mémoires du roi David“ (Coccioli 1976) des Italieners Carlo Coccioli (1920–2003) wird uns der Titelheld am Ende seines Lebens vorgestellt, als er seine Memoiren niederschreibt. In ständiger Auseinandersetzung mit dem biblisch bezeugten Text versucht er in Reflexionen und Gesprächen, seine Deutung der Ereignisse darzulegen.

Von 1984 stammt ein vielbeachteter weiterer David-Roman, verfasst von dem jüdischen New Yorker Schriftsteller Joseph Heller (1920–1999) „Weiß Gott“. Heller hatte sich vor allem mit dem Welterfolg „Catch 22“, dem vielleicht meistgelesenen Roman über den zweiten Weltkrieg, einen Namen als Schriftsteller gemacht. Hier nun legt er seine eigene literarische Auseinandersetzung mit seiner jüdischen Tradition vor. Er greift zu einem satirisch frechen, ja provokativ-frivolen Register, in dem er die Zeitebenen der historischen Vergangenheit der Davidgeschichte und seine eigene Gegenwart der USA der 1980er Jahre ineinander verschmelzen lässt. Dazu wählt er die Ich-Perspektive Davids, eines an

seinem Gottesglauben irre gewordenen David freilich, der mit dem Wissen und Bewusstsein unserer Zeit ausgestattet ist. Über alle sprachliche Frivolität und inhaltliche Enttheroisierung Davids hinaus zieht sich die ernsthafte theologische Frage nach Gottes Wirken in der Geschichte durch diesen Roman – eine der „interessantesten Varianten“ (Link 1989, 901) der Davidsgeschichte – und gibt ihm seine Tiefendimension.

Erstaunlich, dass ein weiterer David-Roman, erschienen 1995, fast dieselbe Erzählhaltung wählt: ein in der ersten Person erzählter Lebensrückblick Davids von seinem Totenbett aus. „Ich, König David“ des britischen Schriftstellers Allan Massie (\*1938). Doch wo Heller gekonnt verfremdet und frech provoziert, bleibt das spätere Werk zu sehr dem Schema des braven Historienromans verpflichtet. Auch weitere David-Romane wie etwa „The secret Chord“ der Pulitzer-Preis-Trägerin Geraldine Brooks (\*1955) aus dem Jahr 2015 bleiben letztlich erzählerisch blass.

## „Der König David Bericht“

Der Höhepunkt der Davidromane unserer Zeit stammt, wiewohl im Original auf Englisch verfasst, aus dem deutschsprachigen Raum: Nur wenige moderne Bibelromane mit alttestamentlicher Thematik haben wohl so viel internationale Beachtung und zugleich massive Kritik gefunden, wie Stefan Heyms 1972 veröffentlichter, nach wie vor in vielfachen Ausgaben vorliegender Roman „Der König David Bericht“. Nur selten findet sich ein vergleichbar „gelungener Versuch, historische Rekonstruktion und literarische Fiktion so zu verbinden“ (Rusterholz 2002, 827).

Warum wählt ein – zwar jüdischer Tradition entstammender, aber sich selbst als atheistisch-sozialistisch bezeichnender – Autor wie Heym (1913–2001) eine Figur wie David? Angesprochen auf diese Frage, antwortete Heym: „Als ich zum ersten Mal in der Bibel den Bericht über David las, da dachte ich mir: Das ist ein Roman.“ (Heym 1985, 106) Direkter Anlass für einen Romancier vom Format Heyms ist also zunächst die literarische Faszination, die von dem biblischen Urstoff selbst ausgeht: ein ‚gefundenes Fressen‘ für einen Autor auf Stoffsuche!

Wie aber wird diese ursprüngliche Faszination literarisch umgesetzt, wie wird hier aus diesem Stoff fern von bloßer Nacherzählung und psychologisch-dramaturgischer Ausschmückung ein formal und sprachlich herausfordernder moderner Roman? Heym greift zu einem beliebten Stilmittel moderner Literatur: er bedient sich einer von ihm frei gestalteten Nebenfigur, aus deren Perspektive er seine Version des Geschehens um David in der Ich-Form erzählt: Die überlieferten

biblischen Berichte, so Heym, müssen doch unbeschadet der späteren Redaktionsstufen von irgendeinem Verfasser ursprünglich geschrieben worden sein. Und genau diese Figur interessiert ihn, den Schriftsteller, ihn rückt er ins Zentrum, macht er zur Erzählerfigur seines Romans: „Ethan, Sohn des Hoshaja, aus der Stadt Esrah“ (Heym 1974, 7). In verschiedenartigen literarischen Formen präsentiert Heym die Entstehungsgeschichte des Berichtes: hier finden sich Erzählung, Interviews, Notizen, Berichte, Kommentare, Dialoge, Kassiber, Skizzen – eben vielfältige, das Lesen spannend gestaltende Formelemente.

Den Namen seines Berichterstatters Ethan borgt sich Heym aus der Bibel selbst (1 Kön 5,11) und diese Beobachtung deutet schon an, was Grundzug dieses Romans ist: Der Autor Heym ist ein äußerst raffinierter, sehr sorgsam recherchierender und vielbelesener Schriftsteller, der seine Bibel hervorragend kennt und diese Sachkompetenz pointiert ausspielen kann. Das betrifft zum einen die Inhalte, zum anderen aber vor allem auch die Sprache. Kaum ein anderer deutscher Gegenwartsautor beherrscht so wie Heym die Kunst der täuschend-treffenden, bewusst ironisch-verfremdeten Nachahmung und Ausformung der Sprache der klassischen Bibelübersetzung von Martin Luther. Der angezielte Effekt einer quasi biblischen Authentizität, unterstützt durch hebraisierende Namens- und Ortsangaben, wird gerade dadurch glaubwürdig.

Diese sprachliche Scheinauthentizität spiegelt sich wider in der inhaltlichen Ausgestaltung. So versetzt Heym seinen Roman durchaus glaubhaft in die Zeit des Davidnachfolgers Salomo, in welcher die Geschichte des Vaters und Reichsgründers David schriftlich festgehalten werden soll, und zwar von ihm, Ethan, dem Historiker und Schriftsteller. So also lautet der Auftrag: Er möge den „Einen und Einzigen Wahren und Autoritativen, Historisch Genauen und Amtlich Anerkannten Bericht Über den Erstaunlichen Aufstieg, Das Gottesfürchtige Leben, sowie die Heroischen Taten und Wunderbaren Leistungen des David ben Jesse, Königs von Juda während Sieben und beider Juda und Israel während 33 Jahren, des Erwählten Gottes und Vaters von König Salomo“ (Heym 1974, 10) niederschreiben.

„Historisch genau“, „einzig wahr“ – diese Vorgaben klingen gut in den Ohren des um derartige Ideale bemühten Historikers Ethan, der, so seine Frau Esther, nur einer einzigen Verlockung stets folgen wird – „ihr Name ist Wahrheit“ (ebd., 88). Eine gute Vorgabe? – Zu gut! Ethan weiß genau, dass der Titel des von ihm verlangten Berichtes gerade das Gegenteil von dem impliziert, was von ihm erwartet wird. Nein, ihm ist völlig klar: Er möge Salomos Herrschaft dreifach legitimieren mit seinem Bericht. Schließlich stehe doch ein Dreifaches „zweifelsfrei“ fest: Die besondere Erwählung des Volkes Israel durch den „Herr Jahweh“ (ebd., 10), die göttliche

Bestimmung Davids als König über das erwählte Volk, sowie die Einsetzung Salomos durch David als seinen rechtmäßigen Nachfolger. Um nichts mehr und nichts weniger geht es also hier auf der Ebene des Berichts des Ethan als um literarisch-historische Legitimierung einer Diktatur. Und dass diese drei genannten Vorgaben in Ethans Zeit eben nicht unumstößlich als Wahrheiten gelten können, ist völlig eindeutig.

Das aber heißt für den Autor Ethan: Entweder er schreibt – seinem eigenen Wahrhaftigkeitsethos entsprechend – die wahren Ereignisse auf, dann freilich muss er damit rechnen, dass erstens der Bericht gleich vernichtet und zweitens er selbst mit dem Tode bestraft wird. Oder aber er fügt sich der Vorgabe unter Verlust der eigenen Selbstachtung. Welchen Weg wird er wählen, oder aus Heyms Perspektive anders gefragt: Welchen Weg hat er gewählt, angesichts des uns in der Bibel überlieferten Berichtes?

Er wählt den ‚dritten Weg‘, den Weg des Kompromisses: Einerseits erforscht er das, was uns Heym als historische Wahrheit schildert, mit journalistischer Akribie. Durch das Aufsuchen zahlreicher überlebender Zeugen werden ihm – und uns Lesenden – nach und nach sämtliche erzählenswerten Episoden aus Davids Leben erschlossen. Andererseits aber kleidet Ethan seine Berichte in eine Sprache der Anspielung und Bilder, die verschiedene Deutungsmöglichkeiten offenlassen, wählt also die Möglichkeit, „mit Diskretion zu berichten“ (ebd., 72), so die ausgehandelte Weisung. Außerdem werden seine Vorlagen mehrfach redigiert, so dass er für die Endfassung nicht die alleinige Verantwortung trägt. So erklären sich auch Doppelungen, Widersprüche, logische und dramaturgische Sprünge im biblischen Text.

Ethan selbst gelingt es, trotz mehrfacher Todesdrohung mit dem Leben davon zu kommen – freilich auch mit nicht viel mehr, also ohne Ehre, Ruhm, Reichtum, ohne seine Frau Esther und ohne seine ‚Kebse‘ Lilith. Er kommt davon, obwohl er durch seine Recherchen und Spurensuche definitiv „zuviel wußte“ (Dietrich 1976, 92). Überlebt aber habe er nur aufgrund eines der ja hinlänglich bekannten weisen salomonischen Urteile: Zwar habe sich – so Salomo – Ethan in vielerlei Hinsicht schuldig gemacht, aber die Bestrafung durch Vollstreckung eines Todesurteils sei doch wohl nicht der rechte Weg, hiermit umzugehen. Könne dadurch nicht der Verdacht genährt werden, seine, Salomos Herrschaft, „unterdrücke Gedanken, verfolge Schriftgelehrte“? Aus gleichem Grunde verbiete sich auch die Verbannung in den Steinbruch zur Fronarbeit, was also bleibt? Nun, ihm solle es ergehen wie allen missliebigen Schriftstellern: „Darum soll er zu Tode geschwiegen werden, keines seiner Worte soll das Ohr des Volkes erreichen“ (Heym 1974, 207). Selbst Salomo konnte freilich in all seiner reichen Weisheit nicht ahnen, dass ein findiger Schrift-

steller des 20. Jahrhunderts die ‚Wahrheit‘ doch noch ans Tageslicht befördern würde ...

Wie also stellen sich in diesem Roman die Ereignisse um David dar? Heym entwirft kein eindimensionales, vollends ausgeleuchtetes Portrait dieser Figur. „Er hat so viele Gesichter. Ich gebe zu, das macht es schwer, ihn zu ergründen“ (ebd., 58), so erfährt Ethan schon früh von Michal. So schwankt er zwischen nachträglicher Faszination und einer restlosen Verwerfung, denn: „Je mehr ich erfahre über ihn, desto mehr verwächst er mit mir“ (ebd., 100). David bleibt also letztlich rätselhaft-unergründlich. Dennoch, die Grundlinie des Romans ist eindeutig: Das Bild des biblischen Davids wird konsequent hinterfragt und ‚dekonstruiert‘.

Heyms Gegen-Version lautet wie folgt: In David, dem vielfach talentierten und musikalisch begabten Jüngling „von schöner Gestalt“ (ebd., 28), erblickte die priesterliche Herrscherklasse unter Leitung Samuels einen potentiellen künftigen Herrscher, der ihre eigenen Machtinteressen künftig sichern sollte. Unter dieser Maßgabe wurde er systematisch erzogen. Man redete ihm erfolgreich ein, er sei der Erwählte des Herrn und kreierte zahlreiche legendarische Erzählungen, die diesen Anspruch untermauern sollten. Sowohl die Erzählung der Salbung durch Samuel als auch der Kampf gegen Goliath werden somit als nachträgliche Legitimationslegende entlarvt.

Da sich David als militärisch erfolgreicher, machtpolitisch geschickter und skrupellos seinen Weg einschlagender Herrscher erwies, verzieh man ihm selbst seine nicht nur gelegentlichen Irrwege als terroristischer Bandenführer, unbarmherziger Rachemörder und egoistischer Lüstling. Die permanent auf ihn projizierte religiöse Legitimierung ließ selbst die größten Untaten in einem anderen Licht erscheinen. In Wahrheit jedoch schuf sich David, ein „großer Mörder“ (ebd., 73), ein „Despot“ (ebd., 171) eine bislang ungekannte Machtposition, einen „Staat, errichtet im Namen des HERRN, in einen Moloch verwandelt, der gespeist wird mit dem Fleisch der Unschuldigen“ (ebd., 171).

Ein faszinierender Mensch also, dieser David, ohne Zweifel, aber doch letztlich ein despotischer Diktator der schlimmsten Sorte, und all das unter dem Deckmantel göttlicher Legitimation! David, so heißt es, „wußte, was es bedeutet, die Macht zu erringen und zu behaupten“, und zur Not „paßte Gott sein Wort den Notwendigkeiten an.“ (ebd., 71) Kein Wunder darum, dass sich das von David her vertraute System auf seinen Nachfolger vererbte und auch die ständig bedrohte Erzählgegenwart des Ethan bestimmt.

Kein Wunder aber auch, dass sich gerade an diesem Gesamtportrait von Seiten religiöser Leser:innen und bibelkundiger Exeget:innen heftige Kritik entzündete: Hier werde, was „in Wahrheit bloße Vermutung ist“, den „Lesern als gesicherte

Tatsache offeriert“ (Dietrich 1976, 57), empört sich etwa Walter Dietrich in einer ausführlichen Auseinandersetzung mit dem Roman. Derartige Kritik geht freilich an diesem – sicherlich seine provokative Wirkung einkalkulierenden – Roman völlig vorbei. Nicht historische Tatsachen liefert uns der Romancier Heym, sondern eine bewusst gegen den Strich gelesene und phantasie reich aufgefüllte Version des biblischen Geschehens in literarischer Eigenständigkeit. Und nachgefragt: Ist die von ihm präsentierte Sicht der Ereignisse nicht sogar historisch zumindest möglich, wenn man die biblischen Informationen kritisch und unvoreingenommen betrachtet?

Zentral geht es Heym um die „Unmöglichkeit“, die Daviderzählungen „auf eine Bedeutung festzulegen“. Ihre „Vielfalt, Widersprüchlichkeit und Konfliktbeladenheit ist sowohl Anlass als auch Gegenstand, und schließlich wieder Ergebnis“ seiner „Argumentation. Sein Text lenkt die Aufmerksamkeit auf den Spielraum des Bibeltextes“ (Eckstein 2000, 289), so Pia Eckstein in einer kundigen Untersuchung zum Davidstoff in diesem Roman. Heyms Roman – ein „literarischer Text tieferer Bedeutung“ (Rusterholz 2003, 825) – bezieht seine Brisanz und seine Aktualität weder aus seiner geschickt immer wieder eingebauten und keineswegs aufdringlichen marxistischen Geschichtshermeneutik, noch etwa aus einem hypothetischen Streit um den ‚historischen David‘.

Dieser dient dem Autor letztlich als Paradigma der Geschichte diktatorischer Herrscher allgemein und ihrer literarisch-historischen Niederschrift. Anhand dieser biblischen Vorzeitfigur schreibt Heym eigentlich zeitlos: so wie mit David geht es mit allen Diktatoren und ihren Hofberichterstattungen. Und gleichzeitig schreibt der sozialistische DDR-Autor Heym auf einer dritten Zeitebene hinein in seine eigene gesellschaftliche Realität. Keine Frage: Brillant hat Heym hier eine Parallele zu den Bedingungen des Schriftstellers im Kommunismus unter Stalin und in der ehemaligen DDR in den Text hineingelegt, ohne dies jemals explizit ansprechen zu müssen. Und nicht nur die DDR-Verhältnisse werden literarisch-allegorisch dekuviert, sondern gleichzeitig ähnliche Vorgänge ‚im Westen‘.

## **Die Könige Israels – Ein Bilanzblick**

Abschließend ein Blick zurück auf Saul, David und Salomo, auf diese literarisch ungemein fruchtbaren Deutegestalten von biblischer wie heutiger Geschichte, von Familienkonflikten, von Spielen um Macht, Liebe und Einfluss. Der vorgelegte Überblick zeigt auf, dass diese drei Könige Israels zu den anregendsten Gestalten

der Bibel zählen. Der sie umgebende Stoffkranz „birgt eine Fülle reizvoller Episoden“ (Frenzel 2005, 177).

Eines kann dabei jedoch nicht übersehen werden: Zu den theologisch brisantesten und religiös interessantesten Gestalten zählen sie nicht, im Gegensatz etwa zu Noah, Abraham, Hiob oder Mose. Das einzige theologische Tiefenproblem, das von Schriftsteller:innen anhand der Davidsgeschichte veranschaulicht und gestaltet wird, ist die Frage nach der tatsächlichen Geschichtsmächtigkeit Gottes: Ist Gott im Geschehen um Saul und David beteiligt, und wenn ja, wie? Ist David ein Mann Gottes, ist das davidisch-salomonische Reich ein gottgewollter Staat – oder aber: ist all das Gerede von Gott letztlich nur politisch-legitimistisches Kalkül, wird Gottes Wirken nachträglich in ein historisch autonomes Geschehen hineininterpretiert, um ihm seine besondere Gültigkeit und Wertigkeit zu verleihen? Auch der exegetisch sicherlich zutreffende Hinweis, es handele sich bei diesen biblischen Erzählungen um „survival literature“ (Dietrich/Naumann 1995, 55), um Überlebensliteratur eines machtlosen, existenzgefährdeten Volkes, entschärft diese theologische Rückfrage aus heutiger Perspektive nicht.

Die Literat:innen hüten sich davor eindeutige Festlegungen vorzubringen. Ihr Programm verpflichtet sich auf die Infragestellung gängiger Vorstellungen und Harmonisierungen, die Präsentation der Gegenperspektive zur bereits normierten Überlieferung, die Aufarbeitung der Widerborstigkeit des Zurechtgebürsteten, nicht aber auf das Errichten neuer monolithischer Denkmäler und Skulpturen. Gerade in der Schonungslosigkeit ihrer sprachlichen und sachlichen Darstellung können sie ausformulieren, was dem exegetisch-wissenschaftlichen Zugang verwehrt bleiben muss, können sie dort mit Phantasie ausgestalten, wo der Historiker auf das Schweigen der Quellen verweisen muss, können sie andeuten, was letztlich die Lesenden selbst für sich zu einem kohärenten Bild von Saul, David und Salomo zusammenfügen müssen.

## 5 / „Überall blickt Gott auf Esther“ Vom literarischen Weiterleben biblischer Frauen

Frauen des Alten Testaments? Wie bereits im Zusammenhang mit der Frau Lots benannt: Der Befund im Blick auf ihre literarische Rezeption ist ernüchternd. „In nur wenigen Romanen oder Dramen“ – oder Gedichten – „beherrschen“ sie „das Erzählgeschehen“ (Motté 2003, 312) oder werden allgemein als Prätexte herangezogen. Neben den nur wenig klar profilierten Frauen der Genesis und den soeben charakterisierten Frauen im Kontext der Davidsgeschichte sind dies vor allem Rut (vgl. Hartberger 1993, 431f; Slaughter 1989) – deren Charakterbild freilich allzu eindeutig als demütig-sanfte und listig-neu Liebende gezeichnet und damit festgelegt ist, und Judit (Hein 1971, Kobelt-Groch 2005, Kuschel 2020, 75–100) – ihrerseits mit der Rolle der blutrünstigen Tyrannenmörderin identifiziert. Beide Rollen, beide Charakterbilder reizen zwar offensichtlich durchaus zur literarischen Auseinandersetzung, aber nur wenig zur schriftstellerischen Identifikation. Das ist anders bei Ester/Esther, deren Schreibweise wie auch bei Rut/Ruth und Judit/Judith in der Einheitsübersetzung anders erfolgt als im Großteil der literarischen Rezeptionstexte. Anlass genug, genauer hinzuschauen!

### Literarische Spurensuche

Ester gehört nicht zu jenen bekannten Figuren der Bibel, die im praktischen Glaubensleben der christlichen Kirchen nachhaltige Spuren hinterlassen haben. Im Gegensatz zur jüdischen Tradition, in der die Esterrolle alljährlich zum Purimfest in der Synagoge gelesen wird und Anlass zu den beliebten Purimspielen (vgl. Daxelmüller 1989) gab und gibt, spielt das zu den ‚Megillot‘ – den ‚Festrollen‘ – gerechnete Buch im Christentum weder in der Liturgie noch im Alltagsleben eine nennenswerte Rolle. Dies ist wohl kaum darauf zurückzuführen, dass im Esterbuch, zumindest in seiner hebräischen Fassung, kein einziges Mal Gott direkt erwähnt wird – ein ‚Mangel‘, der in den späteren griechischen Zusätzen dann gründlich behoben wurde. Die geringe Bedeutung des Esterbuches geht möglicherweise gerade im protestantischen Bereich auf ein vernichtendes Urteil Martin Luthers zurück, dem „Esther so feind“ war, dass er am liebsten wolle, es sei „nicht vorhanden“ (Luther 1912, 208). So konzentriert sich die Wirkungsgeschichte und Ausein-

andersetzung um dieses Buch bis heute primär auf jenen kleinen Kreis der Fachexeget:innen, die sich der Auslegung und Würdigung des Esterbuches widmen. Die vorliegende Untersuchung soll dagegen vor allem den Spuren nachforschen, die das Esterbuch im literarischen Bereich hinterlassen hat.

Dass die Literat:innen sich der Gestalt der Ester angenommen haben, überrascht dann weniger, wenn man zwei strukturelle Vorbedingungen bedenkt. Ester, die als assimilierte Diasporajüdin angesichts der Vernichtungspläne des Agatiters Haman zur Retterin ihres Volkes wird, ist ein offener Charakter: weniger belastet und damit leichter ausgestaltbar als Rut oder Judit. Ihre spannungsgeladene, psychologisch ungeklärte Position zwischen ihrem Vormund und entfernten Verwandten Mordechai und ihrem Gatten, dem Perserkönig Artaxerxes, regt zur literarischen Phantasie und Produktivität an. Dass vor allem deutschjüdische Autor:innen den Esterstoff aufgegriffen und gestaltet haben, ist darüber hinaus sicherlich kein Zufall. Gerade für sie lag in der Gestalt der in einer fremden Kultur assimilierten, aber plötzlich in ihrer Existenz bedrohten Ester eine reizvolle Identifikationsgestalt.

Außerdem verdient eine literarische Eigenart des Ester-Buches besondere Erwähnung. Ohne Frage ist es in sich „eine der genialsten Novellen der Weltliteratur“ (Ben-Chorin 1938, 60), so Schalom Ben-Chorin schon 1938 in einer „theologischen Streitschrift“. Es gehört selbst schon zu den großen erzählenden Werken der Weltliteratur und regt als solches zu Nachgestaltungen und literarischen Weiterführungen an.

Ein Blick auf die Rezeptionsgeschichte zeigt deutlich auf, dass die tragischen Potentiale des Ester-Stoffes primär zu einer *dramatischen Ausarbeitung* reizten. Seit Anfang des 16. Jahrhunderts ließen sich schon 1955 mehr als 160 Esterdramen nachweisen. (vgl. Mayer 1958; Greiner 2004) Unter den Verfassern befinden sich neben zahlreichen kaum bekannten Autor:innen auch illustre Namen: angefangen vom deutschen Meistersinger und Fastnachtspielverfasser Hans Sachs, dem Spanischen Meister des ‚auto sacramental‘ Lope de Vega, dem französischen Klassiker Racine (vgl. Kapp 1989), dem italienischen Stück „L'Ester“ des venezianischen Rabbiners Leon Modena (vgl. Arnold 2009) bis hin zu Johann Wolfgang von Goethe, der in seine frühe Burleske „Das Jahrmarktfest zu Plundersweilern“ von 1774 zwei Szenen eines Ester-Spieles einbaute.

Auch danach finden sich zahlreiche Zeugnisse: von einem 1848 verfassten, Fragment gebliebenen „Esther“-Drama des Österreichers Franz Grillparzer bis hin zu drei jüdischen Autoren in unserem Jahrhundert:

- Franz Werfel, dessen Ester-Drama von 1914 freilich Fragment blieb und zudem als Frühwerk wenig Beachtung fand;

- Max Brod, der 1918 sein Drama „Eine Königin Esther“ veröffentlichte;
- und Fritz Hochwälder, dessen „Esther“ aus dem Jahre 1940 stammt.

Neben dieser fruchtbaren Rezeption Esters im Drama steht aber vor allem eine stattliche Reihe von Ester-Gedichten. Die wichtigsten dieser Texte sollen im Folgenden unter literarischer wie theologischer Perspektive näher beleuchtet werden. Was reizt die Schriftsteller:innen an dieser Figur, wie gestalten sie ihre literarischen Esterportraits?

Grundsätzlich lassen sich vor allem zwei verschiedene Grundtendenzen der literarischen Ausgestaltung des Ester-Stoffes im 20. Jahrhundert erkennen. Zum einen fasziniert die Autor:innen der individuelle Charakter der Ester, vor allem der psychologisch spannungsgeladene Moment, in dem sie – im Bewusstsein, den eigenen Tod zu riskieren – vor das Antlitz des Königs Artaxerxes tritt, um für das Leben ihres Volkes zu bitten. Zum anderen aber interessiert am Ester-Stoff der politische Aspekt, das Schicksal des jüdischen Volkes, das in diesem Buch in archetypischer Bündelung vorgezeichnet zu sein scheint.

## **Ester vor König Artaxerxes: das psychologische Spannungsmoment**

Die psychologische Spannungskurve des Esterbuches erreicht ihren Höhepunkt in der Szene, in der Ester ihrem Mann, dem König Artaxerxes, gegenübersteht und für ihr Volk eintritt. „Bis sie in des Raumes Mitte / niedersank mit ihrer Bitte“ (Ben Chorin 1966, 50), markiert Schalom Ben Chorin in seinem frühen, traditionell gebauten Gedicht „Esther vor dem König“ diesen Moment. Gerade diese Szene reizt die Literat:innen zur Ausgestaltung. Zwei herausragende lyrische Texte verdienen hier nähere Betrachtung.

Das erste wichtige Estergedicht des 20. Jahrhunderts führt uns zurück zur bibelgetränkten Gedichtsammlung „Der neuen Gedichte anderer Teil“ von Rainer Maria Rilke (1875–1926). So verdichtet er dort Ester (Rilke 1986, 326f.):

**Esther**

**Die Dienerinnen kämmten sieben Tage  
die Asche ihres Grams und ihrer Plage  
Neige und Niederschlag aus ihrem Haar,**

**und trugen es und sonnten es im Freien  
und speisten es mit reinen Spezereien  
noch diesen Tag und den: dann aber war**

**die Zeit gekommen, da sie, ungeboten,  
zu keiner Frist, wie eine von den Toten  
den drohend offenen Palast betrat,  
um gleich, gelegt auf ihre Kammerfrauen,  
am Ende ihres Weges Den zu schauen,  
an dem man stirbt, wenn man ihm naht.**

**Er glänzte so, dass sie die Kronrubine  
aufflammen fühlte, die sie an sich trug;  
sie füllte sich ganz rasch mit seiner Miene  
wie ein Gefäß und war schon voll genug**

**und floß schon über von des Königs Macht,  
bevor sie noch den dritten Saal durchschritt,  
der sie mit seiner Wände Malachit  
grün überlief. Sie hatte nicht gedacht,**

**so langen Gang zu tun mit allen Steinen,  
die schwerer wurden von des Königs Scheinen  
und kalt von ihrer Angst. Sie ging und ging –**

**Und als sie endlich, fast von nahe, ihn,  
aufruhend auf dem Thron von Turmalin,  
sich türmen sah, so wirklich wie ein Ding:**

**empfang die rechte von den Dienerinnen  
die Schwindende und hielt sie zu dem Sitze.  
Er rührte sie mit seines Szepters Spitze:  
... und sie begriff es ohne Sinne, innen.**

Dieses siebenstrophige, mit einem unregelmäßigen Reimschema versehene Gedicht Rilkes versperrt sich zunächst dem einfachen Zugang. Rilke hält sich hier ganz an das – seiner Beschäftigung mit den Bildern Cézannes abgerungene – künstlerisch-poetische Konzept des „sachlichen Sagens der Dinge“ (Kuschel 1991, 135): Er konzentriert sich auf eine kurze Szenenfolge, auf eine aufblitzende Momentaufnahme.

Wichtig zur Deutung ist zunächst, was Rilke alles nicht sagt, nicht beschreibt, weglässt: kein Wort über die *Vorgeschichte*, über Hamans Plan zur Vernichtung der Juden, über Esters Onkel Mordechai, der seine Nichte zur Rettung seines Volkes an den Königshof schickt. Kein Wort aber auch über die *Nachgeschichte*, die Rettung der Juden durch Esters Tat, die Rache der Juden an ihren Feinden, die Einrichtung des Purimfestes zur Erinnerung an diesen Tag. Rilke verdichtet die wenigen Verse, die den Spannungshöhepunkt markieren, den Augenblick, in dem Ester unter Todesgefahr vor König Artaxerxes tritt. Diese konkrete Szene (Est 5,1–2) stammt als psychologische Ausmalung aus der späteren griechischen Ergänzung des Urtextes: Es heißt dort, dass sie „strahlte in blühender Schönheit, ihr Gesicht war bezaubernd und heiter, ihr Herz aber war beklommen vor Furcht“. Genau diese innere Spannung fasziniert Rilke.

Die erste Strophe konzentriert sich auf die Vorbereitung Esters auf den Gang zum König, versinnbildlicht das Geschehen im dinglich konzentrierten Symbol der Haare Esters. Ihre tiefe Notlage wird nur angedeutet durch den „Gram“ und die „Plage“, den die Dienerinnen aus ihrem Haar kämmen. Um den Plan zur Rettung ihres Volkes gelingen zu lassen, muss Esters Äußeres dem Königspalast angemessen sein. So wird sie gepflegt – freilich nicht, wie im biblischen Buch – zwölf Monate lang (Est 2,12), aber doch sieben Tage, die klassische Trauerzeit der Juden ‚in Sack und Asche‘.

In offenem Übergang gleitet die Vorbereitungszeit über in den Moment, in dem sie sich – sorgsam präpariert – aufmachen muss. Wohin und wozu? Das wird erst jetzt, in der zweiten Versgruppe deutlich. Sie will den König „schauen“ – wiederum, wie auch im ganzen Gedicht, kein Wort von ihrer Mission, dem Bitten um die Rettung ihres Volkes, der Vereitelung des Vernichtungsplans Hamans. Ihr Risiko freilich: Niemand durfte dem biblischen Text zufolge „zum König gehen, außer wenn der König [...] sie ausdrücklich rufen ließ“ (Est 2,14). Esters Vorhaben, „ungeboten, zu keiner Frist“ vor den König zu treten, gefährdete deshalb dem Gesetz zufolge ihr Leben.

„Bekommen vor Furcht“, so ja im biblischen Text (Est 5,1b), nähert sie sich dem königlichen Thron, und diese Beklemmung wird von Rilke in den folgenden, kürzeren vier Strophen mehr und mehr gesteigert. Wir folgen Ester buchstäblich Schritt für Schritt durch die drei Säle auf den Thron zu, sehen und fühlen, wie sie „ging und ging“, bedrückt durch die immer schwerer werdenden Edelsteine ihres Schmuckes, kälter werdend „von ihrer Angst“, vom überstrahlenden Glanz des Königs geblendet und entflammt, von seiner Macht fast erdrückt. Alle Vorbereitung hatte doch diese beklemmende und bedrohliche Realität nicht erfassen können: „so langen Gang zu tun“ hatte sie nicht gedacht.

Alle Steigerungen laufen auf den Punkt zu, an dem sie den so unendlich mächtigen, fast überirdisch gewaltigen und strahlenden König erblickt, „fast von nahe“, „so wirklich wie ein Ding“. Sein Anblick – heißt es im fünften Kapitel des biblischen Buches – „angetan mit seinen Prunkgewändern voll Gold und Edelsteinen“ war „furchterregend“. „Als er aufblickte und die Königin in wildem Zorn mit feuerrotem Gesicht ansah, wurde sie bleich, fiel in Ohnmacht und sank auf die Schulter der Dienerin.“ (Est 5,1c–d) Doch all diese zentralen Informationen enthält uns der dichterische Text vor, selbst die biblische Spannungsauflösung, die letztlich zur Rettung Esters und der Juden führt:

**Da erweichte Gott das Herz des Königs. Besorgt sprang er vom Thron auf und nahm sie in seine Arme, bis sie wieder zu sich kam. Dann redete er ihr mit freundlichen Worten zu und sagte: Was hast du, Esther? Ich bin dein Bruder, sei unbesorgt! Du sollst nicht sterben; denn unser Befehl gilt nur für die anderen. Komm her. Dann nahm er das goldene Szepter, legte es ihr auf den Nacken, küsste sie und sagte: Nun rede mit mir!. (Est 5,1e–2)**

Von all dem findet sich bei Rilke kein Wort. Er setzt die Kenntnis des Verlaufes des biblischen Esterbuches voraus. Seine Steigerung der Spannung beschränkt sich auf den Moment, in dem Ester vor Furcht und Überwältigung in Ohnmacht sinkt – hier nur indirekt geschildert durch den Blick auf die sie auffangende Dienerin. Während wir bislang Ester selbst folgten, verlagert sich unsere Perspektive in dem Moment, in dem sie das Bewusstsein verliert, auf die anderen Figuren. Zunächst auf diese Dienerin, dann auf den König: Er „rührt sie mit seines Szepters Spitze“ – Zeichen seiner gewährenden Vergebung. Die poetische Konsequenz dieses Geschehens spiegelt sich im letzten Vers. Die drei Punkte am Anfang des letzten Verses deuten freilich an, dass wir den vorherigen Duktus verlassen, dass wir uns vom fast bildhaft betrachtenden Standpunkt entfernen.

Rilke erwartet von den Lesenden, Ester nun in den „innen“-Zustand zu folgen, und – wie sie – „ohne Sinne“ zu begreifen. Aber was begreift Rilkes Ester? Die eigene Rettung, die erfolgreiche Ausführung ihrer Mission, die Rettung ihres Volkes? Das Gedicht kann schließen, ohne eine Antwort auf diese Frage geben zu müssen. Dadurch, dass Rilke sich ganz auf die Begegnung von Ester und dem König konzentriert, schmilzt das biblische Geschehen völlig auf den psychologischen Moment der Erfüllung des Auftrags zusammen, bündeln sich die Strahlen brennspiegelartig auf den Ohnmachtsanfall Esters und die gleichzeitig mit der Berührung des Szepters vollzogene machtvolle Begnadigung durch den König.

Doch nachgefragt: Geht es Rilke allein um das eindimensionale menschliche Geschehen, um den explosiven Zusammenfall von Ohnmacht und Macht? Auf der Textebene selbst sind Signale eingebaut, die Rilkes Absicht aufscheinen lassen, hier zumindest andeutungsweise auch eine Begegnung von Mensch und Gott zu schildern, das Geschehen um Ester indirekt auch als ‚göttliches Geschehen‘ zu qualifizieren. Zunächst geht es Rilkes Ester darum „zu schauen“, also nicht – wie im biblischen Buch –, um für ihr Volk zu bitten. Doch wen oder was will sie schauen? „Den“, „an dem man stirbt, wenn man ihm naht“. Die Großschreibung und gleichzeitige Kursivsetzung des „Den“ deutet schon im Schriftbild auf einen besonderen ‚Ihn‘, der durch die folgende Qualifikation nicht mehr nur als König zu deuten ist, sondern zugleich als ‚Gott‘, von dem ja gerade dies ausgesagt wird: dass man stirbt, wenn man sich ihm naht, um ihn zu schauen.

Auch die folgenden Attribute, der „strahlende Glanz“, die „übergroße Macht“, die wachsende Todesangst und Ehrfurchtsbeklemmung Esters, lassen sich unschwer auf ‚Gott‘ übertragen, den sie „fast von nahe“, aber eben doch nicht ganz von nahe sieht. Dass sie angesichts dieses Erschauten in Ohnmacht fällt, wird so gesehen plausibel, genauso wie die machtvolle Begnadigung, die sie selbst nur „ohne Sinne, innen“ begreifen kann. Die Rettung der Juden vor dem Vernichtungsplan Hamans wird somit implizit als gnadenhaft göttliches Geschehen gezeichnet. Die bewusste Doppeldeutigkeit dieses Gedichtes gibt den Lesenden also eine zweifache Auslegungsmöglichkeit: Esters Geschichte wird einerseits als beklemmende, letztlich glücklich endende menschliche Begegnung mit dem König geschildert, andererseits aber auch – zumindest in Andeutung – als gnadenhafte Begegnung Esters mit Gott.

Wie eine Nachdichtung dieses Rilke-Porträts wirkt das Gedicht „Esther vor dem König“, das Schalom-Ben Chorin noch unter dem Namen Fritz Rosenthal als Zwanzigjähriger dichtete. „das Wunderbare / lag auf ihren Schultern, und das Unge-  
meine / sprach aus jedem ihrer heißen Worte“ (Ben Chorin 1966, 50). Nur folgerichtig, dass diese Hommage an Rilke das dort Offenbleibende am Ende rundend benennt: Der Herrscher „vergab“.

Der zweite herausragende lyrische Text ist ein Ester-Gedicht der 1943 im Konzentrationslager ermordeten deutschjüdischen Dichterin Gertrud Kolmar (1894–1943). Es entstand – wie einige andere biblisch-motivierte Gedichte etwa über Tamar und Judit – im Jahre 1937, also bereits angesichts der Schreckensherrschaft der Nationalsozialisten. Auch dieser Text (vgl. Kolmar 1987, 71f.) konzentriert sich auf das psychologische Moment der Begegnung von Ester und dem König.

## **Esther**

**Das aber war nicht Liebe. Die in Abendländern spricht  
Und scherzt, auf Wiesen summt, mit süßen Veilchen tändelt,  
Das Lämmlein, Hündlein maiengrün und kirschenfarb bebändelt:  
Von dieser wußte keins. Sie nicht, der König nicht.**

**Der König und das Mädchen lernten eines bloß:  
Die Frauen waren dunkle Schalen,  
Mit rotem Wein beschenkt zu einsam glühnden Mahlen.  
Sie lockten, Rätsel, mit der Berge Porphyrschoß,**

**Sie standen, Harfen, voll verstummter, schwerer Melodie,  
Die ihr Geheimnis nur in Düster tönte.  
Und Balsam, Gold, Gestein und Purpur: was sie schönete,  
Der ganze Osten stürzte schimmernd über sie;**

**Sie troffen, dufteten und glänzten sehr. –  
Und Esther kam. Der Blick, der hart ergriff und prüfte,  
Befand an Haar und Antlitz, Brüsten, Arm und Hüfte  
Sie reicher nicht als jene, um die her**

**Ein Glimmen schwamm und schwand, vom Jauchzen noch,  
vom Sieg,  
Vom Frühurf, vom Geleucht und Glück der Sonnentage.  
Sie aber trug die Qual, die ewige Niederlage  
Als Last, als Krone, und sie schwieg.**

**So fern den andern, ihrem Prunk aus Funkeln, Klang und Macht  
Begann sie und entdeckte langsam dem Beschauer  
Die Lande Juda, Benjamin mit ihrer Völker Trauer  
Und die gestirnte große Nacht.**

Das sechsstrophige Gedicht, dessen Vierzeiler jeweils nach dem Prinzip des umschließenden Reims verfasst sind, sich aber der somit scheinbar vorgefügten Ordnung immer wieder durch Zeilensprünge auch über Strophengrenzen hinweg entziehen, setzt ein mit einer unmittelbaren Abgrenzung: „Das aber war nicht Liebe“. „Das“ – es geht von Anfang an um die Beziehung Esters zu ihrem Ehemann und König. Und als „Liebe“ lässt sich diese Beziehung nun gerade nicht bestimmen, zumindest nicht als jene romantische Liebe, die in den Folgeversen mit ihren traditionellen poetischen Bildmetaphern in Erinnerung gerufen wird. Erinnerung,

die nur kurz aufgerufen wird, um gleich noch einmal nachdrücklich zurückgewiesen zu werden: „Von dieser wußte keins“. Damit aber ist implizit die Frage gestellt: Welche Art von Beziehung war es dann?

Die folgenden zwei Strophen werfen einen Blick auf das traditionell-zeitgenössische, für Ester wie den König und sein Umfeld maßgebliche Frauenbild: Frauen waren – so lassen sich die poetischen Bilder Gertrud Kolmars wohl auflösen – primär Objekte der männlichen Lust. Sie selbst blieben dabei „rätselhaft“, „geheimnisvoll“, waren aber Hüterinnen eines traurigen Rätsels, eines „schweren“ Geheimnisses. Ihre Aufgabe bestand darin, zu verlocken, sich schön, verführerisch und herausgeputzt zu zeigen, und dazu standen ihnen Schmuck und Schminkwerk „des ganzen Ostens“ zur Verfügung. Die bildreiche Charakterisierung des damaligen Frauenbildes schließt bewusst nicht am Ende der dritten Strophe, sondern reicht mitten in die vierte hinein. Der Gegensatz zwischen dem aufgeworfenen Bild und der Realität Esters könnte so krasser nicht sein. Lapidar heißt es nach der sich kaskadenhaft steigernden Verbalbeschreibung der anderen Frauen am Königshof: „Und Ester kam“.

Poetische Kontrastbilder markieren die folgenden Elemente des Gedichtes. Zwar muss sich Ester wie alle anderen Frauen auch dem „hart greifenden und prüfenden“ Blick des Königs stellen, der unbarmherzig ihren Körper taxiert, aber seltsam: Er fand sie gerade nicht „reicher als jene“. Sowenig, wie es Liebe war zwischen Ester und dem König, sowenig hob sie auch die Schönheit aus den anderen hervor. Nein, die fünfte Strophe verdeutlicht das Besondere, das Einmalige, das Hervorstechende Esters: Alle anderen schwammen glücklich in ihrer Schönheit, strahlten in ihrem sommerlichen Glück, jauchzten in ihrem ungetrübt zur Schau gestellten Vergnügen, sie aber trug „die Qual, die ewige Niederlage“ gleichzeitig als „Last“ und damit als „Krone“, und „sie schwieg“.

Die abschließende Strophe konzentriert sich auf das Resultat dieses Gegensatzes: Ester war „fern den anderen“, gerade in ihrer Qual, in der Trauer, im Schweigen, aber ebenso wortwörtlich gekrönt, dass der „Beschauer“ – ohne Zweifel der König, der sie freilich nun gerade nicht mehr in seiner Eigenschaft als König sieht und folglich auch nicht mehr als solcher benannt wird – sie „langsam“ und aufmerksam erkundet. Und Ester „entdeckt“ ihm ihr Land Juda, ihren Stamm Benjamin, die Trauer des jüdischen Volkes und „die große gestirnte Nacht“ – eine Anspielung auf die Größe und Unendlichkeit des Kosmos, aber gleichzeitig, theologisch vertieft, doch wohl auch auf die Nachkommensverheißung Gottes an Abraham beim Bundesschluss: „Sieh doch zum Himmel hinauf, und zähl die Sterne wenn du sie zählen kannst. Und er sprach zu ihm: So zahlreich werden deine Nachkommen sein“ (Gen 15,5).

Wie bei Rilke, so ist auch bei Kolmar aufschlussreich, was alles nicht thematisiert

wird: Vor allem das Ende des Gedichtes erscheint abrupt, da weder über des Königs Reaktion oder die Begnadigung Esters etwas gesagt wird, noch über die somit erwirkte Rettung der Juden. Zentral ist hier: Weder bewirkte Liebe diese – als bekannt vorausgesetzte – Rettung, noch erweichte Esters etwaige besondere Schönheit das Herz des Königs. Nein, Ester zeichnete sich dadurch aus, dass sie völlig anders war als die strahlenden, glücklich ausstrahlenden, wohlgeschmückten Frauen des Königshofes. Als Jüdin war ihre „Krone“ die schweigende Trauer, die „ewige Niederlage“. Gerade so aber erweckte sie im Betrachter ein Gefühl für die Tiefe ihres Anliegens, für ihre Mission. Wie bei Rilke verbleibt auch – bei der einem jüdisch-assimilierten Elternhaus entstammenden, sich dann freilich intensiv mit Geschichte, Sprache und Religion ihres jüdischen Volkes auseinandersetzenden – Gertrud Kolmar der transzendente Bereich völlig in der Dimension der Andeutung, der evozierten Möglichkeit: Die Anspielung auf die Abrahamsverheißung am Gedichtende als ein Hinweis auf die besondere und bleibende Rolle des Judentums und seines Gottes muss nicht, nein: soll nicht eindeutiger ausgesagt werden.

Wie problematisch direkte religiöse Aussagen in literarischen Texten sein können, zeigen die wenigen Versuche christlicher Autoren, anhand des Geschehens um Ester ihren eigenen Glauben in Sprache zu gießen. So verfasste der österreichische Schriftsteller Felix Braun (1885–1973) ein „Esther-Schauspiel“ (Braun 1926), das dramaturgisch wie auch in seiner plumpen christologischen Vereinnahmung des alttestamentlichen Stoffes blass blieb. Und ähnlich sind die Ester-Gestaltungen des Franzosen Paul Claudel (1868–1955). Gerade er, einer der wichtigsten ‚katholischen Schriftsteller‘ des 20. Jahrhunderts, war von Ester fasziniert und widmet ihr einerseits einen längeren Reflexionsessay (Claudel 1962, 506–529), andererseits das ausführliche Gedicht „Tange Sceptrum, Esther“ (Claudel 1963, 490–491), in dem sich die Verse finden

**„Accede, tange sceptrum. Tritt näher, berühre das Szepter, Esther!  
Es handelt sich um das Kreuz, ein anderes gibt es auf Erden nicht,  
Schwester.“**

Ester wird für Claudel ein Grundmodell für seine eigene christlich-gläubige Existenz im Zeichen des Kreuzes. Der nur selten unternommene Versuch, christliche Deutungen in das alttestamentliche Geschehen um Ester zu projizieren, wirkt als aufgezwungener Versuch einer Bedeutungsüberladung. Zumindest literarisch betrachtet können diese Versuche nicht überzeugen, weil eine verquere Symbolik die Charaktere nicht erleuchtet, ausgestaltet, profiliert, sondern in allgemeiner Schattierung verschwimmen lässt.

# **Ester und ihr Volk: die politisch-wirkungsgeschichtliche Dimension**

Eine noch einmal ganz anders profilierte Tradition der lyrischen Auseinandersetzungen mit Ester gestaltet weder primär das psychologische Spannungsmoment der Begegnung zwischen Ester und dem König noch die religiöse Dimension des Geschehens, sondern stellt vor allem die langfristigen Auswirkungen des biblisch bezeugten Geschehens ins Zentrum. Lion Feuchtwanger etwa benutzt sehr bewusst und explizit den Ester-Stoff als Hintergrundfolie für seinen 1954 veröffentlichten Roman „Die Jüdin von Toledo“. Er preist das Ester-Buch als „eines der wirksamsten und populärsten Bücher der Bibel“ (vgl. Feuchtwanger 1985, 463) und deutet seine Geschichte um das Schicksal der Juden im Spanien des 13. Jahrhunderts als eigenständige, typologische Ausdeutung des Ester-Geschehens.

Die Tradition, Ester als literarische Deutefigur des Schicksals des jüdischen Volkes auszugestalten, lässt sich bis in das Jahr 1913 zurückverfolgen, in dem die in Wuppertal gebürtige Dichterin Else Lasker-Schüler (1869–1945) das eindrucksvollste literarische Zeugnis ihrer Auseinandersetzung mit dem Judentum vorlegte: die in diesem Buch bereits mehrfach aufgerufenen „Hebräischen Balladen“. Unter den dort zusammengestellten Gedichten zu den wichtigsten Figuren der hebräischen Bibel befindet sich auch das folgende (Lasker-Schüler 1986, 304):

## **Esther**

**Esther ist schlank wie die Feldpalme,  
Nach ihren Lippen duften die Weizenhalme  
Und die Feiertage, die in Juda fallen.**

**Nachts ruht ihr Herz auf einem Psalme,  
Die Götzen lauschen in den Hallen.**

**Der König lächelt ihrem Nahen entgegen –  
Denn überall blickt Gott auf Esther.**

**Die jungen Juden dichten Lieder an die Schwester,  
Die sie in Säulen ihres Vorraums prägen.**

Dieses vierstrophige Gedicht mit raffiniertem, erst bei näherem Hinschauen erkennbarem Reimschema zeichnet sich im Gegensatz zu den bereits angeführten Texten durch das völlige Fehlen einer inneren Spannung aus. Durchgängig im Präsens gehalten, geht es nicht um das konzentrierte Nachzeichnen des im biblischen Buch

narrativ entfaltetem Geschehens, sondern um assoziativ-reflektierte Gedanken. „Aneignende Auslegung“ (Henneke-Weischer 2003, 211) kann man dieses Verfahren nennen. Gerade deshalb ist das Reimschema als Verbindungselement wichtig.

Die erste Strophe zeichnet einerseits einen strichförmigen Schattenriss („schlank“) der Gestalt Esters und ruft zugleich in präzise-verknappter, metaphorischer Bildsprache die zeitüberdauernde Bedeutung dieser Figur in Erinnerung: Allein aufgrund des Einsatzes Esters hat „Juda“ eine lebendige Zukunft. Nur durch ihr rettungserheischendes Wort („Lippen“) ist für „Juda“ die Möglichkeit des fruchtbaren Ackerbaus („Weizenhalme“) und des Feierns von Freudenfesten – vor allem des nicht direkt genannten, aber assoziativ eingespielten Purim – überhaupt gegeben.

Die mittleren Versgruppen kehren in aller Kürze zum biblisch bezeugten Geschehen zurück. Zwei nur reminiszenzartig angerissene Szenen genügen, um die im Präsens geschilderten Vergangenheitsereignisse aufleuchten zu lassen. Die erste Szene konzentriert sich ganz auf die betende Ester in der Nacht vor ihrem Schicksalsgang zum König. Ihr „Herz ruht auf einem Psalme“ – Zeichen tiefster religiöser Verinnerlichung –, während in den Hallen des Königspalastes die „Götzen lauschen“. Zweite Szene: die Begegnung, die in den obigen Gedichten im Zentrum stand, die von Else Lasker-Schüler jedoch ganz anders ausgestaltet wird: Der König erwartet Ester von vornherein lächelnd, denn „überall blickt Gott auf Esther“. Die psychologische Spannung wird aufgelöst zugunsten der Heilsgewissheit, die Gott gewährt.

Zur Verdeutlichung dieses zentralen Grundzugs schafft Lasker-Schüler eine Verschmelzung der Zeitebenen, ein „schwebendes Miteinander von Chronologie der biblischen Geschichte, ihrer Tradition und Rezeption“ (ebd., 215). Die letzte Strophe rundet den in der ersten Versgruppe abgesteckten überzeitlichen Rahmen ab, ruft erneut die Wirkung des Geschehens in Erinnerung: Esters rettende Tat verdient Lob und Preis, was ihr denn auch von den „jungen Juden“ in Form von Liedern zukommt, die sie ihr, der „Schwester“, dichten; Lieder, die in Stein verewigt werden, um der Nachwelt zum Zeugnis zu dienen.

Mit Johannes Bobrowski (1917–1965) wenden wir uns nun einem Lyriker zu, der einem christlichen Hintergrund entstammt. Wie später Drutmar Cremer in seinem Ester-Gedicht (Cremer 1984, 92–96) wendet er sich mit großer Sensibilität und Einfühlungskraft jüdischen Themen und jüdischer Geschichte zu. In diesem Kontext ist Bobrowskis Gedicht „Eszther“ (Bobrowski 1987, 196) zu sehen, geschrieben am 26.03.1963.

## **Eszther**

**Das ist  
Mein Volk.**

**Das sich zerstreut  
unter die Völker  
und sitzt im Tor.**

**Auf den Steinen  
der Wildgesichtige  
richtet sich auf, die Länder  
lässt er ruhen, das Gold  
geht mit Flammen  
über sein Haupt, er hört mich:**

**Komme ich um,  
so komme ich um, ich erschrak,  
deine Herrlichkeit mit  
Blitzen jagt durch den Himmel,  
das springende Blut  
der Trompeten  
baut mein Haus.**

Eberhard Haufe, ausgezeichneter Kenner des Werks von Bobrowski, bringt den Gedanken ins Spiel, dieser Text sei ein unmittelbares „Gegengedicht zu den ‚Esther‘-Strophen Rilkes“ (in: Bobrowski 1998, V 200). Das Gedicht wäre so doppelt auf Prätexte bezogen: auf das biblische Buch, aber eben auch auf die lyrische Stoffgestaltung durch Rilke. In Bobrowskis „Rollengedicht“ (Motté 2003, 202) erscheint Ester erstmals selbst als Sprecherin. Sie selbst erzählt ihre Geschichte, aber in einer Form, die eine Kenntnis des biblischen Buches unbedingt voraussetzt. Nur im Textvergleich zur Bibel erhellen sich die Elemente dieses knappen, reimlos fragmentarischen Gedichtes.

Gleich zu Beginn richtet die durch die Überschrift als Ester ausgewiesene Ich-Sprecherin ihren Blick auf das explizit als „mein Volk“ ausgezeichnete Volk der Juden. Dessen Schicksal – und hierauf konzentriert sich die erste Versgruppe – wird durch die Existenz in Zerstreung und Zerrissenheit im Exil bestimmt. Das „Sitzen im Tor“ bezieht sich zum einen auf Esters Onkel Mordechai, der – so erzählt es das biblische Buch – einen „Posten am Tor des königlichen Palastes“ (Est 2,19) innehatte. Das ganze Volk aber wird nun als „im Tor sitzend“ qualifiziert, und das

besagt ein Doppeltes: einerseits die Existenz am Rande der jeweiligen Gastgesellschaft im Exil; Israel ist nirgendwo fest zuhause, sondern pendelt stets zwischen Sesshaftwerdung und neuem Aufbruch. Gleichzeitig aber dient es somit – wie Mordechai – vorübergehend fremden Herrschern.

In der zweiten Strophe richtet sich Esters Blick auf den „Wildgesichtigen“, den König, der sich auf seinem Thron („Steinen“) aufrichtet. Doch trotz des drohenden Aussehens, trotz des flammenartigen, Ehrfurcht heischenden Goldreichtums seines Palastes gilt: „er hört mich“, er „erhört“ Ester. Er lässt „die Länder ruhen“, er schenkt Esters Volk machtvoll Frieden und Schutz. In der Abschluss-Strophe bedenkt die Sprecherin des Gedichtes die Wirkung des Geschehens auf sich selbst. Zunächst – in fast wörtlichem Zitat aus dem biblischen Buch entnommen (Est 4,16) – erinnert sie sich an das bewusst eingegangene Risiko, ihr Leben riskiert zu haben: „Komme ich um, so komme ich um“. Dann jedoch die letzten Zeilen, deren Deutung offen, unklar, rätselhaft bleiben muss. „Ich erschrak“, erinnert sich die Sprecherin – doch wovor erschrak sie? Vor dem König, vor der göttlichen Macht, die sich im Handeln des Königs zugunsten der Juden zeigt, oder gar vor dem sich anschließenden Gemetzel, das im biblischen Buche berichtet wird – sei es auch nur als Wunschphantasie eines ohnmächtig geknechteten Volkes?

Alle drei Lesarten werden von dem Gedicht ermöglicht: Ein rückbezügliches Erschrecken vor dem „Wildgesichtigen“ legt sich vom biblischen Buch her nahe. Die zweite Deutung hängt ab von der Deutung der Worte „deine Herrlichkeit“: Nur hier wird ja ein als ‚du‘ qualifiziertes Gegenüber direkt angesprochen. Der Verweis auf die „durch den Himmel“ jagende Herrlichkeit spielt jedoch auf Gott an, der sich als Helfer in höchster Not zeigt. Vor einem solchen Eingriff Gottes aber wäre „Erschrecken“ ebenfalls eine folgerichtige Reaktion. Doch auch die dritte Deutung lässt sich vom Text her begründen: Die Sprecherin vollzieht hier einen Bogenabschluss: Am Anfang war von ‚meinem Volk‘ die Rede, „mein Haus“ beschließt das Gedicht, sicherlich im Sinne eines Synonyms. Wodurch aber kann sich ‚das Volk‘ eine Zukunft, ein „Haus“ bauen? Durch die vom König ermöglichte Rache an den Feinden der Juden, durch das Schutzedikt, das unter Trompetenschall überall in Persien verkündet wurde und tausendfache Todesrache nach sich zog, durch das „springende Blut“.

Mit dem Werk Fritz Hochwälders (1911–1986) wenden wir uns einer Tradition zu, die bislang nur erwähnt, nicht aber näher betrachtet wurde: der Tradition der Ester-Dramen. Die beiden Prager Juden Franz Werfel und Max Brod (vgl. Brod 1918) hatten bereits 1914 und 1918 jeweils eigene Ester-Dramen vorgelegt, die jedoch kaum Bekanntheit oder Verbreitung erlangten. Auch Werfels „Esther, Kaiserin von Persien“ (Werfel 1959, II 343–377) blieb ein Fragment. Er versucht hier, einer-

seits die biblische Vorlage und ihre Weitererzählungen in den Midraschim aufzugreifen, andererseits jedoch eine Aktualisierung, indem er „eindeutige geschichtliche Kontextualisierungen der Dramenhandlung“ (Hartmann 1998, 173) bewusst unterließ. Ihm ging es eher darum, „den Esther-Stoff als zeitlose Geschichte“ (ebd., 184) aufleben zu lassen.

Der von 1938 bis zu seinem Tod in Zürich lebende österreichische Jude Hochwälder legte seinerseits in dem 1940 geschriebenen, aber bis heute wohl noch unaufgeführten Spiel „Esther“ (Hochwälder 1975, 7–82) eine neue Rezeptionsstufe vor. Er verbindet biblische Deutungen direkt mit Gegenwartsbezügen. Anhand des Ester-Stoffes deutet Hochwälder nur wenig verschlüsselt die Verfolgung und Vernichtung der Juden während der Zeit des Nationalsozialismus. Sehr bewusst gibt er als Zeitangabe die Regieanweisung „zeitlos“ (ebd., 8), denn das, was im Esterbuch als Grundkonflikt geschildert wird: die Vernichtungsbedrohung des jüdischen Volkes in seiner Exilssituation, spielt wahrhaft „zeitlos“ in allen Zeiten vom Persien des Artaxerxes bis in die Situation Deutschlands unter Hitler.

Verblüffend, wie direkt sich viele der von der Bibel her vorgegebenen Strukturelemente ohne große Verfremdung in die Erzählgegenwart (und in die Zeitlosigkeit) spiegeln lassen. Nicht psychologische Ausgestaltung, sondern typologische Allgemeingültigkeit sind deshalb die formal-gestalterischen Vorgaben für dieses Drama. Der reiche Kaufmann Mordechai Stern – selbst durchaus zwiespältig gezeichnet: aufbrausend, verbittert, jähzornig – lässt seine Nichte in assimilierter Anpasstheit an die Gepflogenheiten des Gastlandes erziehen. Sein Lebensziel scheint erreicht, als er Ester an den Königshof vermitteln kann. Doch sein ehemaliger Diener – dies eine freie Ausgestaltung Hochwälders – Haman, ein abgewiesener Galan Esters, schwingt sich auf zum Chef der „Erwachenden“, einer Verschwörer-Gruppe, welche die Macht an sich reißen will. Alle Schuld am Elend des Staates wird den Juden gegeben, wohl wissend, dass diese daran völlig unschuldig sind. Das Volk jedoch braucht seinen Sündenbock.

Der Plan zum vernichtenden Pogrom, in den schließlich selbst der König im Sinne der ‚Realpolitik‘ eingewilligt hat, scheitert jedoch in letzter Minute: Einerseits und hauptsächlich, weil ein ausländischer Gesandter die Verschwörung – und damit letztlich auch das Ziel der „Erwachenden“ zum Regierungsumsturz – aufdeckt, andererseits, weil Ester – eine naive, unpolitische, unheroische ‚Heldin‘ – sich schließlich doch dem König als Jüdin zu erkennen gibt und für ihr Volk eintritt, wenn auch, wie sie sagt, „kalten Herzens“ (ebd., 65).

Bis zu diesem Punkt ließen sich die entscheidenden Entwicklungsschritte der Handlung des modernen Dramas anhand der biblischen Vorlage vorantreiben. Aber was macht der jüdische Dramatiker Hochwälder im Jahre 1940 mit dem

Schluss des Esterbuches? Übernimmt er dessen Wunschphantasien, also die Erlaubnis zur tausendfachen Todesrache an den Feinden Israels? Hochwälder verschließt sich aus einleuchtenden Gründen einer derartigen strukturellen Übertragung und führt sein Drama einem eigens gestalteten Ende zu: Mordechai, der vom König für seine Verdienste geadelt werden soll, zerreißt die Adelsurkunde. Warum? Der König wollte zwar ihn selbst, nicht aber sein Volk als Ganzes rehabilitieren. Im Gegenteil: Im Interesse der Staatsraison müsse er Esters „Volk von vielem, was anderen Staatsbürgern ohne weiteres zukommt“, ausschließen (ebd., 78).

Daraufhin beklagt Mordechai in wilden, zgellosten Worten das Schicksal seines Volkes, und neben diese Klage tritt direkt die Anklage der sein Volk Knechtenden. Und der König – zynische Quintessenz – gibt ihm sogar noch Recht in seiner An-Klage. Aber das sei nun einmal der Lauf der Welt. „Für diesmal ist dein Volk gerettet“ (ebd., 81), doch Israels grundsätzliches Verfolgungsschicksal in der Weltgeschichte wird dadurch nicht verändert. „So ist mein jüdisch Volk auf immer rechtlos!“ (ebd., 81), erkennt der verzweifelnde Mordechai. Ester aber, seine Nichte, sagt sich vom König los und kehrt zu ihrem Onkel zurück, „um deinen Schmerz zu lindern durch Trost“ (ebd., 82).

Sein Drama sei – so Hochwälder in einer Anmerkung – zu spielen „im Stil der Commedia dell’Arte“ (ebd., 8), trotz oder wegen des existentiellen Inhaltes sei es parodistisch, ja, in manchen Passagen komisch zu realisieren. Gerade in dieser Mischung von komdienhafter Leichtigkeit, parodistischem Anspielungsreichtum und tragischem Grundgeschehen erweist sich dieses Spiel als Versuch einer „Synthese von Purimspiel mit dem Estherdrama“ (Mayer 1955, 250), deren literarischer Erfolg freilich umstritten bleiben muss. Zugunsten des Allgemein-Typischen wird der psychologisch-individuelle Aspekt allzu sehr vernachlässigt. Gerade die als Heldin demontierte Protagonistin Ester bleibt rätselhaft schablonenhaft, blass, schwach und im letzten undurchschaubar. Die eigentliche Bedeutung dieses Stückes liegt deshalb vor allem in der Aufdeckung der paradigmatischen Grundsituation, die dem Esterbuch zugrunde liegt. Dass freilich die Lösung des Esterbuches gerade nicht Abbild einer überzeitlichen Realität ist, sondern – und dies nicht erst 1940 – reine Wunschphantasie, wird bei Hochwälder ebenfalls in aller Deutlichkeit demonstriert.

## Auf den Spuren Esters: Schlussbetrachtungen

Vor allem angesichts des geringen Bekanntheitsgrades der Esternovelle in Kirche und Kultur verblüfft die literarische Spurensuche zunächst durch eine durchaus

„respektable Ernte“: Zeitgenössische Schriftsteller:innen entdecken diese Figur als poetische Spiegelgestalt und als dramatische Hauptfigur. Sie „präzisieren vor allem die psychische Verfassung“ (Motté 2003, 207) der Hauptfigur. Ester profiliert sich hier als ein Charakter, der in unsere Gegenwart hinein bedeutsam bleibt. Als assimilierte Diasporajüdin in einer Lebenssituation, in der ihre eigene Existenz und diejenige ihres Volkes bedroht sind, bot sie sich geradezu an als Identifikationsgestalt für deutschjüdische Schriftsteller:innen in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts.

Diese tragische Aktualität wird vor allem bei Fritz Hochwälder dramatisch gestaltet. Andere Autoren wie Rilke oder Kolmar konzentrieren sich hingegen auf die psychologische Spannung der Begegnung Esters mit dem König, und wiederum eine andere Gruppe, repräsentiert durch Lasker-Schüler oder Bobrowski, hebt vor allem die bleibende Bedeutung der Ereignisse um Ester für die fortdauernde Existenz des jüdischen Volkes hervor. Wie schon im biblischen Esterbuch selbst erweist sich die spezifisch religiöse Dimension der geschilderten Geschichte jedoch als besonderes Problem. Inwiefern kann das erzählte Geschehen als gottgewirktes oder auf Gott verweisendes Ereignis verstanden werden? Schildert das Esterbuch ein Paradebeispiel für das Eingreifen Gottes in die Geschichte seines auserwählten Volkes?

Wie verhalten sich die literarischen Ester-Bearbeitungen zu dieser zentralen Frage nach der religiösen Dimension? Im Blick auf die von uns näher vorgestellten Gedichte und Dramen fällt eine dreifache Beobachtung ins Auge: Zunächst einmal wird in allen literarischen Bearbeitungen – ähnlich wie in der ursprünglichen hebräischen Bibelversion – die religiöse Dimension des Geschehens zumindest indirekt thematisiert, obwohl dieser Aspekt bei Hochwälder eher eine untergeordnete Rolle spielt. Vor allem die christliche Bearbeitung von Claudel versucht sogar eine unmittelbare religiöse Deutung des Geschehens im Sinne eines Voraushinweises auf das künftige Erlösungswerk Christi. Diese eindeutig benannte religiöse Deutung wirkt jedoch vor allem aus literarischer Sicht als zu eindimensionaler Prägestempel. Gerade in der Direktheit einer gläubigen Deutung gehen die ursprüngliche Spannung und Unaufgelöstheit, aus der die Estergeschichte ihre Dynamik bezieht, verloren.

Dass literarische Qualität und religiöse Dimension einander keineswegs ausschließen müssen, zeigt ein anderer, differenzierterer, selbstreflektierter Zugang: nicht die wortwörtliche Festlegung, sondern die indirekte Anspielung des Mitklingens und Mitschwingens. Hier kann die lyrisch konzipierte Vieldimensionalität von Rilke, Kolmar und Bobrowski als Vorbild gelten. Im Estergeschehen vollzieht sich mehr als nur rein menschliches, vollzieht sich göttliches Geschehen, das wird

von diesen Schriftsteller:innen implizit und andeutungsweise bejaht, doch jede Festlegung auf dogmatische Sätze würde dem Geist der Literatur und eben auch dem Geist des angedeuteten Religiösen widersprechen.

Dass Ester literarisch weiterlebt zeigt abschließend ein neues Gedicht von Heinrich Detering (\*1959). Der renommierte Literaturwissenschaftler ist auch als Poet hervorgetreten. In seine Gedichtbände nimmt er immer wieder biblisch motivierte Texte auf. Das folgende, zu Beginn dieses Buches bereits knapp aufgerufene Vierstrophengedicht findet sich in seinem Band „Untertauchen“ (Detering 2019, 40):

### **Esther**

**Esther erweicht den König  
Esther bezwingt den König  
und rettet ihr Volk Sela**

**Esther meidet den Namen  
der über den Namen ist  
Esther bevorzugt die Stille**

**Esther überlebt Vashti  
sie hält ein blutiges Wort  
wer wäre wie sie wer weiß**

**so zu bluten zu schweigen  
zu erweichen wer weiß und  
so zu erretten Sela**

# 6 / Der „Narr mit dem Holzjoch“ Literarische Deutungen von Jeremia

Jeremia, Sohn des Hilkija „aus der Priesterschaft zu Anatot im Land Benjamin“ (Jer 1,1) – was für eine Gestalt!

- Hineingeboren in eine Priesterfamilie, die schon seit Jahrhunderten das Herzstück ihres Priestertums, den Tempeldienst, nicht mehr ausüben darf: Außenseiter von Anfang an!
- Von Gott berufen zum „Propheten für die Völker“ (Jer 1,5) in jungen Jahren, obwohl er sich händeringend – aber letztlich vergeblich – gegen diese Berufung wehrt.
- Verdammt zur Unheilsprophetie von Massenmord, Untergang und Verschleppung, gegen deren Schwärze gelegentliche tröstliche Hoffnungsaussblicke auf eine Rettung *nach* all dem Chaos – auf einen ‚neuen Bund‘ – nur wie unwirkliche Lichtfunken scheinen.
- Hineingezwungen in ein Schicksal, in dem seine eigene Einsamkeit, sein Ausgestoßensein und Verlachtwerden, seine qualvolle Zwangshaft in einer Zisterne zum Sinnbild für das künftige Schicksal seines Volkes wird, dem er den Untergang voraussagt.
- Getrieben zu unversöhnlichen Klagen über sein Schicksal, Klagen gegen Gott und den Lauf der Weltgeschichte, die in der Bibel nur im Hiobbuch, in den Klageliedern und in den Psalmen ihresgleichen finden: „Warum denn kam ich hervor aus dem Mutterschoß?“ (Jer 20,18).
- Schließlich zum Zeugen bestellt all jener Gräueltat, die er selbst prophezeit hatte: Zeuge von Krieg, Folter, Untergang, Verschleppung ins Exil, bis sich auch seine eigene Spur in der Verschleppung verliert ...

Wahrlich, dieser Jeremia – geboren um 650 v. Chr., vierzig Jahre lang als Prophet tätig, gestorben und begraben an unbekanntem Ort nach 586 – gehört mit König Saul und Hiob zu den wenigen großen Gestalten der Bibel, die dem Geist der Tragödie nahekommen. Keine Überraschung, dass sich die Literatur dieser außergewöhnlichen Figur immer wieder angenommen hat. Zahlreiche Einzeluntersuchungen zur literarischen Jeremia-Rezeption liegen bereits vor (vgl. Bauschinger 1980, Auckenthaler 1992, Kuschel 1996, Oesch 1999, Fischer 2002, Treitler 2007, Meert 2015). Wir versuchen im Folgenden einerseits einen Überblick zu geben, andererseits pointierte Einzeldeutungen hervorzuheben.

# Selbstdeutung im Bild des Propheten

Jeremia – er ist die herausragende Prophetengestalt des Alten Testaments. Deshalb zeichnen Schriftsteller:innen häufig das Prophetenschicksal schlechthin in seinem Bild. „wovon du nicht mehr schweigen kannst / davon musst du reden / einsamer notruf inmitten der wortflut“ (Knapp 2005, 55), so umreißt Andreas Knapp das Schicksal des Propheten. Von „all diesen machtlosen / staubheiseren Stimmen“ (Steinherr 2007, 102), die Ludwig Steinherr in seinem Gedicht „Propheeten“ aufruft, wird keineswegs zufällig einzig „Jeremia“ als biblischer Repräsentant konkret beim Namen genannt.

Sehr deutlich lässt sich das Prinzip der Konzentration auf Jeremia als Verkörperung des Prophetenschicksals allgemein bei einem der herausragenden evangelischen Dichter der ersten Jahrhunderthälfte zeigen, bei Jochen Klepper (1903–1942). Als Pfarrerssohn widmet er einen Teil seiner schriftstellerischen Energie dem Verfassen von geistlichen Liedern in der Tradition des großen evangelischen Kirchenliedschreibers Paul Gerhardt. Er versteht sich dabei immer mehr selbst als ‚Propheet‘, wird sein Schreiben für ihn doch zu einer Art literarischem Apostolat.

Als Kleppers wohl wichtigstes literarisches Vermächtnis gilt sein Tagebuch „Unter dem Schatten deiner Flügel“, in dem er minutiös seinen Lebensweg unter der Nazi-diktatur nachzeichnet. Mit einer Jüdin verheiratet, nimmt ihm die Diktatur mehr und mehr Lebensraum, bis er schließlich 1942 gemeinsam mit seiner Frau in den Freitod geht. In seinem Tagebuch ringt er immer wieder um sein Selbstverständnis als christlicher Dichter: Er lebe aus der „Hoffnung, göttliches Werkzeug zu sein“ (Klepper 1997, 67), heißt es dort, und wenig später: „Ich bitte Gott immer wieder, dass er aus meinem Schreiben etwas wie ein Pfarramt“ (ebd., 126) mache. Klepper – im Evangelischen Gesangbuch von 1996 mit elf Liedern vertreten – verfasst seine geistlichen Gedichte und Lieder also selbst mit einem ‚prophetischen Anspruch‘. Sie sind voller biblischer Zitate, Anspielungen, Ausdeutungen (vgl. Baumann 1967).

Unter seinen – erstmals 1962 gesammelt veröffentlichten – Gedichten befindet sich der folgende Text unter dem Titel „Der Propheet 2“ (Klepper 1977, 18). Er entstand am 03.07.1933 nach ersten Erfahrungen von Verfolgung und Repression. In den Gedichtsammlungen wurde ihm ein später entstandenes, weniger aussagekräftiges Gedicht als „Propheet 1“ vorausgestellt, das hier vernachlässigt werden kann.

## **Der Propheet 2**

**Kein Propheet sprach: „Mich Geweihten sende!“  
Eingebrannt als Mal war es in allen:**

**Furchtbar ist dem Menschen, in die Hände  
Gottes des Lebendigen zu fallen.**

**Kein Prophet sprach: „Mich Bereiten wähle!“  
Jeder war von Gottes Zorn befehdet.  
Gott stand dennoch jedem vor der Seele,  
wie ein Mann mit seinem Freunde redet.**

**Kein Prophet sprach: „Gott, ich brenne!“  
Jeder war von Gott verbrannt.  
Kein Prophet sprach: „Ich erkenne!“  
Jeder war von Gott erkannt.**

Klepper hebt in diesem traditionell verfassten Kreuzreimgedicht die – in der Bibel vorgezeichnete – passive Rolle des Propheten hervor. Propheten wählen nicht aktiv und selbstbestimmt ihr Schicksal, sie werden von Gott auserwählt. Doch diese Berufung führt nicht zu Stolz, Bestätigung und Lebensfreude, sondern im Gegenteil: „furchtbar“ ist dieses Schicksal; man fühlt sich „von Gottes Zorn befehdet“, von ihm „verbrannt“. Und doch trägt Gott seine Auserwählten, auch das wird hier deutlich: Gott steht – heißt es in der zweiten Strophe – dem Propheten „vor der Seele“, redet mit ihm „wie ein Freund“. Und der Prophet darf aus dem Bewusstsein leben, von Gott „erkannt“ – „anerkannt“? – zu sein. Hier mag ein Verweis zu Jeremia 1,5 vorliegen, wo es heißt: „Noch ehe ich dich im Mutterleib formte, habe ich dich ausersehen“. Mit diesem Gedicht – verfasst als poetische Selbstdeutung – warnt Klepper davor, ein prophetisches Schicksal als selbstgewählte und leichte Aufgabe misszuverstehen. Gleichzeitig spricht er sich selbst und allen in ähnlicher Situation Mut zu. Das Gedicht wird so in der Gleichzeitigkeit von Warnung und Tröstung selbst zum prophetischen Text.

Wo bei Klepper die Hinweise zu Jeremia eher in der Tiefenschicht des Gedichtes verborgen bleiben, heben andere Lyriker diese Hinweise auch an die Textoberfläche. Ein bemerkenswertes Jeremia-Gedicht führt zurück in die ersten Jahre des 20. Jahrhunderts. Rainer Maria Rilkes „Jeremia“-Gedicht (Rilke 1986, 323f) entstand Mitte August 1907:

### **Jeremia**

**Einmal war ich weich wie früher Weizen,  
doch, du Rasender, du hast vermocht,  
mir das hingehaltne Herz zu reizen,  
dass es jetzt wie eines Löwen kocht.**

**Welchen Mund hast du mir zugemutet,  
damals, da ich fast ein Knabe war:  
eine Wunde wurde er: nun blutet  
aus ihm Unglücksjahr um Unglücksjahr**

**Täglich tönte ich von neuen Nöten,  
die du, Unersättlicher, ersannst,  
und sie konnten mir den Mund nicht töten;  
sieh du zu, wie du ihn stillen kannst,**

**wenn, die wir zerstoßen und zerstören,  
erst verloren sind und fernverlaufen  
und vergangen sind in der Gefahr:  
denn dann will ich in den Trümmerhaufen  
endlich meine Stimme wiederhören,  
die von Anfang an ein Heulen war.**

Das Gedicht hält sich – wie meistens bei Rilke – an die traditionell lyrischen Formen von Reim, Metrum und Rhythmus. Hier ist es konkret einem Sonett nachempfunden, freilich um eine Strophe erweitert: Drei Vierzeiler im Kreuzreim und ein abschließender Sechszweiler geben dem Text seine Gebundenheit und Konzentration auf den schlüssig zu Ende formulierten Gedankenlauf. Rilke greift aus der breiten Jeremia-Tradition die Klage – ja: Anklage – des Propheten gegen Gott heraus. Er knüpft damit an jene ähnlich strukturierten biblischen Texttraditionen an, welche die ‚Konfessionen des Jeremia‘ genannt werden. Ort dieser Klage ist hier offensichtlich noch das Jerusalem vor der Eroberung und der Verschleppung in das babylonische Exil. Aus der Ich-Perspektive wirft Jeremia Gott – dem „Rasenden“, dem „Unersättlichen“ – vor, ihn gegen seinen Willen zum Instrument der Drohbotschaft zu machen. Von Gott gehen aber nicht nur die wie aus einer Wunde blutenden Drohworte aus, von ihm stammt zuallererst jene unverständliche Zerstörung, stammen jene ‚neuen Nöten‘, die der Prophet verkünden muss.

Im Zentrum von Rilkes Jeremia-Gedicht steht dabei das Problem der Identität: Eigentlich erfuhr sich Jeremia als „weich wie früher Weizen“, als „Knabe“, „so jung“, wie es in Jer 1,6 heißt, ungeeignet und unwillig, ein Unglücksbote zu werden. Doch Gott ließ ihn zum „Löwen“ werden, seinen Mund zur „blutenden Wunde“. Das ganze Gedicht wird so zur Rückfrage an Gott: Warum dieser Auftrag, warum dieses Zerstörungswerk? In der – erstmals sechszeiligen – Schluss-Strophe gleitet der in den ersten drei Vierversstrophen rückwärtsgewandte Blick dabei in die Zukunft: Jeremia sieht voraus in die Zeit des Exils, wenn das Volk „verloren und fernverlau-

fen“ sein wird. Dann endlich wird – so die Vorstrophe – sein Unglücksmund „gestillt“ sein, dann endlich will Jeremia seine Stimme wiederhören, die freilich angesichts des bezeugten und erfahrenen Elends doch nur ein „Heulen“, ein Weinen, ein Klagen sein kann. Auffällig in der Figurenzeichnung: „Im Gegensatz“ zur biblischen Vorlage „behauptet sich“ Jeremia am Ende „Gott gegenüber“ (Sander 2015, 394). Rilkes Prophet bleibt ein trotziger Kämpfer.

Dieses Jeremia-Gedicht führt zum Kernpunkt des Verständnisses dessen, wie man sich einen Propheten und seine Aufgabe vorstellen kann: Was heißt das, von Gott in den Dienst genommen zu werden? Wie ist das möglich, Gott als Unglücksstifter zu begreifen? Kann göttliche Berufung – wie hier bei Rilke – die Identität eines Menschen zerstören? Oder ist das alles nur wahnwitzige Einbildung und psychopathische Zwangsvorstellung? Durchaus möglich ist dabei die Deutung Karl-Josef Kuschels, der in diesem Prophetenschicksal eine „chiffrierte Selbstdeutung des Künstlers“ (Kuschel 1991, 144) sieht. Die Aussagen über den Propheten werden so aktualisierend auf andere Menschen übertragen, die sich ebenfalls von einem Auftrag in Dienst genommen sehen. In diesem Verständnis trafen sich also Klepper und Rilke: Im Bild des Propheten Jeremia zeichnen sie ihr eigenes Schicksal als Indienstnahme des Künstlers.

## Von der Unausweichlichkeit der Drohbotschaft

Andere Lyriker verzichten auf diese Gegenspiegelung von biblischem Text und Selbstdeutung. Sie konzentrieren sich auf einen bestimmten Aspekt der Botschaft des Jeremia: die Unausweichlichkeit der Verpflichtung zur Drohbotschaft. Das wird bei zwei deutschsprachigen jüdischen Dichtern der ersten Jahrhunderthälfte deutlich. Beide verbindet der Versuch, weite Teile der Bibel in Gedichten aufzugreifen, zu bündeln und in eher traditionell geformten Versen wiederzugeben.

Der erste ist Uriel Birnbaum (1894–1956). Der aus Wien stammende Dichter und Maler (vgl. Schirmers 1990) schrieb eigenen Angaben zufolge an die 6000 [!] Gedichte, vor allem Sonette. Eine Auswahl dieser Gedichte konnte erst posthum als Sammlung publiziert werden. Die Mehrzahl dieser Gedichte widmet sich biblischen Themen und Figuren, deren Schicksal nacherzählt, psychologisiert und dramatisiert wird. So auch in seinem Jeremia-Gedicht (Birnbaum 1957, 592):

### **Jeremia's Jammerruf**

**Jeremia schrie zum Herrn: „Du Allgerechter,  
Tilg' aus dein Wort, das mir im Herzen halt!  
Für dich bin ich geworden zum Gelächter!  
Denn mich ergriffen hast du dergestalt,**

**„Dass meine Zunge nichts als Flüche lallt!  
So oft ich rede, muss ich weheklagen,  
Muss über Raub ich schreien und Gewalt:  
So werde ich zum Hohn an allen Tagen.“**

**„Dann dachte ich wohl, wollte ich verzagen:  
Ich werde schweigen – werde deine Wut  
Nicht mehr hinausschrei'n – nichts mehr von dir sagen,  
Dass die Verfolgung, die mein Teil ist, ruht ...“**

**„Doch du bist Feuer, brennend mir im Blut –  
Wie könnte ich auslöschen deine Glut?“**

Birnbaum formt sein Jeremia-Gedicht nach Art des sogenannten ‚Shakespeare-Sonnet‘: Drei miteinander durch Reim verbundene Vierzeiler werden von einem paarreimigen Couplet abgeschlossen. Von Shakespeare her wird diese Form vor allem dazu eingesetzt, einen Gedanken über zwölf Zeilen aufzubauen, um ihn dann drastisch und letztgültig im Zweizeiler zu kommentieren: als Bestätigung, Zusammenfassung, Gegenspiegelung oder Rückweisung. So auch hier: Birnbaum lässt Jeremia selbst zum Sprecher des Gedichtes werden. Ihm kam der Auftrag zu, eine Drohbotschaft zu verkünden: „Flüche“, „Raub“ und „Gewalt“. Doch diese Botschaft trifft nur auf Rückweisung: Zum „Hohn“, zum „Gelächter“ ist er geworden – nicht nur für die Menschen, die ihn nicht anhören wollen, sondern auch für Gott selbst! Warum also sich nicht dem Amt des Propheten verweigern – so die dritte Versgruppe? Der Schluss hebt hervor, dass es angesichts der Machtfülle Gottes schlicht unmöglich ist, sich der Berufung zu entziehen. Gott, das „Feuer“, die „brennende Glut“, lässt sich nicht ruhigstellen.

Der zweite Text stammt von einem Lyriker, dessen Geburtsname kaum geläufig ist, und dessen Lot- und Ester-Gedichte in dieser Studie schon aufgerufen wurden: Fritz Rosenthal (1913–1999). Auch als junger Lyriker in München blieb er weitgehend unbeachtet. Bekannt wurde er, nachdem er angesichts der wachsenden Repressionen durch die Nationalsozialisten nach Israel auswanderte und dort unter neuem Namen zu einem wichtigen, international beachteten Religionsphilosophen heranwuchs: *Schalom Ben-Chorin*. Noch unter seinem Geburtsnamen hatte Rosenthal knapp zwanzigjährig 1934 seine erste Gedichtsammlung veröffentlicht: „Die Lieder des ewigen Brunnens“, in denen er wie Birnbaum vor allem biblische Gestalten neu verdichtete. 1966 wurden diese Texte in leichter Überarbeitung neu publiziert. Wie folgt deutete er Jeremia (Ben Chorin 1966, 49):

**Jeremias**  
**(Worte an Jerusalem)**

**Hört ihr denn nicht im Trubel dieser Feste,  
im kalten Schein der gleisnerischen Geste**

**das Wort der Toten aus vergeßner Gruft,  
das euch Lebendige zum Leben ruft?**

**Hat euch der Wein des Worts das Licht geraubt,  
daß ihr allein dem Augenblicke glaubt?**

**Die Freudenfeuer, die ihr nächstens angesteckt,  
sind das Fanal, das tagend euch erschreckt!**

**Schaut diesen Tod, der sich mit Blumen ziert  
in eures Tempels festlichem Geviert.**

**Und treibt ihn aus! Gedenkt des Lebens,  
eh dieser Morgen tagt! – Vergebens,**

**sie hören nicht: Musik ist um sie her,  
sie hörten nicht und riefen selbst das Meer**

**und schrien Berge, warnten Felsenfinger –  
sie lieben ihren Untergang und seine Bringer.**

**Ich kann nicht mehr. Die Stimme ist zu schwach  
für Ohren, die mit Erz verschlossen. Blutiger Tag**

**steig aus den Nächten! Eherner Beschluß!  
Und küsse sie mit des Verderbens Kuß**

**und küß auch mich, verdunkle meinen Sinn,  
dass ich – wie alle – blind im Untergang verrinn ...**

Auch Ben Chorin lässt Jeremia zum imaginären Sprecher dieses in elf gereimten Zweizeilern verfassten Gedichts werden. Nicht so sehr die Unabweisbarkeit der Last, als Unheilsprophet wirken zu müssen, steht hier im Zentrum, sondern vielmehr das Leiden an der Vergeblichkeit der Mahnbotschaft. Nicht um die Ankündigung der kommenden Katastrophe geht es ‚Jeremia‘ hier, sondern um die *Warnung* vor dem möglichen Untergang. Paradox genug: Nur durch die – in vielen Bildern aufgezeigte – Blind- und Taubheit der Menschen erfüllt sich die Drohbotschaft, die

das Unheil doch eigentlich abwehren sollte. Angesichts der Vergeblichkeit aller Warnungen bleibt dem Propheten nichts anderes übrig, als sich selbst an die Seite des dem Untergang geweihten Volk zu wünschen.

Anders als im Gedicht von Birnbaum wird hier unter der Textoberfläche die aktuelle Zeitdeutung spürbar. Der Verweis auf Jeremia dient nicht nur zur Bebilderung der historischen Situation, sondern zur Gegenwartsdeutung: Jetzt hören die Menschen nicht auf die Warnungen, jetzt weisen sie die Mahnzeichen zurück. Indirekt stilisiert sich der Dichter so selbst als Warnprophet. Und kaum zufällig, dass auch er – Ben Chorin – kurz nach Niederschrift dieses Gedichtes das Eintreffen aller Gräuelbotschaften erlebte, dass auch er – wie Jeremia – ins Exil gehen musste. Die im folgenden aufzuzeigende Tendenz, dass Jeremia zur Symbolfigur von jüdischer Selbst- und Zeitdeutung werden sollte, wird in diesem Gedicht bereits spürbar.

## **Jeremia als Hoffnungsprophet im Krieg**

Einige weitere Lyriker deuten Jeremia weniger individuell, konturieren vielmehr ihre eigene Zeit und Gesellschaft im Brennspegel der Verkündigung des alttestamentlichen Propheten. Wenn zuvor Jochen Klepper als größter evangelischer Dichter der ersten Jahrhunderthälfte vorgestellt wurde, so wenden wir uns nun seinem katholischen Pendant und Freund zu: Reinhold Schneider (1903–1958). Vor allem in der von ihm perfektionierten Form des Sonetts verfasste er in den späten dreißiger und vierziger Jahren ganz bewusst religiöse Trostliteratur. Mit seinen Texten wollte er seinen Zeitgenossen helfen, im Chaos von Weltkrieg und Nazidiktatur geistig überleben zu können.

1944 veröffentlichte er die Gedichtsammlung „Waffen des Lichts“, die genau dem zuvor skizzierten Programm verpflichtet ist. In dieser Sammlung findet sich unter dem Titel „Der Prophet“ (Schneider 1981, 122–126) ein kleiner Zyklus von sieben Sonetten. Vorausgestellt ist ihm ein Hinweis auf Jer 4,19, ohne dass dieser im Text mit aufgeführt würde. Er lautet in der Fassung der neuen Einheitsübersetzung:

**O mein Bauch, mein Bauch!**

**Ich winde mich vor Schmerz.**

**O meines Herzens Wände!**

**Mein Herz tobt in mir;**

**ich kann nicht schweigen.**

**Denn ich höre Hörnerklang und Kriegsgeschrei.**

In diesem Vers findet Schneider sich offensichtlich selbst wieder: Gequält von den Kriegswirren, die er mit ansehen muss, kann auch er „nicht schweigen“: Vielmehr verfasst er – wie der Prophet – seine Gedichte als Trost. In den ersten Sonetten beschreibt er das Chaos der Zeit, den Krieg, der aus Größenwahn, Gewissenlosigkeit und Gottesvergessenheit ausbrach. Zum Ende hin setzt sich aber die tröstende Hoffnungsbotschaft durch. Wie folgt lautet das Abschlussgedicht (Schneider 1981, 126):

**Da bricht die Liebe mit dem Schmerz hervor,  
Die all mein Wort bewegten und mein Leben,  
Ich fühl die Gnade zögernd niederschweben  
Auf deiner Beter tiefverborgnem Chor.**

**Verzage nicht! Dich führt der Herr empor.  
Sieh deine Schuld, so wird er sie vergeben.  
Mein Land! Mein Volk! Des Herbstes Ranken weben  
Um dunkler Schmerzen weit geöffnet Tor.**

**Ich war nur Stimme und ich muss verwehn,  
Der ich am Abgrund deiner schwersten Tage  
Dies arme Wort erlitt, das mir geboten.**

**Du aber wirst den Dämon überstehn  
Um deiner Heiligen Mut, der Mütter Klage,  
Dein ungeheures Leid und deine Toten.**

Ein für Schneider typischer Text in Form (klassisches Sonett), Bildwelt und Aussage. Bei aller drastischen Beschreibung von Not und Untergang bleibt letztlich doch die Hoffnung, dass über Klage, Mut, Unterordnung unter Gottes Willen und Gebet die göttliche Liebe und Gnade einen Neuanfang ermöglicht. Schneider entfernt sich dabei weitgehend vom biblischen Jeremia und dem Volk der Juden. Sein Prophet ist einerseits die deutsche Stimme, die zum deutschen Volk spricht, andererseits ist es eindeutig ein christlicher Bote. Im sechsten Sonett wird dies sehr deutlich: „Der steht allein auf Erden, der sich neigt / Vor Christi Königsmacht“ heißt es dort.

Wie bei Rosenthal wird ‚Jeremia‘ selbst zum Sprecher des Gedichtes. Der erste Text des Zyklus war als Gebet an Gott gerichtet. Alle übrigen Sonette sind in direkter Anrede an sein Volk gerichtet. Vor ihm beklagt der Prophet seinen Auftrag: „Dies ist mein Schicksal, dass von deinem Ende / Mein Mund die leidzerstörten Worte spricht, / dass mir die Seele bebt vom Untergang“ (ebd., 125) heißt es im fünften Sonett. Am Ende freilich spricht der Prophet seinem Volk Hoffnung zu, verabschiedet sich selbst gleichzeitig von ihm. Er war nur „Stimme“ für das „arme

Wort“, das er verkünden musste. Wie bei Klepper und Rilke deutet sich der Dichter auch hier im Bild des Propheten, rückt diesen Aspekt jedoch nicht in den Vordergrund. Schneider geht es vielmehr um das Bezeugen von Untergang, um den Aufweis von Schuld und die Notwendigkeit von Besinnung, Buße und Umkehr, schließlich um den Trost der Aussicht auf Rettung.

## **Überzeitliche Friedensbotschaft im Munde des Propheten**

Die wichtigsten literarischen Annäherungen an Jeremia in der Literatur des 20. Jahrhunderts finden sich nicht in der Lyrik, sondern in Drama und Roman. Das bekannteste Jeremia-Drama stammt von Stefan Zweig (Müller 1988), dessen ‚Babel-Texte‘ wir bereits betrachtet haben. 1881 als Sohn eines böhmisch-jüdischen Textilfabrikanten in Wien geboren, musste er sich um seine finanzielle Versorgung nicht kümmern. So wandte er sich früh jenen Dimensionen zu, denen sein ganzes Leben gewidmet sein sollte: der Liebe zur Geschichte und zur Literatur. Er reiste viel, war durch Freundschaften Menschen in ganz Europa verbunden, schrieb Essays, Dramen, Erzählungen – ein intellektueller Weltmann und Kosmopolit. Wie würde ein solcher Mann, als Mittdreißjähriger etabliert, auf den Ausbruch des ersten Weltkrieges reagieren?

### **Jeremia als Friedensprediger im Kontext des Ersten Weltkriegs**

Zweigs Reaktionen auf diesen Krieg können als exemplarische Muster einer ganzen Generation dienen. Zunächst hatte er den Krieg begrüßt und sich innerlich wie äußerlich in die nationale Bewegung eingefügt. Doch diese Stimmung hielt nicht lange. Zweig wurde als Beobachter des Krieges nach Galizien geschickt. Das Elend, das er dort sah, die konkrete Erbärmlichkeit und menschenverachtende Erniedrigung, ließen ihn wieder zu sich selbst finden. Er nimmt alte Kontakte wieder auf, knüpft europäische Verständigungsfäden und unterstützt nun tatkräftig die Idee der Einrichtung eines friedensfördernden Weltparlamentes.

In diesem Kontext entsteht das Jeremia-Drama. Am 15. März 1915 notiert Stefan Zweig in sein Tagebuch: „eine Broschüre gegen die Vergöttlichung des Krieges beschäftigt mich“ (Zweig 1984, 114), aber dann ändert er seinen Schreibplan. Am 17. Mai steht für ihn fest: „Ich denke jetzt an die Tragödie Jeremias, die ich ja immer schon schreiben wollte“ (ebd., 172). Von vornherein steht für ihn also fest, dass er den biblischen Stoff als Spiegelbild für die zeitpolitische Situation seiner Gegen-

wart aufgreifen will: Im Bild des alttestamentlichen Jeremia soll eine Absage an den Wahnwitz des gerade bezugten und selbst erlebten Krieges schriftstellerische Gestalt erhalten. Deutlich beschreibt er sein Vorhaben in einem Brief an den jüdischen Religionsphilosophen Martin Buber vom 08.05.1916. Dieser hatte ihn um einen Beitrag zur Berliner Zeitschrift „Der Jude“ gebeten. Zweig lehnt wegen Arbeitsüberlastung ab, schildert jedoch seinerseits seine derzeitigen Projekte: „Ich arbeite jetzt [...] an einer großen (und durch Beziehungen zeitlosen) jüdischen Tragödie, einem Jeremias-Drama“. Er schränkt jedoch ein, es handele sich um ein Drama „ohne Theaterambitionen“, vielmehr gehe es um „die Tragik des Menschen, dem nur das Wort, die Warnung und die Erkenntnis gegen die Realität der Tatsachen gegeben ist“, und all dies werde „auf dem Hintergrunde eines Entscheidungskrieges dargestellt“ (ebd., 64).

Ein Drama „ohne Theaterambitionen“? In einem weiteren Brief aus dieser Zeit konkretisiert Zweig diesen Ansatz: „Ich schreibe ohne Hinsicht auf das reale Theater, ganz nur der Idee und der Gestaltung zuliebe.“ (Zweig 1998, 347) Diese Vorgabe wird das weitere Schicksal des Jeremia-Stückes maßgeblich beeinflussen, war es doch immer eher ein Lesedrama als ein Bühnenstück. Ostern 1917 liegt es fertig vor, und Zweig kommentiert in einem Brief an Julius Bab vom 23.03.1917: „Wie es heute geworden ist, ist es ein Andersartiges und hoffentlich ein Wertvolleres als ein bloßes Theaterstück geworden.“ (ebd., 318) Dennoch wird dieses „mehr-als-ein-Theaterstück“ am 27. Februar 1918 in Zürich uraufgeführt, bald darauf auch in Deutschland und Österreich gespielt. Bestätigung, Anerkennung und wirtschaftlichen Erfolg findet es jedoch vor allem als Buchdrama, hochgelobt von Lesern und Rezensenten wie Thomas Mann, der es als „bedeutendste dichterische Frucht des Krieges“ (in: ebd, 352) preist. Auch Stefan Zweig selbst erhebt es im Rückblick nicht nur zu seinem „persönlichsten, privatesten Werk“, sondern zugleich als das erste Werk, „das ich von meinen Büchern vor mir selbst gelten ließ“ (Zweig 1981, 291).

## **Jeremia als unglücklicher Friedensmahner**

Wie also gestaltet Stefan Zweig sein Drama? Er gibt dem Drama den Untertitel „Eine dramatische Dichtung in neun Bildern“, und so entwirft er neun bildhafte Szenen, allesamt verortet in „Jerusalem zur Zeit seines Untergangs“. Der Bogen spannt sich von der Erweckung des Propheten über sein öffentliches Auftreten, den Untergang Jerusalems bis hin zu einem Schlussbekenntnis zum ewigen, unzerstörbaren Jerusalem. Selbst wenn Zweig dabei manche historischen Vereinfachungen, Ergänzungen (wie die Beziehung Jeremias zu seiner Mutter) und Auslassungen gegenüber dem biblischen Buch vornimmt, folgt er doch treu den Erzählvorgaben der Bibel. Nicht um Wiedergabe biblischer Sprache und Szenen

geht es ihm hier, aber auch nicht um Verfremdung oder um zeitüberspringende Aktualisierung, sondern um eine psychologisch-politische Ausmalung des Jeremia-bildes in eigener Sprache und auf eigene Schwerpunktsetzungen hin.

Drei derartige Ziele der literarischen Annäherung an Jeremia sind deutlich erkennbar: Zunächst geht es Stefan Zweig um die Spiegelung der Erfahrung, wie schwer es ist, Unglücksbote, ein von Gott erwählter Unglücksprophet zu sein. Immer wieder betont sein Jeremia, dass er in dieses Schicksal gestoßen wurde, gegen seinen Willen, ohne eigenes Zutun. Zunächst hält er sich für den „Narr meines Wahns“ (Zweig 1982, 123), kann er an eine göttliche Berufung nicht glauben. Mehr und mehr spürt er jedoch, dass er als Unglücksbote auserwählt wurde, nicht – wie von seiner Mutter erhofft – zum „Lobkundler des ewigen Gottes (ebd., 129). Jeremia hält ihr entgegen: „Sein ist die Verkündigung, mein nur die Lippe!“ (ebd., 131) So versucht er sich später auch vor dem Volk zu rechtfertigen: „das Wort sprang mir zum Munde wider meinen Willen“ (ebd., 145), und doch folgt er der Weisung. Baruch, dem Schüler gegenüber, gesteht er: „lange verbarg ich mein Herz der Berufung und verschlug mein Ohr seinem Rufe. [...] Nun fühle ich's zum ersten Male, dass Gott in mir ist [...] er hat mich gewählt.“ (ebd., 183) Nur zu gut weiß Jeremia um die Last dieser Erwählung. Als seine Mutter stirbt, ohne dass er sie trösten könnte, bricht er mit den Worten zusammen: „Gott ... Gott ... es ist hart, dein Bote zu sein!“ (ebd., 215)

Das Schicksal dieses Boten kann Zweig dabei so weit treiben, dass er in sein Theaterstück – hier zum Versdrama erweitert – eine transfigurative Vorausschau auf Christus einbaut: Kurz vor dem Fall Jerusalems will die aufgebrachte Menge den Drohprediger Jeremia lynchen. Rufe erschallen: „Kreuziget ihn!“ (ebd., 269) Und Jeremia stimmt zu, will sich willig dem Lynchmob stellen und die Regieanweisung ist eindeutig: „Jeremia die Arme auftuend zur Kreuzesgebärde, in äußerster Ekstase“:

**Dein Wille geschehe! Kommt her! Kommt her!  
Die Lanze rammt mir ein und den Spear,  
Oh, geißelt nur, speit und beschmähet mich,  
Zum Kreuze schleppt und erhöht mich,  
Zerreißt meine Hände, zerbrecht mein Gebein.–  
Ich will ja nur für euch alle und alle  
Vor Gott das selige Sühnopfer sein. [...]  
Was zögert ihr noch? Den seligen Preis  
Des Martertods, ich will ihn bezahlen!  
Oh, wie ich dürstig bin der Marter und Qualen,  
Denn ich weiß,**

**Der am Kreuze hinstirbt in irdischer Pein,  
Wird der selige Mittler und Fürbitter sein. [...]  
Oh, sein Tod ist Leben, sein Leiden Vergeben,  
Nur sein Fleisch kann sinken, sein Leib kann zerfallen,  
Doch seine Seele wird flügelnd mit allen  
Sünden der Menschen zu Gott aufschweben  
Und dort der Bitter und Bote sein! (ebd., 269f.)**

Diese – hier nur in Teilen wiedergegebene – heilsgeschichtliche Vorausschau auf Christus, die in ekstatischer Vision geäußerte Bitte des Jeremia, er selbst möge dieser Messias werden, gehört zu den schwächsten Passagen des Dramas – in der Sprache stereotyp, im Aufbau des Dramas unnötig, in den Folgebildern deshalb auch nicht wieder aufgenommen. Es bleibt dabei: Jeremia als unglückliches Werkzeug Gottes – dieser Aspekt ist der erste Punkt, den Stefan Zweig in seinem Drama betont.

Zum Zweiten ist ihm Jeremia deshalb wichtig, weil er an ihm die Absage an jegliche Form von Krieg und die Durchsetzung nationaler Interessen auf Kosten von Menschenleben deutlich machen kann. Schon in seinem ersten öffentlichen Auftritt mahnt der Prophet: „Heilig ist kein Krieg, heilig ist kein Tod, heilig ist nur das Leben!“ (ebd., 147) Der wankelmütige König Zedakia, der seiner Friedensbotschaft wohl zuhört, aber meint: „Zu spät ist es für den Frieden“. Ihm hält Jeremia entgegen: „Es ist nie zu spät“ (ebd., 190). Das Drama wird so zum bewegenden Zeugnis für den bedingungslosen Pazifismus und die Absolutsetzung von Leben.

## **Jeremia als heilsgeschichtliche Deutefigur**

Schließlich – und hier mag der Schwerpunkt seines Interesses liegen – blickt Stefan Zweig auf Jeremia, um ein „Plädoyer für das Diasporajudentum“ (Oesch 1999, 179) zu halten. Das biblische Drama bringt unter anderem seine Haltung „zu jüdischen Strömungen und Bestrebungen an der Wende zum 20. Jahrhundert in symbolischer Form zur Sprache“ (Plank 2018, 425). Er stellt sich bewusst gegen die stark zionistischen Bestrebungen seiner Zeit, die sich etwa bei Martin Buber finden. Zweig entwirft eine eigenwillige heilsgeschichtliche Bestimmung des Judentums, die fraglos mit seiner eigenen biographischen Selbstbestimmung eng verbunden ist. Er erkennt sich während der Arbeit an seinem Drama wohl erstmals wirklich als Teil des jüdischen Volkes.

Im Nachhinein schreibt Stefan Zweig, er habe mit der Wahl dieser biblischen Gestalt „an etwas gerührt, das in mir bisher ungenützt gelegen: an die im Blut oder in der Tradition dunkel begründete Gemeinschaft mit dem jüdischen Schicksal“ (Zweig 1981, 291). Dieses Schicksal deutet er nun als eines mit einer besonderen

Berufung und Erwählung. Vor allem im Schlussbild legt er Jeremia Passagen in den Mund, die das Spezifische des jüdischen Volkes betonen:

**Andern Völkern ist klein' Zeichen und gering Erkennen gegeben, in Hölzern und Steinen meinen sie des Ewigen Gesicht zu erschauen. Doch unser Gott, unser Väter Gott, ein verborgener Gott ist er, und erst in der Tiefe des Leidens werden wir seiner gewahr, nur in der Prüfung tut er sich auf seinen Erwählten. Segen, wem sie begegnet, denn wäre Israel unter den Völkern, prüfte es nicht ewig sein Gott? (ebd., 310)**

**Nicht ward uns wie andern Völkern Scholle gegeben daran zu kleben, Heimat, darin zu verharren, nicht die Rast, darin unser Herz fett werde! Nicht zum Frieden sind wir erwählt unter den Völkern: Weltwanderschaft ist unser Zelt, Mühsal unser Acker und Gott unsere Heimat in der Zeit. Aber nicht neidet sie darob, nicht klaget! Lasset den andern ihr Glück und den Stolz, lasset ihnen Haus und die Heimstatt der Erde, du aber lasse dich prüfen, du Leidensvolk, und glaube, du Gottesvolk, denn das Leid ist dein heilig Erbe, und ihm einzig bist du erwählt um deiner Ewigkeit willen. (ebd., 311)**

**Selig unsere Plage und Prüfung! Denn zur Dauer sind wir erwählt durch das Leid und zur Ewigkeit durch die Erneuerung! (ebd., 312)**

Schon im bereits zitierten Brief an Martin Buber hatte Zweig geschrieben, sein Jeremia-Drama sei „die Tragödie und der Hymnus des jüdischen Volkes als des auserwählten – aber nicht im Sinn des Wohlergehens, sondern des ewigen Leidens, des ewigen Niedersturzes und der ewigen Erhebung und der aus solchem Schicksal sich entfaltenden Kraft“ (Zweig 1998, 64). In einem Brief vom 24. Januar 1917, erneut an Buber, betont er, dass er sich im Jude-Sein mit diesem verbunden weiß, nicht jedoch im Zionismus: „von Ihnen und den Ihren trennt mich nur dies – dass ich nie wollte, dass das Judentum wieder Nation wird und damit sich in die Concurrenz der Realitäten erniedrigt. Dass ich die Diaspora liebe und bejahe“ (ebd., 68).

Erwählung, Leiden, Erkenntnis in der Prüfung, Weltwanderschaft als Existenzform, geistige Teilhabe an der Ewigkeit – das sind die Kernbegriffe dieser heilsgeschichtlichen Sicht des Volkes Israel. Das Volk, das zuvor begierig nach einer letzten Hoffnungsperspektive in all dem Untergang gesucht hatte – „Oh, Tröstung, wer gibt uns Tröstung“ (Zweig 1981, 308) –, stimmt nun sehnsuchtsvoll und hoffnungsfroh in die neu aufgezeigte Perspektive ein: „Ja, auf zur Wanderschaft“. Jeremia, der letztlich nicht zum Messias berufene Prophet, bestätigt durch das ihn als

Anführer schließlich anerkennende Volk, kann seinerseits in einen eschatologischen Lobpreis auf das ewige Jerusalem ausbrechen:

**Wo immer ihr euch in euch selbst aufrichtet  
Und feurig von Furcht und Fremdnis erhebt,  
Da ist es aus Wunsch in die Welt gedichtet,  
Das ist der Traum unseres Heimwegs erlebt,  
An jeglichem Orte,  
Wo euch Glaube innewohnt,  
Überwölbt euch hell seine mauerne Krone:  
Wer glüht, sieht ewig Jerusalem! [...]  
Auf, du Gottvolk! Beginne deine wunderbare  
Heimkehr durch Welt in die Ewigkeit! (ebd., 323)**

Zweig lässt Jeremia letztlich viel stärker als Trostprophet wirken, als dies von der biblischen Vorlage her gerechtfertigt wäre, wo lediglich das sogenannte ‚Trostbüchlein‘ – zwei schmale Kapitel in Jer 30–31 – diesen Aspekt betonen. Doch nicht genug mit der zitierten ekstatischen Selbstbestätigung und Selbstermunterung, den Schluss des Dramas bilden die Stimmen zweier Fremdbeobachter, die verwundert die Besiegten betrachten – geschlagen, in die Fremde verschleppt und doch singend, sehnsuchtsvoll und euphorisch. Sagt der eine: „Sie glauben an das Unsichtbare ... das ist ihr Geheimnis“ (ebd., 326). Darauf ein anderer als Schlusswort: „Mächtig muss ihr Gott sein. [...] Man kann das Unsichtbare nicht besiegen! Man kann Menschen töten, aber nicht den Gott, der in ihnen lebt. Man kann ein Volk bezwingen, doch nie seinen Geist.“ (ebd., 327)

## **Jeremia als Heilsgestalt? Anfragen**

Zweig gestaltet sein Jeremia-Drama unter Einschaltung von aktuellen Bezügen zur politischen Gegenwart letztlich als heilsgeschichtliche Vision des Judentums. Wenn man bedenkt, welchen Gang die Geschichte des jüdischen Volkes in den Folgejahren gehen sollte, mag man hier einerseits von visionärer Kraft sprechen, kann man andererseits aber auch anfragen, ob sich die von Zweig 1916 so sicher verwendeten heilsgeschichtlichen Vokabeln als tragfähig erweisen würden. Nachträgliche Wertungen sind immer schwierig. Die Brille des Rückblicks verzerrt die Wahrnehmungen. Motivgeschichtlich sind sie trotzdem unumgänglich.

Nelly Sachs (1891–1970) kann angesichts der Shoa das Konzept einer solchen Heilsgeschichte nicht mehr nachbuchstabieren wie zuvor. Im programmatisch ersten des von ihr selbst als gültig akzeptierten Werkes, in dem Gedicht „O die Schornsteine“, spricht sie von „Jeremias und Hiobs Staub“ (Sachs 2010, I 11). Jeremia und

Hiob werden schon bei Stefan Zweig als verwandte Gestalten entdeckt und auch auf der Textebene miteinander verbunden. Als Motto für das „Achte Bild“ seines Dramas wählt Zweig den Spruch aus Ijob 34,36: „Oh, dass Hiob versucht würde bis ans Ende.“ (Zweig 1922, 163)

Bei Nelly Sachs wandelt sich das in lyrischer Assoziation aufgerufene, nie aber eindeutig durchbuchstabierte Assoziationsfeld: Jeremia und Hiob werden ihr angesichts der Shoa zu Kollektivgestalten, in denen das Volk der Juden bildhaft zusammengefügt ist. Doch was ist mit dem Staub Jeremias, dem Staub des jüdischen Volkes? Angesichts der Shoa blieb ihm als einziger „Freiheitsweg“ der Schornstein der Verbrennungsöfen von Birkenau. Zweigs Hoffnungsvokabular war untauglich geworden.

## Jüdische Selbstfindung im Bilde Jeremias

Zwanzig Jahre nach Stefan Zweig und in Kenntnis des Theaterstückes seines Freundes, dem er 1917 brieflich zu dessen Vollendung gratuliert hatte (in Berlin 1991, 95), machte sich ein weiterer deutschjüdischer Schriftsteller und Kosmopolit daran, Jeremia literarisch zu deuten und zu gestalten: Franz Werfel (1890–1945). Doch was bei Zweig nur wie unheilsprophetische Vorausahnung schien, war nun Realität. Die Bedrohung des jüdischen Volkes durch einen ‚neuen Nebukadnezar‘, durch Adolf Hitler war deutlich spürbar, die drohende Katastrophe der Shoa stand unmittelbar bevor. In diese Situation hinein wollte Werfel ein zugleich politisches, persönliches, wie religiöses Bekenntnis setzen.

Werfel war zu dieser Zeit auf dem Höhepunkt seines internationalen Ruhms angelangt – ein Erfolgsschriftsteller mit seinen Romanen, als anfänglich expressivistischer Lyriker weniger, als Bühnenautor mehr beachtet, zudem ein geistiger Wanderer zwischen dem Judentum, dem er entstammte und sich verbunden fühlte auf der einen und dem Katholizismus, dem seine Sympathie galt, auf der anderen Seite. Wachsam hatte er die gesellschaftlichen Tendenzen in Österreich und Deutschland wahrgenommen. Bestürzt war er Zeuge der ersten Bücherverbrennungen geworden, unter denen zuvorderst seine eigenen Werke zu finden waren. Zudem war er tief getroffen von Todesfällen im engsten Familien- und Freundeskreis, die er nie ganz verwinden würde.

### Jeremia im „Weg der Verheißung“

In dieser Situation leuchtet ihm die Gestalt des Jeremia auf als Figur der Selbst-, Volks- und Zeitdeutung. Am ersten Mai 1936 findet sich in seinem Skizzenbuch der

folgende Eintrag: „Der Plan wäre: Den Roman der Propheten, der Kündiger Gottes zu schreiben, wahrscheinlich des Propheten Jeremiah, weil es dramatisch und geschehensmäßig am fruchtbarsten ist.“ (Werfel 1975, 787) Tatsächlich hatte er sich jedoch schon vorher intensiv mit Jeremia auseinandergesetzt. Im Jahre 1933 wurde er mit der Anfrage konfrontiert, eine theaterwirksame Nacherzählung und Zusammenfassung des Alten Testaments zu verfassen. Das Stück sollte in den USA aufgeführt werden. Nur zögerlich hatte er diesem Plan zugestimmt, wusste er doch, dass er hier nicht schriftstellerisch frei agieren konnte, sondern den Texten der Bibel ihr eigenes Sprachprofil belassen musste. Es entstand ein monumentales mysterienspielartiges Bühnenwerk zu Musik von Kurt Weill, das kaum aufzuführen war. Zur Uraufführung in New York im Januar 1937 wurden 200 Aufführende benötigt, ein riesiges Bühnenbild auf mehreren Ebenen – all das war viel zu teuer und viel zu aufwendig. So wurde das Stück zwar vom Publikum gelobt, es blieb aber zunächst bei dieser einen Inszenierung, die finanziell ein Desaster wurde.

„Der Weg der Verheißung“ – so der Titel des Theaterstücks – sollte, so der Autor im Begleitwort, gerade „keine Dichtung sein, sondern ein dienendes Werk. Es wurde unternommen, um Gott durch sein eigenes Wort zu loben und vor der Welt den ewigen Plan darzustellen, der Israel auferlegt ist.“ Konsequenz für den Schriftsteller: „Zu diesem Zwecke war es notwendig, im Bibelspiel das biblische Wort selbst und keine erfundene Poesie sprechen zu lassen.“ (Werfel 1959, 509)

Fünf Bühnen sind stufenweise übereinander gelagert, jede dient einer Szene als Spielort. Auf der ersten Bühne wird als aktuelle Rahmenhandlung eine Synagoge gezeigt, in die sich eine Gruppe von Juden vor einem drohenden Pogrom zurückgezogen hat. Was bleibt ihr als Hoffnung? Die Erinnerung an die Heilsgeschichte: „Wir wollen uns erinnern“ sagt der Rabbi. „Ich will mit euch noch einmal den Weg gehen, den unsre Seelen, Israels Seelen, gegangen sind von Anfang der Zeiten bis hierher.“ (ebd., 99) Und so werden auf den anderen Bühnen die zentralen Stationen der hebräischen Bibel nachgespielt: „Die Erzväter“, „Mose“, „Die Könige“, schließlich „Die Propheten“, mit denen das Bibelspiel endet. Ursprünglich hatte Werfel vor, das Spiel mit dem Auftreten einer messianischen, christusähnlichen Figur enden zu lassen. Die jüdischen Geldgeber in Amerika lehnten diese Version jedoch ab. Werfel ließ so einen „Engel der Endzeit“ auftreten, dem die abschließenden messianischen Heilsworte in den Mund gelegt werden:

**Ihr Schläfer des Schmerzes! Kein Zeitengericht  
Kann Israel löschen und machen zunicht.  
Der ewige Bund, die Verheißung des Herrn  
Wird währen länger als Sonnen und Stern (ebd., 175)**

In diesem letzten Teil des Bühnenstücks taucht nun Jeremia als entscheidende Prophetenstimme auf. Gegen die zuvor erklangene Trösterstimme Jesajas wirken die Unheilsworte Jeremias – direkt aus der Bibel übernommen, lediglich rhythmisiert – umso drastischer:

**Wehe, wehe Jerusalem,  
Zum Steinbruch geworden, / zur Wohnung des Schakals!  
Der Tod steigt ins Fenster / der hohen Paläste,  
Er metzelt die Kinder / auf Straßen und Plätzen.  
Die Leichen verwesen / wie Dung auf den Äckern,  
Wie faulende Garben, / vom Schnitter vergessen.  
Warum, warum nur / gebar mich die Mutter ...  
Warum nicht wurde / ihr Schoß mir zum Grab. (ebd., 163)**

In äußerster Nähe zum biblischen Original werden hier also die Botschaft und das Schicksal Jeremias auf die Bühne gebracht. „Jeremia, der Kündler“ (ebd., 163) wird jedoch auch hier vom Volk verlacht, geschlagen und verhöhnt, er der „Narr mit dem Holzjoch“ (ebd., 166). Durch die – exegetisch betrachtet stark vereinfachte, ja in der scheinbaren Eindeutigkeit verfälschende – Gegenüberstellung von Jesaja als Heilsprophet und Jeremia als klagender Unheilsprediger wird Jeremia hier einzig als Prophet des Untergangs dargestellt.

### **Jeremia als Deutefigur jüdischer Existenz**

Diese Charakterzeichnung ändert sich, als Werfel sein Romanprojekt konkretisiert. Untergang und Neuanfang, Vernichtung und Überleben, Prophetenberufung und Verkündigung, Warnung und Trost – all das findet sich in dem 600-Seiten-Roman, den Werfel wie in einem Rausch niederschreibt und 1937 vorlegen kann. Man merkt dem Werk Welfels an, wie intensiv er sich mit biblischen Kommentaren, mit Talmud, Mischna und jüdischen Legenden vertraut gemacht hat. (vgl. Kuschel 2020, 149–175)

Werfel umkleidet die eigentliche Handlung mit einem heutigen Rahmen: Er erfindet den englischen Schriftsteller jüdischer Provenienz Clayton Jeeves, der zusammen mit einigen anderen Touristen in den zwanziger Jahren Palästina bereist – wie Werfel selbst, der 1925 und 1930 zwei längere Orientreisen unternahm. Nach dem plötzlichen Tod seiner jungen Frau und konfrontiert mit der Nachricht, dass er an Epilepsie leidet, steht Jeeves kurz vor einem Nervenzusammenbruch. Und genau in dieser Situation blitzt vor seinem inneren Auge die Geschichte Jeremias auf, die uns daraufhin in aller Breite erzählt wird.

Wie in einem Déjà-vú erlebt Jeeves die Bibel. Warum aber gerade Jeremia? In Gesprächen berichtet er von der Faszination, die für ihn gerade von diesem Propheten ausgeht. „Nun habe ich nach einer Ewigkeit das furchtbare Meergefühl meiner frühen Kindheit in der Bibel wiedergefunden, im Buche Jeremias [...] Es sind Verse von gewaltiger Schönheit“ (Werfel 1994, 27) – so Jeeves vor der Vision. Und am Schluss des Romans erklärt Jeeves über Jeremia: „Dieser Prophet war ein empfindsamer Mann, der in schonungslosem Widerspruch stand zu seiner Welt und Zeit. Er war ein scheuer Mann, den auch die einleuchtenden und machtgebietenden Irrtümer dieser Erde nicht gebeugt haben. Denn er gehorchte keinem andern als der Stimme Gottes, die in ihm und zu ihm sprach.“ (ebd., 634)

Ob dieser Rahmen letztlich gelungen ist, literarisch überzeugend und notwendig, bleibt umstritten. Der Germanist *Wolfgang Paulsen* etwa moniert, dass diesem Rahmen „etwas Künstliches“ anhafte, weil die Gestalt, hinter der Werfel „sich da versteckte“, „im Literarischen stecken“ bleiben als bloße „Skizzen seines Alter ego“ (Paulsen 1995, 157). Tatsächlich hatte Werfel diesen Rahmen auch erst nachträglich entworfen, nachdem er sich zunächst rein auf eine historisierende Nachschreibung des Geschehens konzentriert hatte. *Alma Mahler-Werfel* zufolge habe ihr Mann selber im Nachhinein diese doppelte Zeitstruktur des Romans als unlogisch und nicht organisch zusammengehörig empfunden. (in: *Werfel* 1961, 591) Folglich wurde der Rahmen in Buchausgaben der 1950er und 1960er Jahre gestrichen. In den neueren Ausgaben ist die Rahmenhandlung – der Erstausgabe folgend – jedoch wieder aufgenommen.

Die Rahmenszenen ermöglichen tatsächlich als Brücke den gebrochenen Zugang zum historisch so weit entfernten Romangeschehen. Nur so werden Damals und Heute verbunden. Zudem kommentieren sie die Haupthandlung: Die oben zitierte Charakterisierung Jeremias aus heutiger Sicht zeigt deutlich, was Werfel an Jeremia faszinierte: der „Widerspruch zu seiner Welt und Zeit“ (Werfel 1994, 634). Dass Werfel – wie schon Rilke, Rosenthal und Zweig – in der „Prophetenrolle eine Vorwegnahme des Schriftsteller-Schicksals“ (Kuschel 1996, 247) sah, mag als zusätzlicher Reiz hinzugekommen sein. Wie weit die Identifikation mit Jeremia gehen konnte, sieht man auch daran, dass er einen 1940 verfassten Brief mit „Ihr Jeremias“ unterschreiben konnte (vgl. *Davidheiser* 1991, 64). In diesem biblischen Propheten konnte er sich „am besten mit seinem Bewusstsein wiederfinden“ (Auckenthaler 1992, 85).

Wie genau Werfel das biblische Buch Szene um Szene, Kapitel um Kapitel, Ausspruch um Ausspruch in seinen Roman überträgt, geht aus einer Detailanalyse hervor, die der Alttestamentler *Georg Fischer* vorgelegt hat. Er kommt zu dem Ergebnis, dass „Werfel fast aus dem gesamten Jeremiabuch Texte für seinen Roman

verwendet hat“ (Fischer 2002, 224), so dass ihm „eine in hohem Maß der Vorlage entsprechende Neufassung und Übertragung in unsere Zeit geglückt ist“ (ebd., 225). Der Exeget Fischer bescheinigt dem Schriftsteller Werfel eine „einfühlsame und treffende Auslegung des Jeremiabuches“, ja er spricht von einer „brillanten Umsetzung des biblischen Buches in seinen Roman“ (ebd., 227). Werfel dramatisiert die Geschichte Jeremias, er gibt ihr ein psychologisches Profil, er greift immer wieder zu historisierender Ausmalung, um dem Geschehen Farbe, Wärme und Plastizität zu verleihen. Dass dabei in der Figurenzeichnung Erfahrungen aus seinem eigenen Leben Gestalt gewinnen können, mag den Reiz der Lektüre zusätzlich erhöhen.

Ein Mehrfaches zeichnet also Werfels Jeremia-Deutung aus: Zunächst eine enge Orientierung am biblischen Text und Geist, der den rebellischen Zug der jüdischen Prophetie hervorhebt. Prophetie beschwört nie das unabänderliche Schicksal, sondern betont die Verantwortung der Menschen für das Geschehen. So wird die Betonung des explizit politischen Anspruchs der prophetischen Gestalt auch in die Gegenwart hinein möglich. Jeremia ist für Werfel eine Spiegelgestalt für die Rolle des prophetisch wirkenden Schriftstellers, er setzt bewusst auf „Entsprechungen zwischen dem Propheten-Amt und der Berufung des Schriftstellers“ (Hartmann 1998, 288). Vor allem aber zeichnet er Jeremia – in aller Gebrochenheit – als jüdische Identifikationsfigur. Mit Recht hebt der Werfel-Biograph Peter Stephan Jungk hervor, dass es sich hierbei um ein „durch und durch jüdisches Buch von großem Verständnis für Israels Geschichte“ (Jungk 1992, 237) handelt. Die bleibende Besonderheit Israels in der Heilsgeschichte, die nicht nur in Werfels Bibeldrama „Der Weg der Verheißung“ unmissverständlich im Zentrum stand, die vielmehr auch schon Stefan Zweig betont hatte, bleibt der theologische Schwerpunkt dieses Romans.

Kaum überraschend, dass der mit Werfel befreundete Stefan Zweig als einer der ersten Leser des Buches am 11.10.1937 begeistert zurückschrieb: „Was keinem vor Dir gelungen ist, hast Du dargetan: das jüdische Volk jener Zeit nicht als eine isolierte Erscheinung, sondern in Gebundenheit mit dem Mythos des Orients.“ Und er betont: „Immer erreichst Du eine höhere Form der Wahrheit als die bloss realistische [...] Wie immer mündet bei Dir in jedem Gedicht, in jedem epischen, in jedem dramatischen Versuch die letzte Auseinandersetzung ins Religiöse, und ich glaube dies und nur dies allein ist das Geheimnis Deiner unzerbrechlichen und immer neu sich steigernden Kraft.“ (in: Berlin 1991, 105)

## Jeremia im Dienst christlicher und jüdischer Selbstvergewisserung

Erstaunlich, dass sich nach Werfel weitere Autoren an Jeremia-Romanen versucht haben. Tatsächlich wird kein weiteres Werk an die Wucht und Qualität von Werfels Buch heranreichen. Wahrscheinlich ohne Werfels Roman zu kennen, legt der polnische Romancier Jan Dobraczyński (1910–1994) im Jahr 1947 einen eigenen Jeremia-Roman vor. Ganz im Stil des klassischen Historienromans erzählt der Pole die Geschichte Jeremias nach: psychologisierend, historisierend, ausschmückend, aber stets im Rahmen der biblischen Vorgaben verbleibend. Von Dobraczyński liegen zahlreiche ähnlich konzipierte Romane vor, die immer wieder biblischen Figuren (Eva, Moses, Paulus, Joseph, Jesus) neue Gestalt geben. Sie verzichten, bei aller packenden Erzählweise, auf literarische Innovation und dienen der Verherrlichung des Glaubens an Gott. So schließt der Jeremia-Roman mit den Worten: „Die Verheißung blieb wach – sie musste die Schwergeprüften einst wieder heimführen –, denn er selbst, der Stern aller Hoffnung, war ihr Unterpand, er, der Prophet der Stimme Gottes, Jeremia.“ (Dobraczyński 1956, 452)

Gleichfalls der Verherrlichung des – christlichen – Glaubens dient die historisierende Erzählung „Jeremijahu“ (Künkel 1949, 113–220) des Romanciers Hans Künkel (1896–1956), der seine 1949 publizierte Novellenfolge „Propheten“ insgesamt konzipiert, um die alttestamentlichen Propheten zu „verchristlichen“ (Oesch 1999, 193). Dieses Rezeptionsmuster lässt sich sehr plastisch an einem weiteren Jeremia-Roman veranschaulichen: „Blüh, Mandelzweig, blüh“ von 1990. Der Verfasser, Hermann Koch (\*1924), war lange Jahre als evangelischer Katechet tätig. Seinen Roman stellt er so ganz bewusst in den Dienst der Glaubensvermittlung. Im Vorwort erklärt er, es ginge ihm darum, „mit den Stilmitteln des Erzählers die Botschaft des Propheten für Menschen von heute lebendig zu machen“, da dieser „angefochtenen, zweifelnden Menschen von heute“ eine „starke Hilfe“ (Koch 1990, 5f) sein könne.

Wie bei Dobraczyński findet sich auch hier ein farben- und gefühlsstarkes historisches Gemälde, das aktuelle exegetische Forschungen aufnimmt und in Erzählung kleidet. Zielpunkt des Romans von Koch ist jedoch nicht der alttestamentliche Jeremia, sondern die – aus christlicher Sicht – Erfüllung seiner Prophetie des ‚Neuen Bundes‘. Konsequenterweise endet das Buch mit einem Blick auf das Auftreten und Wirken Jesu. Thomas, der Jünger Jesu, klärt den zweifelnden Jünger Jehuda auf: „Jesus vermittelt mit seinem Sterben den ‚Neuen Bund‘. Du kennst ja Jeremia. In dieser Stunde erfüllt sich die Weissagung, die der Prophet Jeremia einst sprach.“ (ebd., 652) Als katechetischer Roman ohne literarische Ambition ist auch diese Annäherung an Jeremia durchaus lesenswert.

Neuere literarische Annäherungen an Jeremia aus jüdischer Perspektive sind anders konzipiert. Sie folgen der rabbinischen Tradition der Bibelauslegung in Form eines Midrasch, einer phantasievollen, hin und her abwägenden Deuteerzählung. Vor allem vier derartige Versuche zu Jeremia möchte ich hervorheben. Der erste stammt von dem französischen Rabbiner und Philosophen André Neher (1913–1988), der 1960 ein eigenes Buch unter dem Titel „Jeremias“ veröffentlichte. Er wolle – so Neher im Vorwort – „die Einheit eines Lebens und eines Denkens wiederherstellen, dabei aber im vollen Umfang den fragmentarischen und zerrissenen Charakter des Zeugnisses respektieren, das die Bibel davon überliefert“ (Neher 1961, 21). Stück für Stück führt uns Neher so in seine jüdische Deutung dieser Gestalt ein, die Jeremia einerseits als Gestalt des Untergangs, andererseits jedoch als Hoffnungsgestalt, als „Sänger des schönen Traums“ (ebd., 247) vom ‚Neuen Bund‘ profiliert. In der Auseinandersetzung mit Jeremia erfolgt so für Neher ein Stück jüdischer Selbstvergewisserung.

Das gilt auch für einen weiteren Jeremia-Deuter: Für den Friedensnobelpreisträger von 1986 Elie Wiesel (1928–2016) ist der Unglücksprophet Jeremia einerseits „ein Anti-Held, der widerstreitende Gefühle in uns wachruft“ (Wiesel 1989, 111). Andererseits sieht er in diesem „ersten jüdischen Schriftsteller aller Zeiten“ (ebd., 117) ein Beispiel und Vorbild für „die Pflicht, auf die Zukunft zu setzen“. Diesen Titel gibt Wiesel seinem midraschartigen Porträt des Propheten von 1982.

Anders profiliert Meir Shalev (\*1948) in seinen humorvollen Midraschim aus der Sammlung „Der Sündenfall – ein Glücksfall“ (1985) Jeremia. Shalev sieht ihn als Meister der PR, ja: als „wahren Spezialisten auf diesem Gebiet“, denn „als Publikums-magnet funktionierte er prächtig“ (Shalev 1997, 271). Ob das Zerbrechen einer zuvor selbsthergestellten tönernen Flasche, das Auftreten im Joch oder selbst die Verfluchung des Tags seiner Geburt: er wußte „welche PR-Tricks beim Publikum zogen“ (ebd., 1997, 274). Bei aller Flapsigkeit und satirischen Brechung wird auch bei Meir Shalev deutlich, dass der Autor in der Auseinandersetzung mit der Bibel sein Jude-Sein in seinem Zeitkontext reflektiert.

Matthias Hermann schließlich schließt sein Gedicht „Die Prophezeiungen des Jeremia“ in einer Unheilsvision: „Wenn gefragt, wer vergehen soll. / Und dann wird's aus mir klagen: Weh mir, ach: Alle!“ (Hermann 2013, 131) Der Bogen jüdischer literarischer Betrachtungen Jeremias aus neuerer Zeit spannt sich so aus zwischen humorvoller, dekonstruktiver Relecture und geistlicher Herausarbeitung der bleibenden Bedeutung Jeremias als religiöser Gestalt zwischen Klage, Warnung, Mahnung und Trost.

## Und was bleibt von Jeremia?

Jeremia – wie kann man ihn heute deuten? „Jeremia sein“ ist ein Gedicht von Jürgen Rennert (\*1943) überschrieben, verfasst noch in der DDR gegen alle Widerstände des Regimes. Jeremia sein „heißt / Ja zu sagen zum Joch / eigner und fremder Geschichte“, heißt „wider eigenen Wünschens / recht behalten zu müssen“ (Rennert 1984, 66). Widerspenstig bleibt er, der Bezug zu Jeremia. Zwei weitere Gedichte weisen mögliche Wege seiner künftigen Rezeption.

Das erste stammt von dem Benediktiner Drutmar Cremer (1930–2021). Er gehört zu den wenigen bedeutenden katholischen Lyrikern der Gegenwart, die ihr Christsein im lyrischen Text selbst thematisieren. 1993 wurde er mit dem internationalen „Fernando-Rielo-Preis“ ausgezeichnet, welcher vor allem der Tradierung und Transformation der mystischen Poesie im Gefolge der großen spanischen Meister des 16. Jahrhunderts wie Luis de León, Teresa von Avila oder Johannes vom Kreuz gewidmet ist. Genau in diese Traditionslinie stellt sich Cremer: Er will mystisch-spirituelle Dichtung für unsere Zeit verfassen. In dem 1984 erschienenen Gedichtband „Dein Atemzug holt Zeiten heim“ meditiert Cremer in Langgedichten die Gemälde von Marc Chagall zu biblischen Themen und Figuren. Zu dem 1956 entstandenen Chagall-Bild „Jeremia“ dichtet Cremer den – die direkte Anrede wählenden – folgenden Text (Cremer 1984, 76–80):

### **Nachtblitz Heimweh**

**Du  
hütest das Wort in  
deinem Schoß  
lebenslang –  
angerührt von der Feuerhand  
jenseits  
brandgezeichnet vom  
Nachtblitz Heimweh und  
dauernd gepflanzt in den  
Tod**

**[...]**

**Ja –  
Jeremia  
einer hat  
deiner stummen Klage  
eine neue Sprache zugehaucht  
und sie heißt Verstehen  
einer hat  
deine Brandwunden  
aus der GlühSchale  
voller Fragen heil gemacht  
einer hat  
dein Hoffnungsgewand  
an den Schmerzrändern der Welt  
neu gewaschen in Blut**

Cremer begibt sich in diesem hier gekürzt wiedergegebenen Text in einen imaginären Dialog mit dem als „Du“ angeredeten Jeremia. In Bildfragmenten erinnert er an das leidgeprägte Schicksal des Propheten. Die Bezüge zur biblischen Gestalt werden dabei bewusst in Andeutungen belassen, die phantasiereiche Assoziationen freisetzen sollen. Jeremia erscheint als unerlöste Sehnsuchtsgestalt, die auf Erfüllung wartet (Sprachbilder: Heimweh, Rückwärtsschritt, Verlassenheit, Wehmutsschritte, unvergessbar brennend, Traumuschel, sehnsuchtsgeprägt).

Diese Sprechhaltung wird über mehrere Versgruppen ausgezogen bis zu dem Innehalten in „Ja – Jeremia“. Die letzten Versgruppen deuten eine Antwort auf die Sehnsucht, eine Erfüllung der Hoffnung an, erneut ohne sie explizit zu benennen. Der nun auftretende, namentlich nicht bezeichnete ‚eine‘ ist jedoch im christlichen Kontext als Jesus Christus identifizierbar: „Verstehen“, „heil“, „gewaschen“ sind die Sprachbilder, die auf diese Erfüllung in messianischem Kontext verweisen. Nicht um eine dogmatische Antwort geht es hier freilich, sondern um die Andeutung einer individuellen, spirituellen Auseinandersetzung mit Jeremia aus christlicher Perspektive. Falsch wäre es, als ‚Quintessenz‘ des Gedichtes festzuhalten, Jeremia bekäme also in Christus seine Antwort und Erfüllung. Deutlich wird vielmehr: Für den christlichen Betrachter Jeremias weist ein spiritueller Deuteweg von diesem Propheten zu Jesus.

Auch das zweite neuere Jeremia-Gedicht stammt aus christlichem Kontext. Eva Zeller (\*1923) gehört zu den wichtigsten evangelischen Lyriker:innen der Gegenwart. Der folgende Text (Zeller 1992, 22f.) stammt aus der 1992 erschienenen Sammlung „Ein Stein aus Davids Hirtentasche“:

**Jeremiade**  
**(Michelangelo: Sixtinische Kapelle)**

**Jeremias, Sohn  
des Hilkias, mit  
Grimm erfüllt über sein  
unbekehrbares Volk,  
wünschte sich, dass seine  
Mutter sein Grab geworden,  
ihr Leib ewig schwanger  
geblieben wäre.**

**[...]**

**Wer sein Mund hat  
sein sollen, zieht sich  
besser in die eigene  
Legende zurück,  
Sitzt da, verkleinert  
und seitenverkehrt  
in Millionen Suchern,  
geblendet von Blitz-  
lichtgewittern,  
Melancholisch das  
Kinn aufgestützt, als  
habe man ihm eine  
Zeitung von heute  
in die Hand gedrückt.**

Dem Hinweis des Titels zufolge handelt es sich bei diesem – erneut gekürzt abgedruckten – Gedicht auch hier um eine zeitgenössische Meditation über eine bildnerische Darstellung des Jeremia – dieses Mal in der Sixtinischen Kapelle. Eva Zeller bringt ihre Gedanken bei der Betrachtung dieses Bildes in lose assoziative Versgruppen. Die ersten drei Strophen sind dabei zusammenfassende Darstellungen des biblisch überlieferten Jeremia-Bildes. Beklagt wird das Unverständnis darüber, dass Gott seine Schöpfung den sündhaften Menschen überhaupt anvertraut hat. Dann wendet sich der Blick dem Jeremia des Michelangelo zu: Ein Jeremia, der sein Prophetentum hinter sich gelassen hat, resigniert, unverstanden, verstummt:

Umlodert vom Blitzlichtgewitter der Fotoapparate des ausgehenden 20. Jahrhunderts. Und was ihn einst deprimierte – der Blick auf sein Volk, das die von Gott angebotenen Lebensmöglichkeiten ins Gegenteil pervertierte – das würde ihn heute genauso verzweifeln lassen, wenn er in Zeitungen der Gegenwart vom Gebaren der Menschheit läse.

## Perspektiven der Jeremia-Deutung

Die alttestamentlichen Propheten liefern insgesamt „wenig Erzählstoff“ erkennt Franz Link in einer zusammenfassenden Bündelung des Forschungsstandes. Deshalb geben sie „weniger Anlass zu literarischen Neugestaltungen“. Aber auch er benennt die zentrale Ausnahme: „es sei denn“ im Blick auf „das Buch Jeremia“ (Link 1989, 922). „Kein anderes Prophetenbuch eignet sich für die Umsetzung in eine dramatische Dichtung wie das biblische Buch Jeremia“ (Plank 2019), sekundiert Eva Plank in einer neuen Untersuchung.

Der aufgezeigte Befund bestätigt diese Einschätzung. Lässt aber die Frage offen: Jeremia – was bleibt von ihm? Er wird gelesen, gedeutet und gestaltet als

- der Prototyp des Propheten schlechthin;
- das Urbild des von Gott berufenen Menschen, als Archetyp des Klagenden und Leidenden;
- die Identifikationsgestalt des unverstandenen und zwanghaft schaffenden Künstlers;
- das Urbild jüdischer Identität in Untergang und Hoffnung auf Weiterleben;
- das Vorbild des Friedenskämpfers;
- eine zentrale Zugangsgestalt zur bleibenden Rätselhaftigkeit Gottes;
- schließlich als eine Verweisgestalt auf Christus hin.

Nicht zu vergessen: Bei aller Tragik und Gebrochenheit dieser Figur steht sie auch für Hoffnung. *Andreas Knapp* lässt sein Jeremia-Gedicht mit dieser Perspektive enden: „eine unglaubliche Hoffnung / der Untergang endet / in einem Anfang“ (Knapp 2014, 37). Jeremia bleibt also beides: eine vieldeutige Kerngestalt biblischer Theologie, gleichzeitig eine immer wieder neu aufgegriffene und kreativ ausgestaltete Zentralfigur der westlichen Kultur.

# 7 / „nachts hat mich euer Gott gequält“ Hiob in literarischer Gestalt

„Mit dem Rücken an der Wand, im Gram der Müdigkeiten, im Grau der Leere lesen Sie Hiob und Jeremias und halten aus.“ (Benn 2001, 149) Keinen anderen Rat kann Gottfried Benn (1886–1956) seinen Zuhörern in einer seiner letzten Reden geben: „Altern als Problem für Künstler“ Er spürt instinktiv, dass Jeremia und Hiob Geistesverwandte sind: Urbilder des Leidens und der Klage. Beginnen wir unseren Überblick zu Hiob bei einem in diesem Kontext unerwarteten Autor.

## Hiob als sinnlos Leidender

Als Satiriker hatte er sich einen Namen gemacht, als scharfzüngiger, öffentlichkeitswirksamer Spötter, als Verfasser von Nonsens-Versen und witzig-provokativen Essays. Ob Politik, Gesellschaft, Kulturbetrieb oder Religion, kein Bereich des öffentlichen Lebens war vor seiner scharfen Feder sicher. Spott und Satire, auch über Religion? Wie folgt lautet sein bekanntester Spott-Text über Religion (Gernhardt 1999, 37), verfasst im Jahre 1972:

### Gebet

Lieber Gott, nimm es hin,  
dass ich was Besond'res bin.  
Und gib ruhig einmal zu,  
dass ich klüger bin als du.  
Preise künftig meinen Namen,  
Denn sonst setzt es etwas. Amen

Niemand anders als der ostfriesische Blödelbarde Otto Waalkes sollte den Text als festen Bestandteil in sein Auftrittsprogramm aufnehmen. Der Text stammt aber eben nicht von ihm, sondern von dem Autor, von dem die ganze Zeit die Rede ist, von Robert Gernhardt (1937–2006). Einige Christen hätten ihm empört geschrieben, ob das nicht Blasphemie sei, dieses „Gebet“, Gotteslästerung, ein unerlaubter Tabubruch? Und er habe immer zurückgefragt: „Lästert das Gedicht wirklich Gott,

reagiert es nicht vielmehr auf eine bestimmte Gottesvorstellung?“ (ebd., 669f)

Lassen wir diese Fragen einmal dahingestellt: bleiben wir bei ihm, bei Robert Gernhardt, vielfach preisgekrönt, aus heutiger Sicht eine originelle und zentrale Figur der deutschsprachigen Literatur nach 1960. Dass er sich wie viele andere Dichter immer wieder auf Religion bezieht, dass er immer wieder sprachlich aus dem reichen Fundus biblischen und liturgischen Erbes schöpft, all das teilt er mit zahlreichen anderen Schriftsteller:innen seiner Generation. Aber wie würde er – der Satiriker und Ironiker – reagieren, als ihm aus heiterem Himmel eröffnet wird, dass er sich schnellstmöglich einer Herzoperation zu unterziehen habe, um sein Leben zu retten. Im Krankenhaus selbst, in der Zeit der Genesung, dann auch im Rahmen der später ausbrechenden Krebserkrankung, an der er letztlich noch nicht siebzigjährig sterben wird, entstehen Texte, die das biographische und literarische Erbe seiner Lebensgeschichte durchaus aufnehmen, aber noch einmal in einer anderen Form von Ernsthaftigkeit: 1998 erscheint der Band „Herz in Not“, 2004 „Die K-Gedichte“, erst posthum 2006 der Band „Später Spagat“ – eindruckliche Zeugnisse eines poetischen Ringens mit Krankheit und Sterben im Bilde Hiobs.

Robert Gernhardt hatte sich schon früh mit Hiob befasst und ihn literarisch fruchtbar gemacht. In der 1986 erschienenen Satiresammlung „Kippfigur“ findet sich der Text „Das Buch Ewald“ (Gernhardt 1989, 9–27), eine eher flach-flapsige Transfiguration „des biblischen Buches in unsere Zeit, in der nun nicht Gottes Knecht Hiob, sondern „mein Knecht Ewald“, ein zeitgenössischer Student der Kunstgeschichte, einer vermeintlich hiobartigen Prüfung ausgesetzt wird, die sich freilich lediglich als Durchkreuzung eines anvisierten amourösen Abenteuers entpuppt.

Nett, das Ganze, aber harmlos. Klar, auf dem Niveau lässt sich die eigene, lebensbedrohliche Krankheit nicht gestalten. Und doch kommt Gernhardt in einem der 1997 veröffentlichten „Lichten Gedichte“ (Gernhardt 1999, 504) auf Hiob zurück, jetzt aber so:

### **Hiob im Diakonissenkrankenhaus**

**Ihr habt mir tags von Gott erzählt,  
nachts hat mich euer Gott gequält.**

**Ihr habt laut eures Gotts gedacht,  
mich hat er stumm zur Sau gemacht.**

**Ihr habt gesagt, dass Gott mich braucht –  
braucht Gott wen, den er nächstens schlaucht?**

**Ihr habt erklärt, dass Gott mich liebt –  
liebt Gott den, dem er Saures gibt?**

Doch ja, das ist durchaus der typische Gernhardt-Ton in der Erbspur eines Heinrich Heine: flapsig-schnodderig, routiniert-nachlässig gereimte Zweizeiler. Da liegt er, der Kranke im Krankenhaus der Diakonissen, die ihn nicht nur pflegen, sondern ihm auch Grundüberzeugungen ihres Glaubens antragen. Oder vielleicht projiziert er auf diese Frauen ja nur Vorstellungen, die er sich von ihrem Glauben macht. Jedenfalls dienen sie ihm zur Gegenüberstellung: dort ‚ihr‘ Glaube, hier seine so völlig andere Wahrnehmung.

Ein Gott der quält, der den Patienten „zur Sau“ macht, ihn „schlaucht“, ihm „Saures gibt“ – ein solcher ‚Gott‘ kann nur als Fragezeichen am Ende von Zeile 6 und 8 stehen. Was nun jedoch überrascht: Der Sprecher des Textes identifiziert sich mit jener biblischen Figur, die wie keine andere als Symbolgestalt des Leidens dient – mit Hiob. Kaum überraschend, dass Gernhardt auch in die späteren K-Gedichte aus dem Jahr 2004 mitten hinein in den Zyklus „Krankheit als Schangse“ ein Gedicht aufnehmen wird, in dem sich die Gleichsetzung des Gedichtsprachers mit Hiob erneut finden wird: „Hiob vor dem Spiegel“ (Gernhardt 2004, 45f). Als Kind hätten ihn die Kinder gehänselt, als er kahl geschoren vom Friseur heimkam: Als „Glatzekönig“ hätten sie ihn bezeichnet. Und nun blickt der Krebskranke nach der Chemotherapie in den Spiegel. Bittere Ironie, und doch der Versuch, einen humorvollen Ton zu finden:

**Herr, das ist Flaum!  
Das ist kein Haar!  
Wird bald der Glatzekönig wahr  
aus frühen Kindertagen?  
Was weiß denn ich? Ich weiß nur eins:  
Wo einst viel Haar war, ist jetzt keins.  
Das, Herr, ist einzuklagen.**

Mit solchen Hiobtexten reiht sich Robert Gernhardt in eine Traditionslinie, die weit zurück reicht und zahlreiche Namen und Texte umfasst, in denen Hiob zur Identifikationsfigur für Leidende wird, für im Leid und angesichts des Leidens Sinnsuchende. Das Hiobbuch, „eines der interessantesten und explosivsten“ in „der Bibel“ (Lewitscharoff 2020, 77), habe – so die Erzählerin Sibylle Lewitscharoff – „immer fasziniert“ (ebd., 76). Es erweist sich als überaus produktive Quelle literarischer, philosophischer und religiöser Produktion.

# Hiob in tausenderlei Gestalt

Denn tatsächlich: Bis in unsere Zeit hinein identifizieren sich zahllose Menschen im Leid mit dem biblischen Hiob. Wie keine andere Gestalt der Geistesgeschichte symbolisiert er das Ringen des schmerzgeplagten Unschuldigen mit seinem Gott, der angesichts des Leidens zum Rätsel, zur unbeantworteten Frage geworden ist. Ob in Lyrik, im Roman oder auf der Theaterbühne – gerade in der Literatur wird Hiob den Menschen des 20. und 21. Jahrhunderts zu einem zeitlosen Zeitgenossen (vgl. Steinwendtner 1990, Langenhorst 1994, Bochet 2000, Schrader 2003, Heydenreich 2015).

Quer durch alle Epochen der Geistesgeschichte hindurch haben Menschen das Hiobbuch gelesen und teilgenommen an dem Ringen Hiobs um Gott. Und was haben sie nicht alles im Spiegel ihrer eigenen Erfahrung in diesen Hiob hineinge-deutet! Welche Vielfalt der Ausgestaltungen in bildender und darstellender Kunst, in allen Gattungen der Literatur, in Deutungsversuchen der Philosophie und Theologie! Schon ein erster Blick spannt ein schier unüberschaubares Ideen-Netz aus:

- Da scheint in Hiob das geradezu archetypische Modell einer „authentischen Theodizee“ auf (Immanuel Kant), während er anderswo die Notwendigkeit der menschlichen Liebe angesichts eines fühllosen Weltenlenkers illustriert (Archibald MacLeish).
- Da wird Hiob zum einen zur kollektiven Symbolfigur des jüdischen Volkes, dessen Leidgeschichte er im Voraus durchleben musste (Margarete Susman), zum anderen als Beleg für einen innerbiblischen Auszug aus der monotheistischen Gottesidee vereinnahmt (Ernst Bloch).
- Da kann Hiob als tiefenpsychologisch ausgedeutete Zeugengestalt für eine moralische Niederlage Gottes gegenüber dem Menschen betrachtet werden, die jenen ‚als Ausgleich‘ zur Menschwerdung in Jesus Christus zwang (Carl Gustav Jung), gleichzeitig aber den universalen Sündenbockmechanismus veranschaulichen, den alle Gesellschaften zur Bewahrung ihrer religiösen Identität bräuchten (René Girard).
- Da erkennt man in Hiob einerseits einen theologischen Prototyp, der als ein früher Zeuge die prophetische wie betrachtende Gottesrede der Befreiungstheologie verwendete (Gustavo Gutiérrez), während er andererseits seine wahre Antwort erst durch die Erlösungstat Jesu Christi erlangt (Paul Claudel).
- Da deuten Krebskranke ihr eigenes Sterben im Bilde Hiobs (Fritz Zorn).
- Da werden durch die Aufwertung der Rolle von Hiobs Frau weibliche Perspektiven in die alte biblische Erzählung hineingeschrieben (Andrée Chedid).
- Da finden sich neue Deutungen Hiobs aus Sicht des Islam (Navid Kermani).

Es geht jedoch um mehr als nur um typologische Ausdeutungen: Für zahllose Zeitgenossen wurde dieser Hiob ganz unmittelbar zur biographischen Bezugs- ja Identifikationsgestalt. Das könnte man bei den Amerikanern Robert Frost und Archibald MacLeish nachzeichnen, welche die wichtigsten englischsprachig-literarischen Hiobtexte im 20. Jahrhundert verfasst haben. Am eindrücklichsten lässt sich das jedoch bei zwei deutsch-jüdischen Lyrikern der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zeigen, bei Yvan Goll, auf den wir später zurückkommen werden, und bei Karl Wolfskehl, der vor den Nazis in die größtmögliche Distanz zu Deutschland floh – nach Neuseeland – und vor allem in dem Zyklus „Hiob oder Die vier Spiegel“ sein Leben im Exil als Hiobsexistenz deutet. (vgl. Wolfskehl 2005, 240–258; 468–494)

Dieser Hiob trägt tausend Gesichter, und zwar schon dann, wenn wir uns auf die direkt stofflichen Ausdeutungen unserer Zeit konzentrieren und die bloß motivisch-indirekten Wirkspuren außer Acht lassen: Hiobartige Motive finden wir immer wieder in der Literatur, sei das bei Kafka oder Beckett, in den sogenannten Lästergebeten von Christine Lavant oder Thomas Bernhard, bei so vielen anderen. Bei diesen Texten handelt es sich jedoch nicht um Phänomene einer bewussten und klar identifizierbaren Rezeption, sondern eher um Motivähnlichkeiten. Wir tun gut daran, diese mögliche Betrachtungserweiterung hier auszuschließen und bei der direkten Stoffabhängigkeit zu bleiben.

Das literarische Aufgreifen und Neugestalten Hiobs in diesem Sinne bedeutet nicht, dass alle Dimensionen des biblischen Vorläufers kritiklos übernommen würden, im Gegenteil: Die Beschäftigung mit Hiob realisiert sich in Annäherung und Auseinandersetzung, in Zugang, Abwehr und Neudeutung. Vor allem in der Lyrik lassen sich zahllose – in Form wie Inhalt herausragende – Hiobsgestaltungen finden. Anhand von vier repräsentativen und zugleich ganz individuell geprägten Beispielen soll im Folgenden exemplarisch auf ein ungleich weiter gespanntes Ausdeutungsnetz verwiesen werden: Deutungen aus Sicht einer christlichen Dichterin, eines atheistischen Schriftstellers, einer jüdischen Lyrikerin, eines Sterbenden.

## **Hiob im Roman**

Zunächst zu einem der Klassiker alttestamentlicher Transfigurationstexte, zum „wichtigsten ‚Hiob‘-Roman der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts“ (Kuschel 2020, 131): Ein alter, grauhaariger und gramgebeugter Jude steht am Totenbett seiner Frau. Sein Leben liegt in Scherben zersplittert vor ihm: Das geliebte Heimatland Galizien hatte er verlassen müssen. Die zunehmenden judenfeindlichen Über-

griffe und Pogrome hatten ihn in die unbekannte, ihm auf Dauer fremd bleibende Ferne getrieben, nach Amerika. Seine Frau überlebte die sich überschlagenden Schicksalsschläge nicht: Einer seiner Söhne hatte sich der russischen Armee angeschlossen, war damit zum Erzfeind übergelaufen und hatte die Ausreise nach Amerika erst gar nicht mit angetreten. Ein zweiter Sohn fällt im ersten Weltkrieg im Dienst für sein neues Heimatland. Ein dritter Sohn war als geistesverwirrtes Kind auf die Welt gekommen und hatte in Galizien zurückgelassen werden müssen. In Amerika nun verfällt das letzte Kind dieses leidgeprüften Juden, die einzige Tochter Miriam, der Schizophrenie.

Der Name dieses Juden: Mendel Singer. Mendel also geht in seine kümmerliche Wohnung, ergreift die ihm und allen Juden heiligsten Gegenstände – Gebetsriemen, Gebetsmantel und Gebetbücher – und spielt mit dem Gedanken, sie unwiderfürlich zu verbrennen. Zu viel des Leids!

**Aus, aus, aus ist es mit Mendel Singer [...] Er hat keinen Sohn, er hat keine Tochter, er hat kein Weib, er hat keine Heimat, er hat kein Geld. Gott sagt: ich habe Mendel Singer gestraft; wofür straft er, Gott? [...] Nur Mendel straft er. Mendel hat den Tod, Mendel hat den Wahnsinn, Mendel hat den Hunger, alle Gaben Gottes hat Mendel. Aus, aus, aus ist es mit Mendel Singer! (Roth 1989, 101)**

Diese Szene einer imaginären Gottesverbrennung, einer leidübersättigten Schicksalsverfluchung sucht ihresgleichen in der Weltliteratur. Sie entstammt dem wohl eindrucksvollsten und erfolgreichsten Werk des österreichisch-jüdischen Schriftstellers Joseph Roth (1894–1939). Dieser Roman, im Jahre 1930 veröffentlicht, trägt den Titel „Hiob“ und den programmatischen Untertitel „Roman eines einfachen Mannes“. Mendel Singer ist in der Tat ein Hiob des 20. Jahrhunderts, sein ganzer Lebenslauf ähnelt in wichtigen Entwicklungsschritten dem seines biblischen Urbildes. Auch sein Schicksal wird sich nach tiefster Leiderfahrung, nach grüblerischen Zweifeln, nach unaufhörlichem Klagen und Ringen mit Gott – wie das des biblischen Hiob – zum Guten wenden. Wie das?

Sein für geistig zurückgeblieben gehaltener Sohn Menuchim hatte sich in der Ferne zu einem genialen Musiker entwickelt. Er kommt auf einer Welttournee nach Amerika, und gibt sich seinem Vater ausgerechnet am Pessachfest zu erkennen. Durch dieses Zeichen des Himmels, das letztlich doch Glück ermöglicht und ihn mit seinem Schicksal und seinem Gott versöhnt, wendet sich Mendel Singer, der Hiob Joseph Roths, dem Leben noch einmal vertrauensvoll zu. Der Roman – 1978 von Michael Kehlmann faszinierend verfilmt und ein Klassiker der Schullek-

türe im Deutschunterricht – schließt mit dem Satz: „Und Mendel ruhte aus von der Schwere des Glücks und der Größe der Wunder.“ (ebd., 136)

Szenenwechsel: 74 Jahre später! „Er las im Buch Hiob, und er las mit klopfendem Herzen.“ (Mercier 2004, 172) Er, das ist Raimund Gregorius, ein Berner Lehrer für alte Sprachen, der sein gewohntes Leben von einem Tag auf den anderen hinter sich lässt, nach Portugal fährt und sich dort auf die Suche nach dem geheimnisvollen Autor eines faszinierenden Buches, letztlich jedoch auf die Suche nach sich selbst begibt. Er, das ist der Protagonist eines der reizvollsten und zugleich erfolgreichsten deutschsprachigen Romane des ersten Jahrzehnts im 21. Jahrhundert, 2004 erschienen: „Nachtzug nach Lissabon“, veröffentlicht unter dem Pseudonym Pascal Mercier, hinter dem sich der in Berlin lehrende Schweizer Philosoph Peter Bieri (\*1944) verbirgt. Er, das ist einer der jüngsten Zeugen, welche die bleibende Aktualität und Provokation Hiobs bezeugen: „Hat Hiob nicht jeden Grund zu seiner Klage?“ (ebd., 199) Wie ein roter Faden zieht sich die Hiobsfrage durch den Roman: „Was ist von einem solchen Gott zu halten? Einem Gott, der Hiob vorwirft, dass er mit ihm rechte, wo er doch nichts könne und nichts verstehe?“ (ebd.) Eine Antwort wird uns auch dieser Roman nicht geben ...

## Hiob im Theater

Und im Theater? Aus dem Jahre 1999 stammt das absurde Theaterstück „Hiob proben“ (Eörsi 1999) des deutsch-ungarischen Schriftstellers István Eörsi (1931–2005) als bislang letztes eigenständiges vom Hiobbuch angeregtes Drama. Die theatrale Spur Hiobs führt aber bis in die ganz aktuelle Gegenwart. Wie gesehen: Einer der bleibend wichtigsten Hiob-Romane ist der gleichnamige „Roman eines einfachen Mannes“ von Joseph Roth aus dem Jahre 1930. 2008 brachte der holländische Regisseur und Intendant Johan Simons eine vieldiskutierte dramatisierte Version des Romans auf die Bühne der Münchner Kammerspiele. Verfasst von Koen Tachellet wird diese Version seitdem auch auf anderen Bühnen inszeniert, 2020 etwa im Schauspielhaus Köln. Und eine weitere Version dieses Romans wird als Theaterstück gespielt, so 2016 unter der Regie von Anne Lenk im Deutschen Theater in Berlin. Es gibt mehr als 60 vom Hiobbuch direkt angeregte Dramen allein in der Literatur seit 1900. Diese Traditionslinie findet hiermit ihren vorläufigen Abschluss.

# Eine christliche Lyrikerin deutet Hiob

Christliche Lyriker:innen haben es nicht leicht mit Hiob. Offensichtlich sprengt er die Möglichkeiten der spezifisch christlich geprägten poetischen Ausgestaltung. Vom „Wundbrand des Zweifels“ geprägt, steht Hiob als Figur der nachdrücklichen Frage. Auf „die letzte Frage“ an ihn gibt er „keine Antwort mehr“ (Knapp 2014, 27), so dichter Andreas Knapp. Wie aber gestaltet man poetisch Antwortlosigkeit? Der Ertrag an qualitativ anspruchsvollen, direkt motivisch erkennbaren Hiob-Gedichten von christlich verankerten Autor:innen bleibt so erstaunlich gering. Einige Titel seien hier zumindest genannt:

- Schon aus dem Jahre 1944 datiert das Gedicht „Antwort an Job“ des französischen Katholiken Paul Claudel (1868–1955). Es präsentiert sich als versifizierte Klagerede, in der Gott sich letztendlich bei Hiob für das erlittene Unrecht entschuldigt. Die letzte Zeile lautet in der Übersetzung von Hans Urs von Balthasar: „Und der Herr, er neigt das Haupt, erwidert: „Verzeihung, Job! Ich habe es nicht mit Absicht getan.“ (Claudel 1963, 510f)
- Unter dem Titel „Der tanzende Hiob“ erscheint 1975 ein Gedichtband des früh verstorbenen katholischen österreichischen Dichterpfarrers Martin Gutl (1942–1994).
- „Hamlet, Hiob, Heine“, sind die Gedichte in einem 1989 erschienenen Band des Wieners Peter Henisch (\*1943) gewidmet. „Nicht zur Ruhe gekommen / seit 3000 Jahren“ sei Hiob, so Henisch in dem Gedicht „Hiobs Psalm“. „Unsere Klagen / nicht ernst genommen“, sinniert er, denn „was bisher geschah / ist zu wenig“. (Henisch 1989, 66f.)

Michael Krüger (\*1943) zeigt in seinen Gedichten eine eigene Möglichkeit der poetischen Hiobbezüge. Er, der Flaneur durch Städte und Länder, erblickt in anderen Menschen Hiobsschicksale. Unspektakulär, assoziativ, wie nebenbei. „Neben mir sitzt Hiob, / die Beine gekreuzt wie in Mufti“ (Krüger 2019, 45), notiert er etwa in sein lyrisches Tagebuch, vor der Kirche Saint-Nicolas von Nantes sitzend. Aus dem „Englischen Garten“ von München findet sich der Eintrag: „Und ich traf Hiob, der sein graues Aschekleid / den Gräsern schenkte und der ersten Hummel.“ (ebd., 102)

Stellvertretend für die Texte der Traditionslinie einer explizit christlichen literarischen Hiob-Rezeption möchte ich ein Gedicht von Eva Zeller (\*1923) betrachten, das 1969 entstand und 1971 in den Gedichtband „Sage und schreibe“ übernommen wurde (Zeller 1971, 65–67). Eva Zeller gilt neben dem Schweizer Dichterpfarrer Kurt Marti als eine der wenigen Lyriker:innen christlicher Provenienz, denen es

gelang mit Texten aus christlichem Themenfeld auch außerhalb der binnenkirchlichen Rezeption als ästhetisch ernstzunehmende zeitgenössische Dichter:innen wahrgenommen zu werden. Ihr Hiob-Text ist eine deutend-bündelnde Zusammenfassung des biblischen Buches, versehen mit einigen vorsichtig eingefügten Eigendeutungen.

## **HIOB**

**(gefundenener Text aus dem  
Alten Testament)**

**Als er nicht mehr wußte  
an welchen  
der Heiligen  
er sich wenden  
Wer  
seine Verteidigung  
übernehmen sollte  
auf seinem Beschwerdegang**

**er sich lieber die Zunge abbiß  
als den Namen  
dessen zu nennen  
der ihn zum Sprichwort  
unter den Leuten gemacht  
und ihm eine Wunde  
nach der andern geschlagen**

**bedachte er  
wo er selber gewesen war  
als die Erde gegründet  
ihr die Richtschnur gezogen  
das Band des Orion gebunden  
dem Adler befohlen wurde  
so hoch zu fliegen  
und seinen Jungen  
das Blut der Erschlagenen zu saufen**

**Wo er denn gewesen war  
als dem Wind sein Gewicht  
dem Licht seine Geschwindigkeit**

**dem Meer seine Fußstapfen gesetzt  
dem Krokodil  
seine Schuppen gesteckt  
fest und eng ineinander  
dass die Angst vor ihm herhüpft  
da meinte er nicht mehr im Ernst  
das Einhorn müßte ihm dienen  
und der Mond  
müßte ihm Kußhände zuwerfen  
er wurde vielmehr gewahr  
dass der  
der seine Seele betrübt  
der ihm sein Recht verweigert  
und ihn verändert  
wie Lack unter dem Siegel  
derselbe ist  
dem nichts zu schwer wird  
was er sich vorgenommen  
dessen Unsichtbarkeit  
ihn kaputt macht  
den seine Hände betastet haben  
der sich als letzter  
über den Staub erheben  
und ihn aus der Erde  
aufwecken wird**

Es soll hier nicht um eine genaue Detailanalyse dieses Textes gehen, sondern nur um zwei Zentralmotive der dichterischen Gestaltung. Erstens: Hiob – der Leidende, der eindeutig von Gott Geschlagene – bedenkt hier selbst seinen eigenen Standort im Rahmen des Weltganzen. Die im Mittelteil des Gedichtes aufgerufenen kosmologischen Bilder entnimmt Eva Zeller dabei sehr bewusst zum größten Teil aus dem Hiobbuch selbst. Ihr Hiob relativiert selbst den von ihm gesetzten Anspruch auf Verständlichkeit der Welt und seine Erwartung der Zentriertheit der Schöpfung auf seine menschlichen Bedürfnisse hin. Die Selbstoffenbarung Gottes aus dem Hiobbuch ist hier – unserer Zeit angepasst – einem autonomen Erkenntnisprozess des Menschen gewichen.

Zweitens: Die Hoffnung, die Hiob schließlich zu einer Überwindung seiner Leidsituation führt, speist sich hier aus einer Quelle, die über den biblischen Hiob hinausgeht. Eva Zeller greift dabei eine breit belegte christliche Ausdeutungstradition auf: In einer zentralen Szene des biblischen Hiobbuches (19,25–27) beschwört Hiob seinen „Löser“, der ihn aus seinem Leiden ‚auslösen‘ wird. Schon sehr früh haben christliche Deuter – gegen die Intention des biblischen Textes, aber in legitimer Deutungs-Perspektive – aus diesem „Löser“ einen ‚Erlöser‘ gemacht und als Christuspräfiguration verstanden. So weitet sich auch für Eva Zellers Hiob der Blick auf eine ‚Aufweckung‘, ‚Auferweckung‘ am Ende der Zeit. Gott bleibt – durchaus dem biblischen Denken angepasst – in sich zwiespältig. Er ist Verursacher und gleichzeitig potentieller Überwinder von menschlichen Leid-Erfahrungen. Der in seiner irdischen Existenz „betrübte“, „kaputtgemachte“ Hiob gründet seine Hoffnung auf den jenseitigen Erlöser, der nicht explizit benannt wird, aber implizit als Christus zu denken ist.

## Ein atheistischer Lyriker deutet Hiob

Mit dem nächsten Text betreten wir eine völlig andere geistige Welt: Hiob wird nicht nur für Juden, Christen und Muslime zur Auseinandersetzungsfigur, sondern auch für dezidiert nichtgläubige Menschen. Ernst Bloch widmet Hiob ein ganzes Kapitel in seiner Studie „Atheismus im Christentum“ und erkennt dort: „Hiobs Fragen sind mit seinem Auszug aus dem scheinbaren Gerechtigkeits-Jachwe nicht ganz beantwortet“; „die Fragen und Anklagen Hiobs“ werden auch bei „Wegfall eines thronenden Gottseins“ eben nicht einfach „gegenstandslos“ (Bloch 1985, 164f).

Ein Teil der literarischen Hiobrezeption stammt so von Autor:innen, die sich selbst als explizit nichtgläubig bezeichnen. Rudolf Leonhard (1889–1953) – als Kommunist Widerstandskämpfer gegen die Nationalsozialisten – kann so aus dem französischen Internierungslager La Vernet ein Gedicht mit dem Titel „Furunkulose“ schreiben, in dem er sich mit Hiob vergleicht, gleichzeitig aber auch die Unterschiede betont: Hiob sei gewiss ein Bruder in Leid und Klage, aber es gibt, so heißt es in dem Gedicht „einen Abgrund zwischen uns beiden / Ich hab keinen Herrn. Mir taugt kein Leiden“ (Leonhard 1961, 191).

Stellvertretend für diese Traditionslinie der lyrischen Hiob-Rezeption soll im Folgenden ein anderes Gedicht stehen. Es stammt von Johannes R. Becher (1891–1958) und wird im Jahre 1949 entstanden sein. Becher, überzeugter und selbsternannter Kommunist und Atheist, ist zu diesem Zeitpunkt nach einem mehr als

zehnjährigem Exil in der UDSSR in die DDR zurückgekehrt, lebt in Berlin als Präsident des ‚Kulturbunds zur demokratischen Erneuerung Deutschlands‘. Er schreibt dieses Gedicht (Becher 1973, 43) als Auseinandersetzung mit der Frage nach dem Leid im Wissen um Auschwitz und Hiroshima.

### **Hiob**

**Er bittet nicht, dass Gott sein Leiden wende,  
Mitleiden ist es und ist Vorerleiden,  
Und aller Leiden leidet er zu Ende.  
In seiner Brust und in den Eingeweiden**

**Liegt bloß die Welt in ihrem Leidensgrund.  
O Leidensabgrund, der wird offenbaren  
Den Menschen sich nach aber tausend Jahren,  
Vorhergesagt aus seinem, Hiobs, Mund.**

**Und dennoch hat er mit dem Leid gestritten,  
Als wäre in dem Leid ein Widersinn,  
Den er hat seiner Zeit vorausgelitten ...  
Als er sich leidend fragte einst: „Worin**

**Besteht das Leid, womit uns Gott geschlagen?“,  
Erkannte er – o unsagbare Pein –:  
Das Unerträgliche, das wir ertragen,  
Ist Menschenwerk und müßte nicht so sein.**

Ein traditionell gebautes Vierstrophengedicht mit Kreuzreimen, dem die Zeilensprünge eine eigene kraftvolle Lesedynamik verleihen. So wird der Spannungspunkt ganz auf die letzten zwei Zeilen zugespitzt. Bechers Hiob ist hier deutlich als die zentrale menschliche Leidensgestalt gezeichnet: „Aller Leiden leidet er zu Ende“. Und als Leidensgestalt wird er zum Vorläufer der Erfahrungen der Menschen in unserer Zeit („Vorerleiden“). Dennoch schwingt die Frage mit: Hat nicht schon Hiob selbst den Hauch eines überzeitlichen „Widersinns“ in seinem Leiden gespürt?

Bechers Hiob ist von vornherein nicht als Abspiegelung seines biblischen Vorbildes gezeichnet, denn dieser bittet Gott ja unablässig, dass er „sein Leiden wende“. So bleibt dem Hiob dieses Gedichtes eine moderne, sicherlich nicht alttestamentliche Erkenntnis. Die Antwort auf die Frage nach dem Wesenskern des Leidens lautet hier: Es ist ausschließlich „Menschenwerk“ und müsste „so nicht sein“. Bei

Becher verschiebt sich – theologisch gesprochen – die Theodizee als Anklage Gottes völlig zur Anthropodizee als Anklage des Menschen. Sein Gedicht erweist sich als Versuch, die Hiob-Mythe mit einer „neuen, säkularen Sinnstiftung zu besetzen“ (Heydenreich 2015, 224). Hiobs Schrei zu Gott erweist sich für ihn als fehlgeleiteter Schrei ins Leere, der seine wahren und einzig möglichen Adressaten, die Mitmenschen, verfehlt.

Deutlich wird dabei der tief humane Aufruf, alles Menschenmögliche zur Aufhebung von Leid zu tun; und das ist gewiss nicht wenig! Über das Gedicht hinausgehend darf man trotzdem fragen: Was ist mit dem Leid, das nicht direkt vom Menschen verursacht ist: Naturkatastrophen oder Krankheit? Der alttestamentliche Klagende bringt im Gegensatz dazu sehr bewusst gerade die Verantwortung Gottes mit ins Spiel: Gott ist Herr über das Leid, nur er kann es wenden. Ob nicht beide Fragekreise zusammen sowohl Hiob als auch den Leidenden unserer Zeit am ehesten gerecht werden?

## **Eine jüdische Lyrikerin deutet Hiob**

Intensiv geführte literarische Auseinandersetzungen mit Hiob finden sich bis heute vor allem bei jüdischen Schriftsteller:innen. Von Yvan Goll, Karl Wolfskehl und Joseph Roth war bereits kurz die Rede. An ihre Seite treten Autoren wie Dan Pagis, der als Schalom Ben-Chorin bekannte Fritz Rosenthal, Margarete Susman, Elie Wiesel und andere, von denen literarische Texte über Hiob stammen. Sie können sich im Bilde Hiobs auf die individuelle Lebens- und Leidensgeschichte beziehen und in gebetsförmiger Anrufung an Gott richten. So etwa verdichtet der Berliner Lyriker Arthur Silbergleit (1881–1943) in einem 1935 veröffentlichten Hiob-Sonett (Silbergleit 1935, 7) die erste Versgruppe:

**Ich bin zu gläubig in die Welt gegangen,  
Zu tief enttäuscht aus ihr zurückgekehrt.  
Aus allen Qualen trieb mich Heimverlangen:  
Herr, mach mich wieder deiner Nähe wert.**

Im Hiobgedicht wird die verlorene Gottesbeziehung aufgerufen, verbunden mit der beschwörenden Hoffnung auf eine Wieder-Herstellung: „Nun liebt mich, Himmel, weil ich Höllen litt“ (ebd.).

Andere jüdische Lyriker:innen weiten den Horizont über die individuelle Situation hinaus. Für sie fungiert der Bezug auf Hiob (auch) als kollektiver

Identifikationsprozess. Von Mascha Kaléko (1912–1975) stammt ein Gedicht mit dem Titel „Enkel Hiobs“ in dem sie die Juden der Shoa als Nachfahren Hiobs bezeichnet, die Gott um Hilfe anflehen: „Was willst du, Herr, noch über Hiob schütten?“ (Kaléko 1940, 1) Diese Deutungslinie wird typisch für die spezifisch jüdische Hiobrezeption nach der Shoa: Hiob repräsentiert und spiegelt nicht nur das jeweilige Einzelschicksal der Gedichtspracher, sondern fungiert gleichzeitig als kollektive Identitätsgestalt für das Gesamtschicksal des jüdischen Volkes.

Die wohl eindrücklichste lyrische Gestaltung erfährt Hiob im Werk von Nelly Sachs (vgl. Huml 2008; Fioretos 2010), das hier deshalb näher betrachtet werden soll. Nelly Sachs (1891–1970) – bis zur Auszeichnung von Elfriede Jelinek im Jahr 2004 und Herta Müller 2009 die einzige mit dem Literaturnobelpreis ausgezeichnete deutschsprachige Schriftstellerin – wurde im selben Jahr geboren wie Johannes R. Becher. Doch wie anders ihre Erfahrungen! Wo jener als sozialistischer Expressionist schon in den 1920er Jahren zur literarischen Avantgarde gehörte, verlebte sie – die im Berliner Bürgertum assimilierte Jüdin – eine weitgehend unbeachtete Jugend und frühe Erwachsenenzeit. Ihr literarisches Schaffen wurde tiefster Not abgerungen, als ihr in allerletzter Minute die Flucht vor den Nazis nach Schweden gelungen war. Mit den Gräuelberichten der Vernichtungslager konfrontiert, beginnt sie „wie in Flammen“ ein eigenes geistiges Überleben dadurch zu sichern, dass sie ihre Sprachlosigkeit dem verstummenden Schweigen entreißt und gegen letzte Verzweiflung in Sprache gießt. Hiob wird ihr dabei zur großen Leit- und Leidgestalt. Walter Jens hat sie so einmal als „Schwester Hiobs“ (Jens 1991, 387f) bezeichnet.

Tatsächlich durchzieht das Hiob-Motiv ihr Werk von Anfang bis Ende, einige Belege seien hier genannt:

- Dem allerersten Gedicht des ersten von ihr als gültig anerkannten Sammelbandes „In den Wohnungen des Todes“ (Sachs 2010, I 11) aus dem Jahre 1949 steht programmatisch ein Zitat aus dem Hiobbuch voraus. Es wurde in diesem Buch bereits aufgerufen: In dem Gedicht „O ihr Schornsteine“ steht Hiob zusammen mit Jeremia als Sinnbild für das in der Shoa gequälte und vernichtete jüdische Volk.
- Im Gedicht „Landschaft aus Schreien“ aus der Sammlung „Und niemand weiß weiter“ begegnet das Bild von „Hiobs-Vier-Winde-Schrei“ (Sachs 2010, II 46) als poetischer Ausdruck umfassender Klage.
- Hiob wird des Weiteren als Urbild des Leidens benannt in den Gedichten „Vertriebene“ (ebd., 85) und „Halleluja“ (ebd., 89) aus der mittleren Schaffensphase der Dichterin, schließlich in zwei ihrer letzten Gedichte in der Sammlung der „Glühenden Rätsel“ (ebd., 184; 249).

Konzentrieren wir uns auf das Schlüsselgedicht „Hiob“ (Sachs 2010, I 59f.), das dieser biblischen Figur direkt gewidmet ist und das – ungefähr zeitgleich zu Bechers Hiob-Text – vor 1949 entstanden sein wird:

## **Hiob**

**O DU WINDROSE der Qualen!**

**Von Urzeitstürmen**

**in immer andere Richtungen der Unwetter gerissen;**

**noch dein Süden heißt Einsamkeit.**

**Wo du stehst ist der Nabel der Schmerzen.**

**Deine Augen sind tief in deinen Schädel gesunken**

**wie Höhlentauben in der Nacht**

**die der Jäger blind herausholt.**

**Deine Stimme ist stumm geworden,**

**denn sie hat zuviel Warum gefragt.**

**Zu den Würmern und Fischen ist deine Stimme eingegangen.**

**Hiob, du hast alle Nachtwachen durchweint**

**aber einmal wird das Sternbild deines Blutes**

**alle aufgehenden Sonnen erbleichen lassen.**

Schon im ersten Vers wird Hiob direkt und persönlich angesprochen als letzter verbleibender, imaginärer Gesprächspartner für Leidende: „Du Windrose der Qualen“. Das Bild der Windrose symbolisiert dabei die universale Dimension der Qual – Hiob verkörpert für Sachs wie schon für Becher das Leiden schlechthin. Das spätere poetische Bild von Hiobs „Vier-Winde-Schrei“ wird hier bereits vorweggenommen. Doch die Assoziationsfügung ist noch viel konkreter. In Ijob 23,8–9 heißt es: „Gehe ich nach Osten, so ist er nicht da, nach Westen, so bemerke ich ihn nicht, nach Norden, sein Tun erblicke ich nicht; biege ich nach Süden, sehe ich ihn nicht.“ Das Bild der vier Himmelsrichtungen entstammt also dem biblischen Hiobbuch selbst und steht dort für die Erfahrung einer universalen Gottesverdunkelung, dem Gefühl völliger Gottesverlassenheit.

Genau diese Aspekte betont auch Nelly Sachs ganz bewusst: Als leidender Mensch ist Hiob – in seiner subjektiven Wahrnehmung – gleichzeitig der gottverlassene Mensch. Die folgenden Verse bestätigen diese Lesart: Hiobs Schicksal ist „Einsamkeit“, sein Leiden wird dabei rätselhaft von außen verursacht und ist total, raum- („Süden“), aber auch zeitumgreifend („Urzeit“). Und wo wir mit „Süden“ Leichtigkeit, Wärme, Geselligkeit und Lebensfreude verbinden mögen, da ist selbst

der „Süden“ des Leidenden nichts als „Einsamkeit“. Präsentisch in einem Bild zusammengefasst: Hiob als Zentrum, als „Nabel der Schmerzen“.

Wie sah die Reaktion des biblischen Hiob aus? – Er hatte immer wieder „Warum“ gefragt! Die klagende Bitte Hiobs um eine Begründung des Leidens, die sich im biblischen Buch findet, wird auch hier aufgenommen. Doch dann der entscheidende Unterschied zum biblischen Vorbild: Angesichts von Auschwitz verändert sich die Situation. Die tausendfache Warum-Frage blieb ungehört, die Theophanie, die Gotteserscheinung der Bibel blieb aus. Der Hiob des 20. Jahrhunderts erhielt keinerlei Antwort. Was blieb ihm? Oder, bewusst hypothetisch gefragt: Was wäre auch dem biblischen Hiob ohne die Gotteserscheinungen geblieben? – Die Einsicht, irgendwann zu viel „Warum gefragt“ zu haben und schließlich das Verstummen! Bild für dieses Sprachlos-Werden ist der Gang der Stimme zu „den Würmern und Fischen“. Gerade das mehrdimensionale Zentralmotiv „Fisch“ birgt in sich die Dimensionen ‚Ersticken‘, ‚Schweigen‘ und ‚Verstummen‘. Der Wurm steht andererseits für die Vergänglichkeit alles Irdischen und die Hinfälligkeit des Menschen.

Neben diese Verurteilung zum Verstummen tritt das Bild der Erblindung durch nächtelanges Weinen. Beide Bilddimensionen – das Verstummen einerseits, und die „in den Schädel gesunkenen Augen“ andererseits – sind direkt dem Gebet des ungetrösteten Schwerkranken aus Psalm 88 entnommen. Gleichzeitig aber sind sie biographisch im Leben der Dichterin verankert. Nach zahllosen, durchweinten Nachtwachen am Bett der kranken Mutter waren ihre eigenen Augen in dieser Lebensphase tief in den Schädel gesunken. Und mehr noch: Nach einem Verhör durch die Gestapo litt Nelly Sachs tagelang unter einer Kehlkopflähmung. Die buchstäbliche Erfahrung des ‚Stumm-Gemacht-Werdens‘ war ihr also leidvoll bekannt. Anders gesagt: Nelly Sachs beschreibt im Bild des lyrischen Gegenüber Hiob ihr eigenes Spiegelbild. Der imaginäre Gesprächspartner kann deshalb diese Erfahrungen jenseits von Benennbarkeit ertragen, weil er im eigenen Bilde gezeichnet ist.

Doch das Gedicht endet nicht mit dieser Metaphorik des Verstummens. Die letzten beiden Verse sprengen schon durch ihre – einen Gegenzug andeutenden – Anfangsworte „aber einmal“ die vorherige Perspektive. Ein vorsichtiger Deutungsversuch wird den genauen Wortlaut und den Kontext zu beachten haben. Es geht um die zentrale Bildwelt des Übergangs von der durchweinten Nacht zum Tag. Hier ist die Rede von einem alles überstrahlenden „Sternbild“, das „einmal“ „alle aufgehenden Sonnen erleichen lassen wird“.

Die poetische Sprache bedient sich hier, auf der Grenze des Sagbaren, des Mittels der paradoxalen Übersteigerung und der bewusst durchbrochenen Erwartungshaltung. Denn die „aufgehenden Sonnen“ stehen bei Nelly Sachs gerade nicht als Hoffnungsmetapher, sondern, wie in vielen anderen Gedichten belegbar, als ein

Bild für die blutende Menschheitsexistenz überhaupt. Die Morgenröte – in den Psalmen der idealtypische Ort der Hoffnung des klagenden Nachtbeters auf ein rettendes Eingreifen Gottes – versinnbildlicht hier also nicht ein Hoffnungsbild, sondern dient als Zeichen dafür, dass der Leidensexistenz nur noch ein weiterer untragbarer Tag hinzugefügt wird.

Dieses blutrot gefärbte Symbol des Elends wird nun einstmals „erbleichen“! Erbleichen angesichts jener Gestalt, die das Leiden schlechthin verkörpert – Hiob! Nur so, in einer endgültigen Demonstration des Zuviel an Leiden in Form eines unübersehbaren Sternbildes am Himmel, kann die leidende Existenz selbst aufgehoben und überwunden werden.

Möglicherweise steht hinter diesem Bild aber zudem eine Anspielung auf Ijob 16,18f., wo ja ein „Zeuge im Himmel“ beschworen wird: „O Erde, deck mein Blut nicht zu, und ohne Ruhstatt sei mein Hilfeschrei! Nun aber, seht, im Himmel ist mein Zeuge, mein Bürge in den Höhen.“ Aus dem personal zugespitzten Hilferuf des Verzweifelten um einen Zeugen im Himmel würde dann bei Nelly Sachs eine kosmologische Vision am Himmel. Das nun tatsächlich „nicht zugedeckte Blut“ würde auf ewig an den Himmel geschrieben, als unübersehbares Mahnmal. Dann wäre dieses Gedicht des 20. Jahrhunderts eine Art ‚Antwort‘ auf den Verzweiflungsschrei der Bibel.

Sicherlich wird hier ein Ende des Leidens herbeigesehnt, die konkrete Form einer solchen Hoffnung – das Wort ist nicht direkt im Gedichttext benannt! – bleibt jedoch sehr bewusst ungesagt. Auch im Gesamtblick auf die anderen Texte dieser Dichterin darf man dennoch sagen: Hiob steht bei Nelly Sachs einerseits als die zentrale Leidensgestalt, aber dennoch wie in der Bibel selbst andererseits auch als Figur, die eine allerletzte, wenn auch unsagbare Hoffnung mit verkörpert.

## Ein Sterbender sucht Sinn in Hiob

Kehren wir am Ende unserer Ausführungen zurück zum Anfang, zu den Fragen angesichts der Gedichte Robert Gernhardts: Wie kann man mit Hiob, im Bilde Hiobs eine eigene Krankheit zum Tode deuten? Warum und wie kann Hiob zur Deutefigur des eigenen Sterbens werden? Neben Karl Wolfskehl und Nelly Sachs ist ein weiterer deutschjüdischer Dichter zu nennen, der sich in den letzten Jahren seines Lebens nicht nur lyrisch mit der biblischen Hiobsgestalt auseinandergesetzt hat, sondern für den sie ebenfalls zur autobiographischen Deutefigur wurde: Yvan Goll (1891–1950). In der epochalen expressionistischen Anthologie „Menschheitsdämmerung“ von 1920 hatte sich der hier mit sieben Gedichten vertretene Goll folgen-

dermaßen charakterisiert: „Iwan Goll hat keine Heimat – durch Schicksal Jude, durch Zufall in Frankreich geboren, durch ein Stempelpapier als Deutscher bezeichnet.“ (in: Pinthus 1959, 340) Und dreißig Jahre später, nach lebenslanger Odyssee, soll er auf dem Totenbett gesagt haben: „Ich gehe mit französischem Herzen, deutschem Geist, jüdischem Blut und amerikanischem Pass.“ (in C. Goll 1978, 276)

Als ein ruheloser Wanderer zwischen den Welten kehrt Goll 1947 in seine Wahlheimat Frankreich zurück. Er weiß, dass er unheilbar an Leukämie erkrankt ist und nur noch geringe Zeit zu leben hat. Diese letzte verbleibende Lebensspanne will er seinem dichterischen Vermächtnis widmen. Zwei Entwicklungen sind für diese Spätphase Golls kennzeichnend: die Rückkehr zur deutschen Muttersprache und die Hinwendung zur biblischen Hiobsgestalt.

Die gleichfalls als Lyrikerin hervorgetretene Claire Goll, Yvans Ehefrau und Nachlassverwalterin, stellt – wenngleich bewusst stilisierend – fest: „fünfzehn Jahre lang hatte er keinen deutschen Vers mehr geschrieben“ (ebd., 17). Tatsache ist, dass Goll seit 1933 fast ausschließlich französisch geschrieben hatte und erst angesichts des nahenden Todes zur deutschen Sprache zurückfindet. Tatsache ist ebenfalls, dass Goll angesichts der Leiden, Schmerzen und der nagenden Sinnfrage die biblische Hiobsgestalt als lyrische Deutefigur des eigenen Schicksals entdeckt. Dabei darf nicht übersehen werden, dass sich das Hiobthema (Leid, Rebellion, Sinnfrage) schon seit frühen Jahren durch Golls Dichtung zieht. Doch erst jetzt wird es für ihn zum direkten literarisch gespiegelten Stoff.

Die Hiob-Texte entstehen im Hôpital Civil in Straßburg, in dem Goll im Herbst 1948 wegen Leukämie mehrere Monate lang behandelt wird. Wie im Fieber beschreibt er auf dem Krankenbett liegend unter heftigen Schmerzen jedes nur irgend erreichbare Stück Papier. So entsteht ein Komplex von mindestens 30 Hiob-Gedichten, mehrere Zyklen, die ihrerseits in verschiedenen Fassungen vorliegen. Lange Zeit war die genaue Textlage völlig unübersichtlich: Welche Texte stammten tatsächlich von Yvan Goll, welche waren nach seinem Tod von seiner Frau neu zusammengestellt, welche ergänzt und umgeschrieben worden?

Blicken wir auf ein Gedicht, das heute als authentischer Text Yvan Golls gelten kann. Er stammt aus dem Zyklus „Hiobs Gesang“ (Goll 2006, 437):

**O Herr, dass du mich ausbrennst  
Wie lebender Kalk brütende Sonne gieriger Staub  
Das ist mein Schmerzens-Preis das ist dein Mörder-Geschenk  
Dass ich von Element zu Exkrement mein Sein erfuhr  
Bin ich geadelt zur Nessel  
Bin begeistert zum Stein**

**Sieh von meinem Haupt rieselt der braune Honig  
Durch meine Hände blitzt der grüne Eidechs  
So kehre ich zu mir zurück wie die Statuen  
Die nur von innen wahrnehmbar sind**

**Die Leere meiner Brust ist erfüllt von Seherstimmen  
Es schallt mein steinernes Tal mit Hymnen des Donners  
O Herr dass du mich ausgeleert wie den Krug für blühenden Wein  
Und meinen Eiter verteilst den blauen Faltern  
Verfallen ist die Kuppel Sodoms  
Doch ihre verlorenen Vögel  
Beginnen auf meinem Schädel zu schlafen  
O einen Schlaf so dünn wie ein Halm  
Von dem aus man den Geist erwartet**

Das vorliegende, dicht geknüpfte Gedicht repräsentiert die Endphase der Auseinandersetzung Golls mit seinem Sterben einerseits und der biblischen Hiobsgestalt andererseits. Hiobs Geschichte muss in diesen Versen nicht nacherzählt, zusammengefasst oder deutend kommentiert werden wie bei Eva Zeller. Hiob wird auch nicht zum figuralen Gegenüber wie bei Nelly Sachs, der Gedichtspracher identifiziert sich vielmehr unmittelbar mit Hiob. „Hiob ich“, heißt es in einem anderen Gedicht (ebd., 428) aus dem Konvolut. Als Hiob spricht der Gedichtspracher seinen Klagetext, wie bei Nelly Sachs eingeleitet durch den gebetsartigen Klageruf „O“, der sich hier freilich nicht an Hiob, sondern direkt an den ‚Herrn‘ richtet. Warum diese Klage? Erneut sei kurz ein Dreizeiler aus einem der anderen Hiobsgedichte zitiert: „Höre mein Mark singt / Unsicherer Gott / Dich Dir zu beweisen“ (ebd., 436). Auch gegen den unsicheren Gott ist der aus dem biblischen Hiobbuch entlehnte Gestus der Frage, der Klage, der Anklage noch möglich.

Doch erstaunlich: Schmerz, Verzweiflung und Klage, die in den zuvor verfassten Hiob-Gedichten Golls vorherrschten, schlagen nun um zu einer Todessehnsucht und zum Wunsch der Seinsverwandlung ins Elementare. Der Gedichtspracher hat sich abgefunden mit dem bevorstehenden Tod, weiß, dass er den „Schmerzens-Preis“ bezahlen muss. Zwar bleibt die Klage bestehen, dass dieser Herr ihn mit der Krankheit Leukämie ausbrennt, dass er ihm dieses „Mörder-Geschenk“ schickt, aber jenseits von Revolte und Rebellion wird die Akzeptanz des Schicksals möglich. Wie?

Indem Goll den Tod als Verwandlung, als Metamorphose beschreibt: „Hiob nun zurückgetrümmert“ heißt es in einem anderen Gedicht, in „Wurzle nun zurück in

blaue Erde“ (ebd., 428). Sein Schmerzens-Preis besteht in der Einsicht, dass der Lebenskreislauf von Geburt und Tod, von „Element zu Exkrement“ den Schmerz und das Leiden einfordert. Hiob wird jedoch am Ende seines Lebens wieder in die Natur aufgenommen. Die positiv konnotierten Verbformen „geadelt“ und „begeistert“ feiern geradezu das eigene Sterben. Keine Trauer mehr über den Tod, kein Protest gegen das Sterben, sondern das positive Einverständnis in den naturnotwendigen Kreislauf! Denn gerade so erhält dieser Hiob Anteil an dem neu blühenden Naturkreislauf („Nessel“ als Symbol des Wachstums und der Blüte) und Anteil an der Ewigkeit („Stein“ als Symbol der Unvergänglichkeit).

Auch die folgenden Zeilen versinnbildlichen symbolisch den nur durch das Sterben möglichen Eingang Hiobs in den überzeitlichen Lebenskreislauf. Konsequenz dieses Einswerdens mit der Natur: Er kehrt in diesem Prozess in sein wahres Selbst zurück wie in den Innenraum einer Statue. In diesem Bild verdichtet sich der Abschied von der dialogischen Struktur der Wirklichkeitswahrnehmung und dichterischen Umsetzung. Dass diese Prozesse zudem nur „von innen wahrnehmbar sind“, weist bereits darauf hin, dass der beschriebene Vorgang von außen – auch für die Lesenden – nur schwer nachvollziehbar ist.

Die letzte Versgruppe des Gedichts geht von diesem Bild aus: Was bleibt ist wie eine Statue, stumm, bewegungslos, leer, ausgeleert. Die prophetischen Stimmen erklingen in dieser Leere, die „Hymnen des Donners“ klingen – aber ohne Resonanz. Noch einmal wird der Klagegestus des Anfangs aufgenommen: Die „Kuppel Sodoms“ – vielleicht ein Bild für den Kopf des sich selbst eines unmoralischen Lebens anklagenden Dichters – ist „verfallen“.

Mit diesem Bild endet das Gedicht aber gerade nicht. Eingeleitet durch das einen Umschwung indizierende „doch“ tritt eine weitere, letzte und entscheidende Dimension hinzu: Der Schädel ist zur Ruhestatt der verlorenen Vögel – vielleicht ein Sinnbild für seine lyrischen Werke? – geworden. Doch aus dem halmdünnen Schlaf der Vögel erwartet man „den Geist“. Erst so wird der Sinn des „Schmerzens-Preises“ deutlich, zumindest eine Perspektive. Hiobs Geist, Hiobs Klagelied sind in Nessel und Stein, in der Hoffnung auf „den Geist“ endgültig zum bleibenden Weltelement geworden. Ein letztes Zitat aus einem der anderen Hiob-Textfragmente: „Nun wird Tod Freude / Untergang Triumph“ (ebd., 430).

Golls eigentümliche Hiob- und damit Selbstdeutung entfernt sich ohne Frage weit vom biblischen Vorbild. Im Bilde Hiobs ermöglichen sie dem Dichter das Ringen um einen Sinn seiner todbringenden Krankheit im Spannungsbogen von Revolte und Akzeptanz. Gerade als Weiterdeutung des biblischen Textes behält diese Dichtung ihr spezifisches Gepräge.

## Ausblick: Hiob heute und morgen

Im Rückblick auf die wenigen ausgewählten Stationen wird einmal mehr deutlich: Vor allem in seiner literarischen Rezeptionsgeschichte lebt der alttestamentliche Hiob weiter. Sei es im biblizistischen Roman (Koch 2003), sei es auf der Theaterbühne, sei es im Gedicht. Ob in chiffrenhafter Anspielung oder als konkret stoffliche Anregung: Hiob „behält weiter seine Aktualität“ (Link 1989, 918), stellt seine ‚Warum-Frage‘ bis in unsere Gegenwart und wird sie weiter stellen, eben weil sie – im Sinne einer Theodizee, also der Rechtfertigung Gottes angesichts des Leidens – schlichtweg unbeantwortbar ist. Hier wird erneut deutlich: Lyriker:innen schreiben ihre Gedichte in Identifikation mit diesem Hiob, aber genauso aus einem Widerstand heraus gegen ihn. In diesem Spannungsbogen spiegelt sich ihr eigenes Leiden und Leben, in dem Hiob zur individuellen wie zur kollektiven Identifikationsgestalt wird.

Eine Tendenz bleibt dabei unübersehbar: Spezifisch jüdische Hiobdeutungen werden mehr und mehr in hebräischer Sprache geschrieben und erscheinen in Israel. Von Jossel Birstein (1920–2003) stammt so ein Hiob-Roman aus dem Jahr 1995 mit dem Titel „Nenn mich nicht Hiob“, der freilich weder auf Deutsch noch auf Englisch vorliegt. Übersetzt wurde das Theaterstück „Die Leiden des Hiob“ des Dramatikers Hanoch Levin (1943–1999), 1981 uraufgeführt und 1999 erstmals in Druck erschienen (vgl. Oberhänsli 2003, 285ff). Nach Israel führt auch die Spur der letzten hier genannten zwei Texte, die jedoch auf Deutsch verfasst wurden und von jüdischen Autoren stammen, deren sprachliche und kulturelle Wurzeln noch in Deutschland liegen.

Aus dem Jahr 1997 stammt das Langgedicht „Hiob spricht...“ (Winkler 2006, 162–164) des zweisprachigen, in Jerusalem beheimateten jüdischen Dichters Manfred Winkler (1922–2014). Auch dieser Gedichtsprecher identifiziert sich mit Hiob: „Ich, Hiob, habe mich selbst verloren / zwischen Satan und Gott“, lässt er ihn sagen. Immer habe es ihn, Hiob, gegeben, in vielerlei Gestalt, in vielerlei Geschick, doch nun sei es genug, endgültig. Hiob spricht sich hier von der ihm zugedachten Rolle frei: „man nennt mich noch immer Hiob, / doch ich bin nicht mehr der“.

Schließen wir den Überblick über das Weiterleben Hiobs in der zeitgenössischen deutschsprachigen Lyrik mit einem Gedicht, das 2005 erschien (Ronecker 2005, 84f). Es stammt von der 1916 in Berlin geborenen, seit 1968 bis zu ihrem Tod im Jahre 2006 in Jerusalem lebenden jüdischen Dichterin Annemarie Königsberger. Sie übernimmt den psychologischen Spannungsbogen, den das biblische Buch vorgibt: Hiob, ein Rasender gegen Gott, ein Gott-Hasser, schaut am Ende Gottes Angesicht.

## **Hiob**

**ach, die schwarzen Vögel fliegen  
durch den Tag  
der ihn vergaß  
selbst der Nacht  
graut  
vor den schwirrenden  
Schattenflügeln  
des Nichts  
das mit scharfen Krallen  
ihm entriß  
was er liebte und besaß**

**irrend  
lallend  
rast er gegen Dich  
in seinem Haß  
  
aber seine Seele  
schaut  
Dein Angesicht**

# 8 / „Loblied auf die Traurigkeit“? Kohélet im Spiegel moderner Literatur

Unser Streifzug durch alttestamentliche Stoffe, Motive und Figuren hatte bislang Themen im Blick, zu denen es unzählbar viele literarische Beispiele gibt, die zum Teil auch bereits gut erforscht sind. Das ändert sich nun. Denn sie ist noch ungeschrieben, die poetische Wirkungsgeschichte des Buches Kohélet. Eher zu ahnen als konkret nachzuweisen, eher in motivischen Andeutungen zu finden als in direkten thematischen Bezügen, würde sie sich wohl als unterschwelliger Grundzug ganzer Epochen erweisen, der jedoch nur selten auch direkt an die Textoberfläche dringt. An dieser Stelle sollen exemplarische Beobachtungen ausschließlich derartige, direkt erkennbare, eindeutige Rezeption verdeutlichen.

## **Panoramablick: Spuren des Predigers Kohélet in der Literatur**

Keines der gängigen Kompendien zur Wirkungsgeschichte der Bibel würdigt ihn mit einem eigenen Stichwort oder gar einem Überblicksartikel, den Prediger. Sein Profil scheint ganz und gar in schwer fassbaren Motivströmen zu verschwimmen, im Konzept der *Vanitas* etwa, die „im europäischen Barock“ von „zentraler Bedeutung“ (Scholl 2006, 232) war. Andere vom Buch Kohélet mitgeprägte Motive treten an dessen Seite: die aufklärerisch-skeptische Einsicht in die Sinnlosigkeit allen menschlichen Strebens; die *Melancholia* als Ergebung in die Schwermut; die Reflexion über den rechten Umgang mit der Zeit. Philosophen wie *Michel de Montaigne* (1533–1592) waren maßgeblich von Kohélet's Weltansicht geprägt. Aufklärer wie *Voltaire* (1694–1778) haben das Buch in ihre Nationalsprachen übertragen.

Exemplarisch spricht der Germanist *Johannes Anderegg* so auch von einem grundlegenden „Einfluss Kohélet's auf die neuere deutsche Literatur“ (Anderegg 2002, 331), nachgewiesen am Beispiel der Dichtung von *Andreas Gryphius* (1616–1664). Dessen Sonett „*Vanitas, vanitatum et omnia vanitas*“ ist ein Grundtext dieser Tradition: „Ich sehe, wohin ich seh, nur Eitelkeit auf Erden. / Was dieser heute baut, reißt jener morgen ein“ (Gryphius 1963, 7). Eine Ausweitung derartiger, einzeln ausgeführter Nachweise auf die gesamte deutschsprachige Literatur wäre ein lohnenswertes, aber umfangreiches Projekt.

Der folgende Panoramablick, erneut nur exemplarisch, konzentriert sich auf die Literatur seit Beginn des 20. Jahrhunderts. Denn tatsächlich: Hinweise auf Kohelet finden sich bei näherem Hinsehen zuhauf. Im Kapitel über Salomo – traditionell als Verfasser des Buches Kohelet benannt – fanden sich dazu bereits einige Anmerkungen. Einige weitere Beobachtungen:

- Da kann ein *André Gide* (1869–1951) in seinem Tagebuch die Reflexionen des Predigers als eines jener herausragenden biblischen Bücher nennen, die „von einer solchen Schönheit, einer so feierlichen Größe“ seien, dass er „nichts kenne, in keiner Literatur, das ihnen überlegen oder auch nur vergleichbar wäre“ (Gide 1976, 115).
- Da verfasst der jüdische Expressionist *Albert Ehrenstein* (1886–1950) 1922 vielgelesene „Briefe an Gott“ (Ehrenstein 1979, 108), die „sowohl im Formalen als auch im Thematischen“ (Wallas 1999, 15) augenfällige Parallelen zum Buch Kohelet aufweisen.
- Da fügt *Bertolt Brecht* (1898–1956) in seine „Dreigroschenoper“ gleich zwei von Kohelet inspirierte Songs ein, den „Salomo Song“ und das „Lied von der Unzulänglichkeit menschlichen Strebens“ (Brecht 1990, 1118–1120).
- Da integriert *Alfred Döblin* (1878–1957) im Rahmen seiner Collagetechnik mehrfach Anspielungen auf und Zitate aus dem Koheletbuch in seinen 1929 erschienenen Großstadttroman „Berlin Alexanderplatz“ (vgl. Döblin 1996, 136; 146; 352; 363).
- Da zitieren auch zeitgenössische Romanciers ganze Passagen des biblischen Buches, um damit die Stimmungslage der jeweiligen Figur zu verdeutlichen – so *Paulo Coelho* in seinem 1998 veröffentlichten Roman „Veronika beschließt zu sterben“ (Coelho 2002, 165) oder *Petra Morsbach* in ihrem im Jahr 2004 erschienenen Priesterroman „Gottesdiener“ (Morsbach 2004, 348f).
- Da baut die österreichische Erzählerin *Inge Merkel* in ihren oben bereits benannten Roman „Sie kam zu König Salomo“ (2001) um die legendarisch-biblische Begegnung von Salomo mit der ‚Königin von Saba‘ nicht nur eine moderne Paraphrase des 12. Kapitels des Koheletbuches ein, sondern entwirft zudem fiktiv eine Erzählung rund um die Umstände von dessen Entstehung und Bedeutung (Merkel 2001, 193; 197).
- Da deutet die 1964 geborene, deutsche Schriftstellerin *Anne Weber* in ihrer literarischen Bibelbetrachtung „Im Anfang war“ (2000) Kohelet im flapsig-spielerischen Ton der Postmoderne als jemanden, der „vor allem an Langeweile“ litt, „weshalb wir im Postchristentum Geborenen in ihm unseren direkten Vorfahren und Zivilisationsgründer verehren“. Sein „Loblied“ auf

„die Traurigkeit“ (Weber 2000, 186–188) wird ihr zum Grundtext unserer Gegenwartskultur.

- Da erstellt Kurt Marti (1921–2017) eine neue sprachmächtige Übersetzung des Buches Kohelet als Hinweis auf „Weisheit inmitten der Globalisierung“ (2002), warnt aber gleichzeitig davor, hier etwa ein „Brevier des positiven Denkens“ zu erwarten. Nein, dieses Buch sei „nichts für Erfolgfaszierte, für Fortschrittsenthusiasten, Geschichtsoptimisten, Motivationstrainer und -trainierte“, sondern eher eine geistig-spirituelle „Ernüchterungskur“ (Marti 2002, 11; 33).

Diese Andeutungen müssen hier genügen, um zu belegen, dass und – ansatzweise – wie Kohelet ein wirkendes Weiterleben im Bereich der Literatur führt. Als unterschwellig-atmosphärischer Einfluss wirkt das Buch vor allem in weite Teile der sprach- und erkenntnisskeptischen modernen Lyrik ein. Anhand von fünf Gedichten, in denen dieser Einfluss direkt deutlich wird, soll dieser Rezeptionsstrom exemplarisch konkretisiert werden.

## **„Aber die Liebe macht fromm“**

Im Werk der österreichischen Lyrikerin *Christine Busta* (1915–1987) finden sich zahllose Verweise auf biblische Motive und Themen aus beiden Testamenten. (vgl. Langenhorst 2020a) Wir haben ihre Gedichte über „Noah zur dritten Taube“ und „Beim Lesen des zweiten Paulusbriefes“ (im Kontext von ‚Babel‘) bereits an entsprechender Stelle betrachtet. Der deutlichste, im Gedichttitel selbst direkt aufgenommene Hinweis auf das Koheletbuch stammt aus ihrem frühen Gedichtband „Lampe und Delphin“ (Busta 1995, 86) aus dem Jahre 1955:

### **ÜBER DEM BUCH DES PREDIGERS SALOMO**

**Alles ist eitel. Aber noch ist das Licht  
Ausgesetzt in unsres Vaters gestirntem Haus,  
und eine Stimme singt in die Nacht hinaus:  
„Fürchtet euch nicht!“**

**Alles ist eitel. Aber wir bleiben Kind.  
Wenn auch die Mühlen schon leiser, die Schiffe langsamer gehn,  
wir haben das Korn und die Ströme wachsen gesehn  
unter dem Wind.**

**Alles ist eitel. Aber die Liebe macht fromm.  
Flaum und Wolle, genug des Reichtums für Vogel und Schaf!  
Arm und gut an den Hirtenfeuern wartet der Schlaf:  
komm!**

Die Überschrift des Gedichtes verrät seinen Grundzug: Es handelt sich hier um eine lyrische Meditation „über“ das Buch Kohelet. Der Grundthese des biblischen Buches wird dabei dreimal bestätigend zugestimmt: Ja, „alles ist eitel“ – wobei „eitel“ ja eine traditionelle Übersetzung von „Windhauch“ ist. Zwar beginnt jede der drei im umschließenden Reim verfassten Vierversstrophen mit der Wiederholung dieses biblischen Grundmotivs, tatsächlich wird es jedoch jeweils durch ein nachgeschobenes „Aber“ dreimal relativiert und umgedeutet.

In der ersten Strophe wird der Flüchtigkeit allen Seins das Vertrauen auf „das Licht“ – die klassische Sphäre göttlich bestimmter Hoffnung – entgegengesetzt: einerseits ganz konkret auf das Licht der Sterne, das von dem als „Vater“ bestimmten Schöpfer eingesetzt wurde; andererseits jedoch auf das über die Astralmetaphorik assoziativ verbundene Licht des weihnachtlich geborenen Messias in Anspielung auf die Engelsbotschaft an die zunächst erschrockenen Hirten aus Lk 2,10: „Fürchtet euch nicht!“

Die zweite Versgruppe nimmt noch einmal die Beziehung von Mensch und Gott im Bild von Vater und Kind auf. Diese Beziehung bleibt bestehen, auch durch alle Einsichten in die Eitelkeit des Daseins hindurch. Der „Wind“ – assoziativ verbunden mit der schöpferischen Wirkkraft des göttlichen Geistes – lässt immer noch Korn und Wasserströme wachsen, auch wenn in unserer Wahrnehmung Wachstum, Ernte und Gedeihen schon bessere Tage gesehen haben mögen. Wie auch in der Schlusstrophe übernimmt Christine Busta hier Bildmaterial aus dem meditierten biblischen Buch, um es für eigene Bildfügungen zu verwenden.

In der dritten Strophe wird nach „Licht“ und „Wind“ eine dritte Metapher als Gegenkraft gegen ein überhandnehmendes Vanitas-Motiv aufgerufen, die Liebe. Unter Aufnahme der Anspielung auf die Hirten aus der ersten Strophe wird in knappen Strichen ein pastorales Idyll skizziert. So wie Vögel und Schafe in ihrer natürlichen Ausstattung genug zum (Über-)Leben haben, so bietet auch das Hirtenfeuer Wärme und Schutz, eben: zum Leben genug. In seinem Glanz erfolgt die der Einsicht auf die ‚Eitelkeit allen Strebens‘ abgetrotzte Aufforderung zur Gemeinschaft: „Komm!“

Durch die Verkürzung des jeweils letzten Verses erhalten die aufmunternden, gegenläufigen Bilder am Ende atmosphärisch die Überhand. Überhaupt werden Christine Bustas Reflexionen über das alttestamentliche Buch durch die Beimischungen von neutestamentlichen Motiven zu einer Art ‚Antwort auf Kohelet‘. Es

geht ihr weniger um eine motivgetreue Nachzeichnung dieses Buches, das im Neuen Testament auffälliger Weise nicht ein einziges Mal zitiert wird, als vielmehr um eine persönliche Auseinandersetzung. Für sie als praktizierende, wenn auch nie unkritische, Christin scheint festzustehen: Gerade wenn man zu der Einsicht gelangt, dass im Kern ‚alles eitel‘ sei, kann man sich als gottgläubiger Mensch im Vertrauen auf Gottes Beistand – angedeutet in den Bildern von Stern, Licht und Wind – dem Leben und dem Anderen zuwenden.

In einem aphoristischen Gedicht aus dem Nachlass charakterisiert sich Christine Busta wie folgt (Busta 1995, 60):

**Ich bin eine durch  
das Christentum  
gebrochene Heidin.**

**Aber ich bin für diese  
Brechung dankbar.**

Das vorliegende Gedicht kann diese Selbstumschreibung verdeutlichen. Für die Dichterin wird die Botschaft des Predigers nicht zum Anlass für Resignation, sondern zur ‚christlich gebrochenen‘ Besinnung auf eine selbstgenügsame Lebensbetrachtung und damit zum Impuls für eine aktive, auf andere ausgerichtete Lebensgestaltung.

## **„Groß wird die Angst“**

Eine ganz andere Deutung begegnet uns in einem Kohelet-Gedicht von Heinz Piontek (1925–2003). Wie schon bei Busta, so finden sich auch in den Gedichten des Büchner-Preisträgers von 1976 immer wieder biblische Anspielungen. Auch von seinen Texten war bereits die Rede („Nachts, beim Turmbau zu Babel“; „David“). Vor allem der 1987 erschienene Band „Helldunkel“ ist unter dieser Perspektive interessant. Er enthält mehrere Gedichte, die als direkte lyrische Meditationen über biblische Figuren konzipiert sind.

Im Gegensatz zu Busta schlüpft Piontek hinein in die Binnenperspektive seiner Figuren. Vor allem der „Greis“, der am Ende des Buches Kohelet zu sprechen scheint, reizt Lyriker, die sich in ähnlicher Lage wähnen. Christian Friedrich Daniel Schubart (1739–1791) etwa hatte ein genauso benanntes Gedicht vorgelegt „Der Greis (nach Salomo)“ (vgl. Langenhorst 2019, 150). Wie folgt dichtet Piontek (Piontek 1987, 13):

**Der Prediger Salomo. Das 12. Kapitel  
(Paraphrase)**

**Was wusst ich schon von all den bösen Tagen,  
von all den Jahren, die man Alter nennt.  
Nein, sie gefallen mir nicht, hör ich nun sagen –  
obwohl und nach wie vor die Sonn brennt,**

**die Wolken weiß und klar am Himmel stehen,  
und wie vorzeiten ziehn die Flüsse weit...  
Doch find ich bärtige Müller müßig gehen,  
und rotgesichtige Maurer plagt die Zeit.**

**So werden finster hinter Fenstern Mienen  
Von Mann und Frau und ihre Stimme leis.  
Sind die verhassten Kläger schon erschienen  
Und gehn umher in Gassen auf Geheiß?**

**Groß wird die Angst. Und Türen dichtzuhalten,  
was nützt es denn? Selbst Hohe scheun die Stadt.  
Dauert noch Schönes? Heimlich in Gestalten  
Von Vögeln, Mandelbäumen, Blatt um Blatt ...?**

**Der Müllerin Gesang verliert sich heiser;  
Ihr Wassereimer ist verbeult und schief.  
Doch jemand wirft ins Feuer goldne Reiser.  
Und der am Born Ermattete schläft tief.**

Wie im ersten Text so scheint auch hier die Überschrift auf den Gesamtcharakter des Gedichtes hinzuweisen: es handele sich, so lässt sich ja vermuten, um eine dichterische, in Vers, Reim und Rhythmus gebrachte Paraphrase des Schlusskapitels des biblischen Buches. Bei einem genauen Vergleich stellt sich jedoch heraus, dass es sich um weit mehr als nur um eine Paraphrase im eigentlichen Sinne handelt, die ja von eigenen Deutungen, Verfremdungen und Hinzufügungen abzusehen und sich auf eine sinngemäß treue Übertragung in eine andere Sprachebene zu beschränken hätte.

In dem schon für Bustas Gedicht zentral wichtigen zwölften Kapitel des Buches Kohelet wird der Leser als imaginärer ‚junger Mann‘ ermahnt, an die kommenden Tage des Alters zu denken, an die Tage von Krankheit und schließlich des eigenen Sterbens: „Freu dich, junger Mann in deiner Jugend“ (Koh 11,9). Bildreich wird die

Umwelt geschildert, in der sich das individuelle Vergehen spiegelt: Sterne werden verlöschen, Wächter des Hauses zittern, starke Männer sich krümmen, Müllerinnen ihre Arbeit einstellen, sämtliche Geräusche verstummen, Klagende durch die Straßen ziehen. Dass sich in den genannten Beschreibungen – für damalige zeitgenössische Leser:innen erkennbare – allegorische Aussagen verbergen, die allesamt den Verfall des Körpers symbolisieren (Haus = Körper; starke Männer = Arme, Müllerinnen = Zähne, etc.), blieb für die literarische Rezeption unerheblich. Wichtig im biblischen Original: Der Vorausblick auf das Ende soll den ‚jungen Mann‘ dazu ermahnen, seine Jetztzeit zu nützen zur rechten Lebensgestaltung und zum Gedenken an den Schöpfer.

Piontek münzt diesen mahnenden Zukunftsblick zum wehmütigen Gegenwartsblick um: Jetzt ist er bereits der ‚alte Mann‘, dem all das widerfährt, was im biblischen Buch vor allem Vorausschau war. Aber als Beschreibung von real empfundener und erfahrener Gegenwart ändert sich nun der Grundton. Zwar spiegelt der Kosmos das eigene Vergehen gerade nicht: die Sonne brennt nach wie vor, die Flüsse ziehen vorüber wie immer – doch das Erleben des eigenen Zerfalls angesichts der Gleichgültigkeit der Schöpfung ist nun umso schlimmer. Nur die Menschen spüren ängstlich den sich ankündigenden Niedergang.

Bild um Bild ruft Piontek aus der biblischen Vorlage auf: arbeitslos gewordene Maurer und Müller; leiser werdende Stimmen; Klagende; die verstummende Sängerin mit ihrem ausgebeulten Wassereimer. Angesichts der gegenwärtigen Erfahrung des Altwerdens und der drohenden Gewissheit des baldigen Sterben-Müssens erscheint tatsächlich alles als ‚Windhauch‘, obwohl dieses Grundmotiv auffälliger Weise hier gar nicht direkt benannt wird. Stattdessen noch einmal zaghaft die Rückfrage, ob denn nicht doch „Schönes“ überlebe? Durch seine starken Gegenbilder gegen „Vögel“, „Mandelbaum“ (direkt übernommen aus Koh 12,5) und „Blatt um Blatt“ scheint der Dichter diese Frage eher zu verneinen. Allein die letzten zwei Zeilen – eingeleitet durch das einen Gegenzug andeutende „doch“ – öffnen noch einmal eine neue Perspektive. Am Ende des Gedichtes stehen die Bilder des goldenen Scheins eines wärmenden Feuers und eines ruhigen, gesättigten Schläfers an einem Brunnen.

In der Bildwelt (Sonne, Fluss, Müller, Vogel, Schlaf, Feuer) zeigen sich erstaunliche Parallelen zwischen den Gedichten Bustas und Pionteks. Umso auffälliger, dass der Grundton und damit die thematische Anbindung an das Kohelet-Buch grundverschieden ist: Aufforderung zu Lebenserkenntnis und hoffnungsfroher Lebensgestaltung dort, kaum durch Hoffnungsfunken überstrahlte Skepsis, Resignation und Lebensmüdigkeit hier. In diesen gegensätzlichen lyrischen Ausgestaltungen zeigt sich so idealtypisch die Spannweite der thematischen Ausdeutungsmöglich-

keiten des biblischen Buches. Diese Weite zeigt sich erneut in dem dritten hier aufgerufenen Beispieltext.

## **„Wird sich zeigen, was Leben war“**

Im Alterswerk von Karl Krolow (1915–1999) – wie Piontek Träger der wohl wichtigsten deutschen Literaturnobelpreis, dem Georg Büchner-Preis (1956) – finden sich zahlreiche Texte, die im Hallraum von Kohelet verfasst zu sein scheinen. Am deutlichsten wird dies wohl in dem Gedicht „Noch einmal“ (Krolow 1997, IV 58) aus dem Band „Als es soweit war“ (1988):

### **Noch einmal**

**Ein trockner Wind geht, steigert die Geräusche.  
Die morschen Türen drehen sich in den Angeln.  
Ich möchte, dass ich mich noch einmal täusche.  
So denke ich, es wird an nichts mir mangeln.**

**Ich täusch mich gern. Ich sehe, wie ein junger  
zu einem alten Mann wird, unerfahren  
noch immer, ahn den wahren Liebeshunger  
der Welt, der sich nicht ändert mit den Jahren.**

**Ich hör den Wind als Sturm. Es trifft ein kalter  
Atem nun meinen Nacken. – Wird sich zeigen,  
was Leben war und wie es war im Alter  
und wie man sich verhielt zu Scham und Schweigen?**

In diesem Gedicht mit Kreuzreim finden sich zunächst erstaunliche Parallelen zum Text von Piontek, obwohl es sehr viel freier mit den Motiven des biblischen Buches umgeht als jene „Paraphrase“. Erneut spricht ein ‚alter Mann‘ über seine Erfahrungen mit dem Alt-Werden, erneut herrscht dabei die Perspektive des Rückblicks vor. Wind, Tür, Geräusche, der Verweis auf das Alter sind beide Gedichte verbindende Elemente. Auch Krolow entwirft ein nüchtern-skeptisches Bild des Alt-Werdens. Die Adjektive „trocken“, „morsch“, „kalt“ beschreiben diesen Prozess als Zerfall.

Doch anders als bei Piontek setzt der Ich-Sprecher hier andere Schwerpunkte. Zunächst setzt er gegen die sehr wohl erkannten Einsichten in die Wirkmacht des

‚Windhauch‘ die List und Lust am ‚Täuschen‘. Gegen die mögliche skeptisch-resig-native Melancholie dieser Erkenntnis hilft nur das Sich-Selbst-Täuschen. Ja, der Gedichtspracher ‚täuscht sich gern‘, ist also darin geübt. Und in diesem Sich-Täu-schen „wird an nichts mir mangeln“, wohl im gewundenen Duktus eine Anspielung auf Psalm 23,1.

Die Welt bleibt gleich in ihrem „Liebeshunger“, das erkennt er nun, so die Aus-sage der zweiten Versgruppe. Daran ändert auch die allmähliche Verwandlung des jungen in den alten Mann nichts, der doch immer gleich unerfahren bleibt. Hat auch er Teil an diesem unersättlichen, von Erfahrung nicht zu stillenden „Liebes-hunger“?

Die Schlusstrophe verändert noch einmal den Ton und die Aussage. Aus dem trockenen Wind wird ein „kalter Atem“, der ihn vorantreibt. Wohin? Zwei Fragen beschließen das Gedicht. Die erste betrifft die Erkenntnis: Wird am Ende eine Erkenntnis darüber bleiben, was das Leben auszeichnet, gerade im Alter? Und wird es eine richtende Einsicht geben im Blick darauf, wie er sich „Scham und Schweigen“ gegenüber verhielt – einerseits eine allgemeine Rückfrage nach dem, was von Schuld und Versagen bleibt; andererseits im Lebens- und Zeitkontext Krolows sicherlich im Speziellen die Frage nach dem Verhalten in der Zeit der Nazidiktatur. Anders als bei den beiden ersten Gedichten handelt es sich so bei diesem Text nicht um eine direkte Meditation über das Buch Kohelet, sondern um eine lyrische Selbstbesinnung, in die zentrale Motive und Stimmungen des biblischen Buches einfließen.

## **„Gebenedeit sei die Nichtigkeit“**

Hans Magnus Enzensberger (\*1929) schließlich reduziert in seinem assoziativen – hier unter Auslassung zweier Versgruppen, in denen weitere Beispiele aufgeführt werden, abgedruckten – Gedankengedicht „Salomonisch“ (Enzensberger 2009, 18f.) den biblischen Bezug auf bloße Anspielungen.

### **Salomonisch**

**Psyche, Ego, Identität –  
ziemlich fremde Wörter.  
Je mehr du herumbohrst  
in diesem Sumpf,  
desto sinnloser.**

**Wie schon gesagt,  
Prediger 1,2,  
alles ganz eitel.  
[...]  
Vorbeihuschendes,  
Turbulenz in der Kaffeetasse.  
Auflösungsvermögen  
unerhört, Farbscan,  
Zoom, Zeitraffer –  
einmalig das Ganze,  
wie zum erstenmal  
und alsbald erloschen.  
Gebenedeit  
sei die Nichtigkeit.**

Was ist das, das Leben? Meditativ werden Elemente aufgezählt, Teile des Alltags, „alles ganz eitel“. Gerade so aber kann man das Leben feiern: „Gebenedeit / sei die Nichtigkeit“. Enzensberger zitiert hier einen Motivstrom, der sich von Anfang an durch sein Werk zieht. „Die Schöpfung nimmt nicht mehr / von uns Notiz“ (Enzensberger 1960, 24), heißt es resignierend in dem schon 1960 veröffentlichten Gedicht „Ich, der Präsident und die Biber“. So bleiben „Oden an Niemand“ (ebd., 49ff.), in welcher die religiösen Sprachformen beerbt und weitergeführt werden, gerichtet jedoch eben an „Niemand“. Noch einmal wird zwar ein Schöpfungslob angestimmt, doch es trägt den ironischen Titel „Ehre sei der Sellerie“: „Gepriesen sei die friedliche Milch, / Ruhm dem Uhu, er weiß wie er heißt / und fürchtet sich nicht“ (ebd., 62). Und wer oder was ist zu loben? „ich lobe den Himmel“ (ebd., 96), „der am Himmel ist und sonst nichts, / den ich betrachte / der mich nicht betrachtet“ (ebd., 95).

Ein 1995 veröffentlichtes poetisches ‚Dankgebet‘ zieht den damit geknüpften Assoziationsfaden weiter aus. Es trägt den Titel „Empfänger unbekannt“ (Enzensberger 1995, 124). Gerichtet an ‚niemand‘? In „Salomonisch“ findet dieser Grundgedanke seine Fortführung als tatsächlich von Kohelet inspirierte Meditation über ‚Windhauch‘. Auch der biblische Prediger lobt das ‚Eitle‘, weiß um die Unfassbarkeit des ‚Windhauchs‘ und schätzt doch gerade von dieser Einsicht aus das, was Leben auszeichnet. Enzensbergers Werk zeichnet sich durch eine „Vollkommenheit des Geringfügigen“ (Irrgang 2019, 266) aus, erkennt Ulrike Irrgang in einer neuen Untersuchung zu seinem Werk. Gerade wenn man im Gefolge Kohelets der Nichtigkeit und Vergeblichkeit ins Auge blickt, könne man das Leben mit einer

neuen Gelassenheit wahrnehmen und gestalten, so Enzensberger vor allem in den Texten seines Spätwerks. Darin zeige sich der „Ausdruck echter Weisheit“ (ebd., 284).

## **„Er wurde zum Hofnarren“**

Das Buch Kohelet wurde im Christentum – wegen seiner oftmals gegen die Grundzüge biblischer Theologie gerichteten Aussagen – marginalisiert. Dasselbe Schicksal widerfuhr ihm jedoch auch im Judentum. Auch dort haben eher Randfiguren das Erbe Kohelets weitergeschrieben. Auf Albert Ehrensteins „Briefe an Gott“ (1922) wurde bereits verwiesen. Neben einem Gedicht „Der Prediger“ (Birnbaum 1957, 733f) von Uriel Birnbaum und einer gereimten „Legende von der Entstehung des Buches Kohelet auf dem Wege Salomos in das Totenreich“ (Hermann 2013, 53–55) von Matthias Hermann bleibt aber auch hier der Ertrag spärlich.

Im Werk des 1937 in Wien geborenen, seit 1939 in Jerusalem lebenden Elazar Benyoetz wird Kohelet freilich zu einer zentralen Bezugsgestalt. Er fühlt sich „nachhaltig angesprochen von der biblischen Figur des Kohelet“ (Knobloch 2020, 53). Benyoetz gilt als sprachmächtiger Erneuerer der Tradition des Aphorismus. Seine stets auf Deutsch publizierten Bücher wurden mehrfach preisgekrönt. Der Band „Finden macht das Suchen leichter“ (2004) verbindet die Form des Aphorismus mit lyrischem Ausdruck. Zahlreich sind die Zitate, Verweise, Anspielungen auf das Buch Kohelet, sodass der gesamte Band als kreativer Beitrag zur Bibelrezeption angesehen werden kann. Blicken wir als Illustration auf einen von zahlreichen möglichen Beispieltexten (Benyoetz 2004, 11), dessen drucktechnisch zentrierte Setzung sich so im Original findet.

**Die Propheten  
haben Gott verstanden.  
Der Prediger  
wollte nichts verstanden haben.  
Er wurde  
zum Hofnarren  
des Herrn erklärt.  
Das war seine Rettung,  
so kam er in die Bibel  
und auf uns –**

**Er,  
der schier erste,  
der versucht hat,  
einen Denkhorizont zu schaffen,  
ohne  
Glaube, Liebe, Hoffnung**

Benyoetz profiliert den Prediger Kohelet als Gegenfigur, als Außenseiter der Bibel. Überhaupt: „Kohelet, das ist die Geburt des ‚Ich‘ in der Literatur“, erklärt Benyoetz an anderer Stelle, gerade durch „die Gebrochenheit seiner so eindringlichen Stimme“ (Benyoetz 2007, 148). Wo andere – in dem abgedruckten Text repräsentiert durch die Propheten – „Gott verstanden“ haben, war sein Programm gerade das Nicht-Verstehen. Wo weitere – repräsentiert durch die paulinisch geprägte Trias „Glaube, Liebe, Hoffnung“ (1 Kor 13,13) – ein theologisches Programm entfaltet haben, versuchte er einen „Denkhorizont“ ohne solche Strukturen zu entwerfen.

Kohelet – ein „Wegweiser ohne Ausweg“ (Benyoetz 2018, 338) – wird in einem anderen Text zum Mahner des Gebotes „Du sollst dir kein Bild / und nichts vormachen“ (Benyoetz 2004, 59). Wie aber erklärt sich dann überhaupt sein Überleben, der rätselhafte Sprung in den biblischen Kanon, der ja im Grundzug so ganz anders bestimmt ist? Benyoetz bietet augenzwinkernd eine Erklärung an, in der Kohelet zum „Hofnarr“ wird. Im Kostüm des Narren, der in abstrusem Humor als einziger die Wahrheit sagen und allen den Spiegel der Wahrheit vorhalten darf, habe Kohelet überlebt. Als Verkleidung der Wahrheit finde die närrische Häresie ihren Weg in die Orthodoxie.

## **Spuren Kohelets**

„wehwind / woher / windweh / wohin / weiß gott“ (Knapp 2020, 76), dichtet Andreas Knapp Kohelets Nichtigkeitsklagen in unsere Zeit weiter. Tatsächlich: Die Rezeption und kreative Weiterschreibung von weisheitlich-philosophisch geprägter Literatur wie dem Buch Kohelet funktioniert anders als die der auf Erzählung beruhenden biblischen Bücher. Fasziniert von der „erkenntnistheoretischen Skepsis des Buches Kohelet“ (Wallas 2008, I 96) schreiben Schriftsteller:innen hier eher einzelne Motive, Gedanken oder Chiffren fort, als dass sie einen Stoff aufgreifen und aktualisieren.

Wie stark untergründige Prägungen auf spätere Epochen und Ausgestaltungen einwirken, darüber kann dabei nur spekuliert werden. Mag sein, dass Kohelet eine

Tiefenwirkung auf große Teile der westlichen Literatur ausgeübt hat. Der konkrete Nachweis fällt bei rein motivlichen Ähnlichkeiten schwer. Fest steht, dass das „Bildvokabular, das im Buch Kohelet grundgelegt ist“ (Scholl 2006, 256), vielfach produktiv aufgegriffen wird: das Motiv der Vanitas, die Windmetaphorik sowie die Rede von der Eitelkeit alles menschlichen Strebens.

Inge Merkel lässt ihre Königin von Saba in Salomos Buch Kohelet lesen. Die weise Königin kommentiert die Zeilen: „es ist der alte Dreh unser aller, die imstande und willens sind, uns mit kleinen Tricks aus dem Jammer zu winden. Mach die Last noch um ein bißchen schwerer, als sie ist, dann sinkt das Elend bis zum Grund, und von unten erfährt es einen Anstoß, daß es wieder höher steigt und leichter wird“ (Merkel 2001, 195). Ist das die einzige Lesart des biblischen Buches?

Die aufgeführten Beispiele haben eindrücklich gezeigt, dass Autor:innen unserer Zeit Kohelet ganz unterschiedlich deuten und dabei immer wieder direkte Textbezüge zum biblischen Buch explizit markieren. Sie stellen sich in seine Tradition und deuten von ihm aus ihre eigene Zeit, vor allem: ihre eigene Sicht auf das Leben. Kohelet kann zu einer biographischen Identifikationsgestalt werden, oft aber auch zur Figur der Absetzung: Mit ihm kann man Lebensverdruss und -müdigkeit benennen (Piotek), aber auch einen unzerstörbaren Leichtmut gerade im Wissen um die Vergänglichkeit (Enzensberger). Mit ihm kann man bei aller Einsicht in die Vergeblichkeit unseres Daseins die Hinwendung zum Nächsten begründen (Busta), aber auch das eigene Leben im Spiegel von Schuld und Scham reflektieren (Krolow) oder das Überleben des weisen Narren feiern (Benyoetz). Alles ‚Windhauch‘? Die Motivspuren Kohelets wehen weiter.

# 9 / Sprechversuche „nach der tonlosen Zeit“ Zur neuen Gottesrede literarischer Psalmen

Keine literarische Gattung der Bibel hat die Weltliteratur stärker beeinflusst als die der Psalmen. Sie haben „die stärkste literarische Wirkung entfaltet“, daneben „den Anstoß zu einer kaum überschaubaren Fülle von Übersetzungen, Nachdichtungen und Paraphrasen gegeben, aber auch zu ganz eigenständigen Gedichten, die sich formal und/oder inhaltlich mehr oder weniger deutlich auf die biblischen Psalmen beziehen“ (Hell/Wiesmüller 1999, 158). Dabei ist schon die konkrete definitorische Bestimmung umstritten, was das denn überhaupt sei, ein ‚zeitgenössischer Psalm‘. Beschränkt sich diese Gattungsbezeichnung auf Texte, die von ihren Verfassern explizit so genannt wurden? Bedarf es des Nachweises eindeutiger inhaltlicher oder formaler Erbspuren? Gibt es klar benennbare gemeinsame Kennzeichen?

Paul Konrad Kurz hat zwei grundlegende, bis heute unübertroffene Textsammlungen mit Psalmen des 20. Jahrhunderts vorgelegt. In der ersten, 1978 publiziert, definiert er wie folgt: „Ein Psalm ist ein religiöses Gedicht in freien Rhythmen, das eine Anrufung Gottes enthält.“ (Kurz 1978, 312) In der in weiten Teilen veränderten Neukonzeption von 1997 öffnet er diese zu stark einengende Definition noch einmal und schreibt nun vorsichtiger: „Der Psalm ist ein Gedicht in freien Rhythmen, das eine spirituelle Aussage, meist die Anrufung Gottes, spricht.“ (Kurz 1997, 270) Dieser Definition zufolge wird die Charakterisierung eines Psalms als zwangsläufig „religiöses Gedicht“ genauso zurückgenommen, wie die unbedingt erforderliche Ausrichtung auf – den personal verstandenen – ‚Gott‘.

Innerhalb der Vorgaben dieser weiten Definition findet sich eine Vielzahl herausragender Gedichte, die einerseits an die biblischen Psalmen anknüpfen, und diese andererseits inhaltlich wie formal in den Kontext ihrer Zeit transformieren. Die Namenliste allein der deutschsprachigen Autor:innen umschließt eine Vielzahl berühmter Lyriker:innen, die zum größten Teil in diesem Buch bereits benannt und eingeführt wurden: Bertolt Brecht, Paul Celan, Rainer Maria Rilke, Else Lasker-Schüler, Nelly Sachs, Franz Werfel, Thomas Bernhard (vgl. Gillmayr-Bucher 2002), Kurt Marti, Eva Zeller – und damit sind nur einige herausragende Vertreter:innen benannt. Dieses umfangreiche Textcorpus ist in den letzten Jahren nicht

nur in neuen Anthologien (vgl. Claussen 2004) erschlossen, sondern auch ausgiebig als Gegenstand theologisch-literarischer Untersuchungen analysiert worden. (vgl. Bach/Galle 1989, Ehgartner 1995, Gumpert 2004, Conterno 2014). Noch stärker als in den vorhergehenden Kapiteln müssen wir uns hier auf ausgesucht-exemplarische Texte konzentrieren.

## Paradigmen

Kehren wir zurück zu dem 1978 von Paul Konrad Kurz genannten, auf den ersten Blick naheliegenden Dreifachkriterium: ‚Psalmen‘ kann man verstehen als

- ‚religiöse Texte‘
- verfasst in ‚freien Rhythmen‘,
- in denen eine ‚Anrufung Gottes‘ zu finden sei.

Tatsächlich erfassen diese drei Charakteristika einen Großteil jener zeitgenössischen Gedichte jedoch nicht oder nur unzureichend, die in den Anthologien anschaulich präsentiert werden. Schon für die Texte von Bertolt Brecht (1898–1956) und Paul Celan (1920–1970) treffen sie nicht zu. Zwar rezipieren diese beiden Lyriker fruchtbar und differenziert die biblischen Psalmen, zwar schreiben beide Gedichte in freien Rhythmen, die sich selbst als ‚Psalmen‘ verstehen lassen, doch in bruchstückhaftem Versatz, in ironischer Absetzung, spielerischer Distanz, als satirische Gegenfolie.

Gerade die Texte dieser beiden Protagonisten deutschsprachiger Lyrik des 20. Jahrhunderts wählte deshalb Arnold Stadler (\*1954) in seiner germanistischen Dissertation als Untersuchungsgegenstand. Ihn reizte der Aufweis „der besonders plastischen, je konträr realisierten Einbeziehung des Buches der Psalmen in das eigene lyrische Werk“ (Stadler 1989, 271) bei beiden. Denn bei Brecht – dem spielerischen Erben eines religiös-literarischen Luthertums – „erscheinen die Psalmen unter dem Aspekt der Machbarkeit als Experiment mit einer literarischen Form [...] einbezogen in einen handwerklich-technischen Vorgang“. Bei Celan hingegen – dem Juden, der um ein geistiges Überleben nach der Shoa ringt – erweisen sie sich „als eine jenseits jeglicher Vorliebe oder Abneigung situierte Aufgabe“. Celan habe vor „der Notwendigkeit“ gestanden, „die Psalmen als die Gesänge der Väter, als Bestandteil der Überlieferung wahrzunehmen“ (ebd.). Im Werk dieser beiden Lyriker zeige sich auf je eigene Weise, dass „die Enttabuisierung des sakralen Ranges im größeren Zusammenhang der Säkularisierung“ für den „Bereich der Dichtung einen Zugewinn“ (ebd., 272) bedeute.

Schauen wir zunächst in aller gebotenen Kürze auf Bertolt Brechts rund 20 von ihm selbst so benannten ‚Psalm‘-Texte, von Paul Konrad Kurz als „Anti-Psalmen“ (Kurz 1978, 308) charakterisiert. Wie folgt zeigen sich die Eingangselemente des ‚ersten‘ Psalms (Brecht 1990, 241), verfasst von einem kaum mehr als Zwanzigjährigen:

### **ERSTER PSALM**

- 1. Wie erschreckend in der Nacht ist das konvexe Gesicht  
des schwarzen Landes!**
  - 2. Über der Welt sind die Wolken, sie gehören zur Welt.  
Über den Wolken ist nichts.**
  - 3. Der einsame Baum im Steinfeld muss das Gefühl haben,  
dass alles umsonst ist. Er hat noch nie einen Baum gesehen.  
Er gibt keine Bäume.**
- [...]

Irmgard Ackermann fasst den ersten Eindruck gekonnt zusammen. Es fällt „nicht leicht, die Beziehung zur literarischen Gattung der Psalmen zu erkennen“ (Ackermann 2008, 187). Was reizt Brecht an dieser Form? Vor allem wohl der Zugang zum freien Rhythmus, die Befreiung der Lyrik von Vers, Reim, Metrum und dem Zwang zur Singbarkeit. Nun kann man alle Sprachbilder direkt benennen, hinpupfen, aneinanderreihen, kommentieren, deuten. Die „Psalmen“ werden zu befreiten Texten, die allein der eigenen Verwendung zu Diensten sind. Im Zentrum steht der Versuch der sprachlichen Benennung eines „geistigen und gesellschaftlichen Kontinuitätsbruch[s] zu allem bisher Geschehenen“ (Gellner 1997, 61). Eine Verbindung zu den biblischen ‚Prä-Texten‘ ist weder in der Form noch im Inhalt erkennbar und genau das ist offensichtlich intendiert. Die einzige Verbindung zu den alttestamentlichen Psalmen ist der – assoziativ?, provokativ? – gewählte Titel.

In einer gründlichen Untersuchung zum Frühwerk Brechts kann Eberhard Rohse nachweisen, dass die Bibel insgesamt „als höchst produktiver, problemstiftender und strukturprägender Rezeptions-Impuls in Brechts gesamter literarischer Produktivität gerade von den Anfängen an“ (Rohse 1983, 283) gelten kann. Der Literat löst sich freilich vollkommen von den ursprünglichen Texten und ihren Textwelten. Nur konsequent: In Paul Konrad Kurz' zweiter Psalmenanthologie (1997) taucht der im ersten Band (1978) noch mit mehreren Texten vertretene Brecht nicht mehr auf. Der in diese Anthologie vorausgesetzten – und sinnvollen – Definition entsprechen diese Texte nicht.

Dieser Befund gilt bei Paul Celan nicht. Nicht allein der chiffrenartige Bezug im Titel qualifiziert seine Texte als ‚Psalmen‘, sondern tatsächlich der ganze Duktus, in aller poetischen Transformation. Arnold Stadler und anderen folgend, lassen sich viele von Celans Gedichte als ‚Psalmen‘ lesen, am deutlichsten sicherlich jener viel gedeutete, 1963 in der Sammlung „Die Niemandrose“ veröffentlichten Text, der den Titel „Psalm“ trägt (Celan 1986, 225) und die Zentralmetapher des ganzen Bandes entwirft:

### **Psalm**

**Niemand knetet uns wieder aus Erde und Lehm,  
niemand bespricht unseren Staub.  
Niemand.**

**Gelob seist du, Niemand.  
Dir zulieb wollen  
wir blühn.  
Dir  
Entgegen.**

**Ein Nichts  
waren wir, sind wir, werden  
wir bleiben, blühend:  
die Nichts-, die  
Niemandrose.**

**Mit  
dem Griffel seelenhell,  
dem Staubfaden himmelswüst,  
der Krone rot  
vom Purpurwort, das wir sangen  
über, o über  
dem Dorn.**

Entscheidend für eine Deutung dieses Gedichts ist zunächst die Frage, wer als Sprecher dieses Textes anzusehen ist. Sind es – das wäre vom Gesamtwerk Celans her logisch – die in der Shoa Ermordeten, denen damit hier Stimme verliehen wird? Sind es die Überlebenden, die um ein geistiges Weiterleben ringen? Sind es allgemein ‚alle Menschen‘? Eine zweite Frage: Wie ist die Zentralmetapher ‚Niemand‘ zu verstehen? Als Absage an die Existenz eines ‚Jemand‘, welcher dann leicht mit

‚Gott‘ identifizierbar wäre? Oder wird hier der „unkennbare ‚Niemand‘ der jüdischen Mystik angerufen“ (Felstiner 1997, 222), so der Celan-Biograph John Felstiner, ein sich zurückziehender, sich verdunkelnder, aber eben doch auch noch in der Negation erkennbarer Gott?

Die erste Versgruppe des immer wieder nur antippenden, stotternden, brechenden Wortgefüges ruft Motive der zweiten Schöpfungsgeschichte der Bibel auf. Doch wo diese von Gott erzählt, der „den Menschen“ aus „Staub vom Erdboden“ formte und „in seine Nase den Lebensatem“ (Gen 2,7) blies, nimmt hier „Niemand“ diesen Platz ein. Das aufgerufene „besprechen“ mag dabei eine Anspielung auf die jüdisch-mystische Tradition sein, das Gott etwas Totes wieder zu Leben erwecken kann. In jedem Fall erhält die erste Versgruppe einen für die Psalmen typischen Klage-ton. Wie personifiziert dieser „Niemand“ gedacht wird, macht die zweite Versgruppe deutlich, in der die klassische Antwort des Menschen auf die Schöpfungstat Gottes – das Lob – nun an diesen „Niemand“ gerichtet wird. Auch dieser Umschwung von Klage zum Lob ist für die Psalmen charakteristisch, verbleibt hier aber angesichts des unsicheren Gegenübers im Ton gedämpft, fast verzweifelt.

Das metaphorische „blühn“ auf diesen „Niemand“ hin – trotzig benannt: ihm „entgegen“ – bleibt mehrdeutig, wird hier jedenfalls zum Schlüssel für den Rest des Gedichts. Auch „wir“ – die Gedichtssprecher – sind „Ein Nichts“. Zwischen Sprecher und Angesprochenem bleibt das Band der Absage. Sie gerinnt in den Schlussversen im Bild der „Niemandrose“ in ein kaum auflösbares Bild. Unter Heranziehung botanischer Begriffe („Griffel“, „Staubfaden“, „Krone“, „Dorn“) erhält diese ‚Rose‘ ihr Bildprofil. Die zugeordneten Adjektive („seelenhell“, „himmelswüst“, „rot“) deuten dabei gleichzeitig auf Verwirrung und Zerstörung. Das königliche „Purpurwort“, die lobende Anerkennung der Herrschermacht, ist so nur noch als Vergangenheitsform denkbar – es wurde gesungen. Der „Dorn“ aber war stets präsent. Die Krone ist blutrot.

Die Bezüge zu den biblischen Vorbildtexten sind bis in die Imitationen des psalmtypischen Stilmittels *parallelismus membrorum* deutlich: die zweite Vershälfte oder der Folgevers führen den zuvor geäußerten Gedanken wiederholend, ergänzend, und variierend fort. Klar ist aber auch, dass es hier um eine in Form und Inhalt radikale Transformation geht. Das „dunkle Geheimnis der radikalen Entzogenheit Gottes“ wird „an der Schwelle der Sprachlosigkeit zur Sprache gebracht“ (Tück 2020, 142). Nicht mehr ein Psalm an Gott liegt vor, sondern – vieldeutig – an „Niemand“. Und ihm gegenüber versagen die Worte, bleibt ein Stottern, ein Ringen, ein Verstummen. Das Gedicht wird so – ich schliesse mich hier an die Deutung von Jan-Heiner Tück an – „Gebet und Anti-Gebet zugleich“ (Tück 2014, 36).

Einen „Anti-Palm“ (Brecht); ein Amalgam aus „Gebet und Anti-Gebet“ (Celan) – diese zwei Archetypen also ruft Arnold Stadler auf, um moderne Psalmen zu charakterisieren. Deutlich wird: Man muss bereit sein, formal und inhaltlich neue Wege zu gehen, um Psalm-Texte in unsere Zeit hinein zu verlängern. Sie öffnen poetisch und weltanschaulich eigene Welten. Das ist anders bei einer Tradition, die viel enger bei den biblischen Texten zu bleiben versucht, bei den Psalm-Nachdichtungen.

## Nachdichtungen

Stadler, katholischer Theologe und Germanist, wurde in den 1990er Jahren selbst als Schriftsteller bekannt und unter anderem mit dem Georg Büchner-Preis (1999) ausgezeichnet. Die als Literaturwissenschaftler analytisch entfaltete Faszination durch die Psalmen regte ihn 1999 zur Herausgabe eigener Übertragungen an, erschienen unter dem provokativen Titel „Die Menschen lügen. Alle!“ Warum der Versuch einer Neuübersetzung? Nun, diese einzigartigen „Zeugnisse der Weltliteratur, die diese immer wieder beeinflusst und bereichert haben“ (Stadler 1999, 111), seien viel zu oft „zu Tode übersetzt“ worden in Versuchen der philologischen Präzision. Auf der Strecke bleibe dabei die Lebendigkeit, die Erfahrungstiefe, die lebensnahe Wucht der Originaltexte. Stadler: „Darin wollte ich diesen Texten möglichst treu sein, indem ich versucht habe, die Psalmen als Gedichte wiederzugeben.“ (ebd., 112) So etwa verdichtet er den Anfang von Psalm 23 (ebd., 29):

**Er ist mein Hirt.  
Und mir fehlt nichts.  
Er gibt mir Licht und Leben.  
Es ist wie am Wasser.  
Er stillt meinen Durst.  
Er sagt mir, wie's weitergeht.  
Er ist der Gott, auf den ich  
hoffte.**

Ganz anders präsentieren sich die Nachdichtungen von Matthias Hermann, dessen Gedichte uns bereits im Zusammenhang mit Lot, Rut und Kohelet begegnet sind. Von 2015 bis 2019 veröffentlichte er fünf Bücher mit Nachdichtungen zu allen Psalmen, inspiriert durch den Versuch, sie in heutige Verssprache zu übertragen, mit Reim, Strophik, Rhythmus. Psalm 23 liest sich bei ihm wie folgt (Hermann 2015, 64):

**Und der Herr ist ja mein Hirte,  
Daß mir wird kein Mangel sein,  
Denn er weidet mich auf Auen,  
Flößt das Ruhenaß mir ein.**

**Und er herbergt meine Seele,  
Und Sein Antlitz, unverhülln,  
Führt zurück mich rechter Pfade,  
Ja um seines Namens willn.**

Der Bogen spannt sich weit aus: Von den nüchtern, karg benennenden Versen Stadlers, der jedes Pathos, jede stilistische Emotionalität zu vermeiden sucht, bis hin zu den versifizierten, kunstvoll-künstlich gesuchten Reim- und Bildstrukturen Hermanns. Psalmnachdichtungen bleiben ein eigenes Genre.

Die folgenden Beispieltex te sind nicht als Nachdichtung konzipiert, sondern – im Gefolge von Brecht und Celan und wie bei SAID, dessen „Psalmen“ schon am Anfang dieses Buches charakterisiert wurden – als eigenständige lyrische Entwürfe. Sie stammen aus unterschiedlichen Epochen und stehen für je eigene Kontexte und Formen des Anknüpfens an die biblische Tradition.

## **„Eifrig bemüht, sich zu vernichten“**

Schauen wir auf ein herausragendes und zugleich typisches Beispiel von ‚Psalm‘-Gedichten des 20. Jahrhunderts, die im Einfluss von Brecht stehen. Der in Berlin geborene Peter Huchel (1903–1981) wird zu den großen deutschen Lyrikern des 20. Jahrhunderts gezählt. Er gehörte zunächst in der DDR zum literarischen Establishment, hatte als Herausgeber der Zeitschrift „Sinn und Form“ (von 1948–1962) kulturpolitisch eine zentrale Stellung inne. Als 1962 seine Konflikte mit der offiziellen politischen Linie in der DDR eskalierten, zog er sich über Jahre zurück, durfte erst 1971 in den Westen ausreisen, wo er bis zu seinem Tod in Staufen/Breisgau lebte. Sein schmales Werk zeichnet sich vor allem durch einfühlsame Naturlyrik aus, die nur wenige, jedoch bedachtsam gesetzte biblische Bezüge aufnimmt. In seinem 1963 erschienenen Gedichtband „Chausseen, Chausseen“ findet sich der folgende Text unter der Überschrift „Psalm“ (Huchel 2001, 148ff):

## Psalm

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

**Die da wohnen  
Unter der Erde  
In einer Kugel aus Zement,  
Ihre Stärke gleicht  
Dem Halm  
Im peitschenden Schnee.**

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

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

Neben der Überschrift verweist zunächst auch die Form auf das bewusste Anknüpfen an die biblische Tradition: in der Wortwahl („Ölbaum“, „Halm“); in der gleichnishaften Sprache; im für Psalmen typischen *parallelismus membrorum* in den ersten Versgruppen; im verlangsamenden, stockenden Versfluss. Der formalen Anknüpfung steht freilich eine inhaltliche Eigenständigkeit gegenüber: Nicht um eine auf ein transzendentes Gegenüber ausgerichtete, dialogische Sprache handelt es sich hier, sondern um eine besonnene Selbstreflexion. Angesichts der Möglichkeit der atomaren Selbstvernichtung der Menschheit („Kugeln aus Zement“ als propagierte Überlebenshorte) lässt Huchel ein apokalyptisches Szenario entstehen.

In der ersten Versgruppe richtet sich der prophetische Blick auf das Ende der Welt. Unterstützt durch die Satzumstellungen („dass ...“) und das eingefügte „es“ betont Huchel das abschließende Bild der „Elle des Todes“. Die Schöpfung wird zurückgenommen, der Kreislauf des Lebens gestoppt. Die drei restlichen Vers-

gruppen setzen den Zukunftsblick in konkrete Bilder um: Kurzfristig Überlebende in Erdbunkern – vergänglich wie Halme im Wind; Insekten allein mögen auf dem verödeten Erdball überleben; die menschliche Geschichtsschreibung aber wird beendet sein, fehlt es ihr doch an künftigen Subjekten: spurlos verschwunden der Mensch!

Im Schlussbild kehrt sich der Zukunftsblick wieder zurück in die Gegenwart, denn das „Geschlecht, eifrig bemüht, sich zu vernichten“ ist ja gerade die gegenwärtige Menschheit, der Huchel sein Warngedicht als Spiegel vorhält. Nicht um ein quälend genaues Ausmalen des apokalyptischen Untergangs geht es dem Dichter, sondern um eine Warnrede in der Hoffnung, dass der Mensch sich doch noch besinnen und die Selbstvernichtung vermeiden möge. Weisheitliche Selbstbesinnung mischt sich hier mit prophetisch-apokalyptischer Mahnrede zu einer ganz eigenen Sprachform, in der Gott weder direkt benannt oder gar angerufen, noch aber ausgeschlossen würde. Das Erbe Brechts wird deutlich: Der inhaltliche wie auch der formale Bezug zu den alttestamentlichen Psalmen hat sich fast völlig aufgelöst.

## „dass du nicht stirbst, meine Seele“

Blicken wir ins 21. Jahrhundert! Auch der zweite Beispieltext trägt bereits im Titel einen Verweis auf die Tradition der Psalmen. Dass sich der Verfasser dieses Gedichtes freilich überhaupt auf die Psalmen bezieht, überhaupt Gedichte mit religiöser Thematik vorlegt, ist auf den ersten Blick höchst ungewöhnlich. Der 1953 in Schleswig geborene, jedoch im rheinischen Oberhausen aufgewachsene, seit Jahrzehnten in Berlin lebende Ralf Rothmann (\*1953) hat sich vor allem als Verfasser von Romanen wie „Stier“ (1991) oder „Wäldernacht“ (1994) einen Namen gemacht, in denen das Aufwachsen in den 1960er/1970er Jahren im Rhein-Ruhrgebiet sozialkritisch und mit real-drastischer Deutlichkeit geschildert wird. Erst in den Werken, die seit der Jahrtausendwende erschienen – wie „Winter unter Hirschen“ (2001) und „Junges Licht“ (2004) – nimmt er verstärkt auch religiöse Motive, Einspielungen von Transzendenzmotiven und Erinnerungen an das Erbe einer katholischen Sozialisation in seine literarische Welt mit auf. Sie werden keineswegs zu einer überlagernden Motivwelt, haben ihm aber – zu seiner eigenen Überraschung – 2003 den „Evangelischen Buchpreis“, dann 2014 den „Kunst- und Kulturpreis der deutschen Katholiken“ eingebracht.

Dass Ralf Rothmann von Anfang seines Schreibens an immer auch Lyriker war, trat in der Öffentlichkeit weitgehend in den Hintergrund. Umso erstaunlicher, dass

er im Jahr 2000 einen in Inhalt wie Titel überraschenden Gedichtband vorlegte: „Gebet in Ruinen“: 40 Gedichte die zentral um – im weitesten Sinne – religiöse Themen kreisen. Exemplarisch folgender Text (Rothmann 2000, 53):

**Psalm Meier**

**Lobe ihn, meine Seele, preise ihn mit aller Kraft,  
mit der Faust in der Tasche und dem  
Totenschein in der Faust. In deinem kranken Schmuck,  
dem Kleid aus Grind und Karzinomen,  
lobe den Herrn, bis du am Boden liegst  
und nichts mehr tragen kannst. Bis du erfährst,  
was uns trägt.**

**Bedenke, dass du nicht stirbst, meine Seele,  
dass alle Winter der Welt in diesem Frühjahr blühen,  
versuche nicht, klüger als das Gras zu sein.  
Überhöre das Schweigen der Spötter,  
laß dich verlachen und lache mit: Die ihren Bauch blähen  
mit fetten Reden, deinen Jubel buchstabieren und  
den Geist verkünden aus dem Feuilleton der Toten,  
sie sind bestenfalls bei Verstand.  
Ihr Gott ist ein Gefrierfach.**

**Vergib dir deine früheren Wege,  
dein billiges, dreckiges Schaumstoff-Leben,  
verzeih dir schnell, meine Seele, denn niemand wird klagen  
am Ende deiner Zeit, kein Engel wird sagen: Karl Meier,  
warum bist du nicht Jesus gewesen. Oder wenigstens  
ein Märtyrer. Aber jeder Halm, jeder Stein, jeder  
berstende Stern fragt dich schon jetzt: Warum bist du nicht  
Karl Meier gewesen?**

**Lobe den Herrn. Lies die verblichene Schrift.  
Sieh, wie schön du wirst über den Zeilen, ein Freund  
der Lieder. Rufe ihn, meine Seele, ruf ihn jetzt.  
In jedem „Wo bist du?“ sind hundert**

**„Hier“.**

Der zeitgenössische Psalm nimmt in der Anrede eine biblische Form auf. Psalm 103 oder 104 etwa beginnen ebenfalls mit den Worten „Preise den Herrn, meine Seele“.

Doch im Gegensatz zu den anonymisierten biblischen Vorbildern ist dieser Text – wie schon im Titel erkennbar – in Figurenrede verfasst. „Karl Meier“ betet denn auch den Psalm nicht an Gott als personales Gegenüber, sondern als inneres Zwiegespräch mit seiner Seele. In den freirhythmischen, reimlosen Versen, die hier nicht an biblische Versformen anknüpfen, wird die Situation des Gedichtsprachers deutlich: Hier besinnt sich ein todkranker Mann auf sein zurückliegendes Leben und auf das bevorstehende Sterben. Mit dem „Totenschein in der Faust“ und einem Körper voller „Grind und Karzinom“ hofft er darauf, dass „du“ – „meine Seele“ – „nicht stirbst“.

Ist das Ironie? Sarkasmus „mit der Faust in der Tasche“? Ist das „Lobe ihn, meine Seele“ Protestrede gegen „den Herrn“, der ein Leben sinnlos zugrunde quält bis es am Boden liegt? Anders gefragt: In welchem Ton will dieses Gedicht gelesen sein? Gegen die nicht unmögliche Antwort, hier gehe es tatsächlich um eine sarkastische Abrechnung mit „dem Herrn“, hier werde die Rede von der Unsterblichkeit der Seele ad absurdum geführt, sprechen zahlreiche Hinweise im Text. Ich lese das Gedicht als ernsthaftes Ermutigungsgedicht angesichts des Sterbens, das nicht klaglos hingenommen wird, sondern buchstäblich „mit der Faust in der Tasche“. Aber der darin angedeutete Protest richtet sich gegen die Krankheit als solche, nicht gegen „den Herrn“. Hier geht es tatsächlich darum, im tiefsten Elend zu erfahren „was uns trägt“.

Die zweite Versgruppe nimmt erneut ein Motiv aus Psalm 103 auf: „Wie Gras sind die Tage des Menschen, er blüht wie die Blume des Feldes. Fährt der Wind darüber, ist sie dahin; der Ort, wo sie stand, weiß nichts mehr von ihr.“ (Ps 103,15f.) Das Ziel dieses Bildes verschiebt sich jedoch. In der Bibel leitet es über zu einer Hoffnungsaussage auf die ewig währende Kraft und Gnade Gottes, hier ist es als vorausblickender Zuspruch konzipiert: „Bedenke, dass du nicht stirbst“. Natürlich „schweigen die Spötter“ angesichts solchen Zuspruchs, wird man „verlacht“, wenn man solche Hoffnung äußert. Aber wer sind denn diese Spötter? Bauchbläher, Fettredner, sekundär gebildete Totengeistverkünder: „Ihr Gott ist ein Gefrierfach“. Hiermit wird wohl auf die Leichenhalle angespielt: Für die Spötter ist mit dem Tod alles aus. Sie, die „Aufgeklärten“, klar „bei Verstand“, vergöttern den Tod. Gegen solche Positionen wird hier eine Hoffnung auf Unsterblichkeit deutlich, deren Voraussetzung der Glaube an einen lebendigen Gott ist.

Auf diesen vorausblickenden Zuspruch folgt in der dritten Versgruppe der rückblickende Bilanzblick: Das Leben, die früheren Wege, muss man sich selbst vergeben. Ein „billiges, dreckiges Schaumstoff-Leben“ kann nur an einem Kriterium gemessen werden: Nicht an der Frage, ob es mit den großartigen Lebensentwürfen eines „Jesus“, eines „Märtyrers“ verglichen werden kann. Vielmehr allein an der

Frage, ob es die eigenen Potentiale ausgeschöpft hat, ob es die ureigene Identität erfüllt hat. Scheitern an diesem Anspruch kann und muss sich die Seele selbst verzeihen. Die Grundidee dieser Rückfrage entlehnt sich Rothmann dabei aus den „Chassidischen Geschichten“ des jüdischen Religionsphilosophen Martin Buber.

Die Schlussverse greifen den anfänglichen Aufruf zum Gotteslob wieder auf. „Lies die verblichene Schrift“ mag eine Aufforderung zur Bibellektüre sein. In „die Schrift“ können aber durchaus auch andere, nun letztlich relevante Schriften, „Lieder“, eingeschlossen sein. So endet das Gedicht mit verblüffend optimistischem Zuspruch: Wenn die Seele den Herrn jetzt ruft, wird ihr hundertfach geantwortet werden! Ein ungewöhnlicher, unerwarteter Lob-Text! Die Haltung des Protest-Atheismus scheint hier genauso überwunden wie die Haltung der Gottesanklage angesichts von Leid. Hier wird nicht der – dann eben auch für die Krankheit mitverantwortliche – Schöpfer allen Seins angerufen, sondern allein ein ‚Erlösergott‘, der letztlich trägt, in dessen Angesicht Unsterblichkeit der Seele erhofft wird. Diese Glaubensvoraussetzung des Gedichtsprachers gilt es nicht theologisch zu sezieren, sondern als mögliche Position ernst zu nehmen. Diese Hoffnung gegen alle Spötter zu benennen, dieser Hoffnung gegen alle Skepsis Sprache zu geben, darin liegt das Besondere dieses Gedichtes. Es mit dem unverblühten Aufruf zum „Gotteslob“ zu verbinden, darin liegt seine provokative Spitze.

Die nicht wirkungslos blieb: „Sollte der Freund auf seine alten Tage religiös geworden sein?“ (Rothmann 2009, 249), lässt Rothmann eine spätere Romanfigur süffisant fragen. Und der Befragte, eine autobiographisch motivierte Figur aus dem Roman „Feuer brennt nicht“, redet sich mühsam heraus: „du hast schon recht, am Ende ist man religiöser, als man ahnt“ (ebd., 173). Figurenperspektive, in der sich Erlebtes und Gedachtes spiegeln mag.

## **„alle glauben dich duzen zu dürfen“**

Im gleichen Jahr wie die zu Beginn dieses Buches aufgerufenen „Psalmen“ SAIDS erschien ein schmales Bändchen mit nun in der Tat religiösen Gedichten: „Du“. Dessen Untertitel deutet auch hier eine Provokation an, wenn auch ganz anders: „Rühmungen“. Sie führt zu einem Schriftsteller, dessen Texte in diesem Buch schon mehrfach aufgerufen wurden: zu dem Schweizer Dichterpfarrer Kurt Marti (1921–2017). Er gehörte in den Jahrzehnten der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu den ganz wenigen Ausnahmen von Autor:innen, die als Christen Literatur verfassten und dabei auch weit über den binnenkirchlichen Rahmen hinaus wahrgenommen wurden. (vgl. Bühler/Mauz 2016) Die Sprachkrise der Moderne quer durch all ihre Kata-

strophen hindurch hinterließ in seinem Werk deutliche Spuren: Immer gebrochener wurden auch seine Texte, immer grotesk-verspielter, immer verknappter.

Und im Band „Du“? Hier resümiert der Mittachtziger noch einmal seine poetische Gottesbeziehung. Doch der Ton schlägt um: Nicht mehr verspielte Leichtigkeit, nicht mehr sozialkritische oder tagespolitische Schärfe, nicht mehr absurd-ironische Sprachsetzungen gegen das Chaos! All diese Tonarten bleiben bestehen, werden nicht zurückgenommen. Aber eingerahmt in eine Tonlage, die von einer unzerstörbaren *Letztbindung* spricht und zeugt. Auch hier steht in Anlehnung an die Sprache und Spiritualität der Psalmen ein einziger Sprachgestus im Zentrum. Doch wo SAID die Einforderung betont, da konzentriert sich Marti auf den rühmenden Lobpreis. So spiegeln diese Texte die fruchtbaren Spannungen der produktiven Beziehung von Gedicht und Gebet. Wenige Passagen (Marti 2007, 7–12) aus den eindrücklichen Texten müssen zur Verdeutlichung erneut ausreichen.

**DU  
weltweit  
in vieler leute mund  
so dass alle glauben  
dich duzen  
zu dürfen  
ich auch  
DU  
von dem wir  
nur wenig wissen  
und doch ist  
dies wenigwissen  
geheiligt  
da es  
wenigwissen  
von dir  
und deshalb  
weitaus mehr ist  
als wir  
mit unserem glauben  
und denken  
zu fassen vermögen  
DU  
dessen rätsel trotz allem**

**zukunftsträchtiger bleiben  
als alle lösungen der menschen**

Rühmungen stehen am Ende von Martis poetologisch reflektierter Gottesrede. Im Wissen um die Grenzen von Erkenntnis und Sprache kann die poetische Rede sich so an Gott wenden, dass es ihm überlassen bleibt, die Pausen und Lücken zu füllen.

**„wie soll ich sprechen zu dir“**

Einer vergleichbaren Poetologie folgt auch Ludwig Steinherr, dessen „Kain“-Gedicht wir im Einführungskapitel zu diesem Buch näher betrachtet haben. Im Titelgedicht (Steinherr 2012, 79) der 2012 erschienenen Gedichtsammlung „Ganz Ohr“ (2012) ruft der Gedichtssprecher eine gebetsartige Szene auf: „Gott – ich flüstere mein Gebet / in dein anderes Ohr [...] / in dein winziges / bebendes Heuschreckenohr / das alles zugleich hören muß“ und es endet mit den Versen:

**Ich knie nieder  
um in dein winziges  
Heuschreckenohr zu lauschen –  
und mein gischtender  
tosender Herzschlag  
wird von deinem  
unendlichen Lauschen  
erhört**

Eine spirituelle Wandlung wird nachgedichtet: Aus dem Sprechen wird ein Hören, aus dem Aussprechen wird ein Erlauschen dessen, was zu hören ist. Noch konkreter wird die lyrische Beerbung des an den Psalmen orientierten Gebets in einem Gedicht (Steinherr 2014, 12) aus dem Band „Nachtgeschichte für die Teetasse“ (2014).

**Schwieriger Dialog**

**O Herr  
wie soll ich sprechen zu dir –  
Deine gekreuzigte Gestalt  
winzig am andern Ende der Kathedrale  
wie eine Mücke die in meinem Weinglas zappelt –**

**Als sähe ich dich durch ein umgedrehtes Fernrohr –**

**Während du mich siehst  
in monumentaler Vergrößerung:  
jede Pore auf meiner regenfeuchten Stirn  
ein schwarzer Abgrund  
jedes Äderchen in meinem Augapfel  
ein tosender Strom von Blut**

Mit der klassischen Gebetsanrede „O Herr“ wird der Bezug zum Psalm gleich im ersten Vers deutlich. Der Versuch der Gebetsanrede wird freilich im Folgevers sofort problematisiert: Wie soll ein Mensch einen Dialog mit ‚Gott‘ aufnehmen können? Hier der regennasse Beter, soeben eingetreten in die Kathedrale, die sich weit nach vorn ausstreckt bis zum korpusgekrönten Kreuz – dort der Gekreuzigte, als könne er umgekehrt den winzigen Menschen dort, weit fort am Eingang, erkennen. Aber wie ungleich ihre Optik, wie verschiedenartig die Bedingungen des vermeintlichen gebetsartigen ‚Dialogs‘!

Ein ungleiches Gespräch, vergleichbar mit dem je völlig andersartigen Blick durch ein Fernrohr. Der Mensch schaut falsch herum hinein: alles erscheint ihm weit, undeutlich, ungreifbar. Umgekehrt der ‚göttliche Blick‘: In vielfacher Vergrößerung erkennt er den Menschen ganz genau, spiegelscharf, durch die Oberfläche hindurch. Gott, unklar und fern; der Mensch, ganz und gar erkannt – wie soll da ein ‚Dialog‘ möglich sein? Das psalmförmige Gedicht bewahrt seine Sprachform als literarischer Text und erschafft so eine eigene Realität.

## **„Das Lied ohne Gott ist tonlos“**

Ein letztes Beispiel: 2017 erschien der Gedichtband „Psalmen“ des Lyrikers Uwe Kolbe (\*1957). In der DDR sozialisiert, spielte Religion in seinem Werk lange Zeit kaum eine Rolle. Mit diesem Band dokumentiert er die Rückkehr zu einer eben auch religiösen Sprachsuche. „Hier sind meine Psalmen, Lieder nach alter Art, Gebete, / hier kommen sie, die sind es, die habe ich gemacht.“ (Kolbe 2017, 7) Mit dieser versförmigen Einführung beginnt sein „Geleit“ zu dem Band. Keiner dieser Texte sei „von der sicheren Seite gesprochen“ (ebd.) versichert er, aber: „Ich sagte Gott. Und als ich ihn ansprach, verweigerte er sich nicht.“ (ebd.) Wie folgt (ebd., 12) lautet einer dieser „Psalmen eines Heiden, der Gott verpasste“ (ebd., 7):

### **Psalm nach der tonlosen Zeit**

**Das Lied ohne Gott ist tonlos,  
es langweilt sich bei sich selbst,  
und seine Sänger schlafen ein.  
Dem Lied ohne Gott fehlt Gott,  
das geistlose hat keinen Geist.  
Mein eigenes Schwadronieren,  
gottloses Wort, das ich sagte,  
betrog all jene, die hörten.  
Ich fand mich wohl toll  
in meiner Schwarzen Weste,  
den Fleck meiner Sehnsucht,  
von der mein Gesang ging,  
ein sprachloses Sprechen,  
ein Fragen, von Anfang hohl.  
Das Lied ohne dich ist tonlos,  
Herr, dies ist mein Psalm.**

‚Tonlos‘, ‚geistlos‘, ‚hohl‘ – Schonungslos kritisiert Kolbe das vorherige, eigene lyrische Schaffen. ‚Ohne Gott‘ fehlte ihm Entscheidendes. Erst jetzt, ‚mit Gott‘, kommt es zu sich selbst und zu einer Qualität, die ihm zusteht. „Vergib mir, ich spielte das Leben / mit Masken“ (ebd., 18), heißt es im „Psalm bei dem Feuer“; „sei mein, Zunge des Herrn“ (ebd., 19), erbittet das Gedicht „Die Stimme des Herrn. Psalm 29“.

## **Psalmen heute? Perspektiven**

Wie nur wenige andere biblische Texte nehmen die Psalmen sehr persönliche Tieferfahrungen auf: Erfahrungen von Freude und Hoffnung, Sehnsucht und Ergebung genauso wie Erfahrungen von Leid und Trauer, Verzweiflung und Auflehnung. Aus diesem Grund sind diese biblischen Gebete Texte, die Menschen tief ansprechen können und zur Übertragung in andere Zeiten und Kontexte reizen. Dabei werden unterschiedliche Tendenzen deutlich, die eine augenfällige Entwicklung aufzeigen.

In den vorliegenden literaturwissenschaftlichen Untersuchungen wird deutlich, dass die als ‚Psalmen‘ markierten Gedichte des 20. Jahrhunderts erstens fast durchgängig außerhalb des explizit religiösen Kontextes entstehen und wirken und zweitens Zeugnisse von Krisendichtungen sind.

- In ihnen werden die Erschütterungen des Paradigmas der Moderne vor, während und unmittelbar nach dem ersten Weltkrieg deutlich, etwa bei Franz Werfel, Georg Trakl oder Jakob van Hoddis.
- In ihnen kann der Versuch unternommen werden, angesichts der Shoa Sprache gegen die Sprachlosigkeit zu finden (etwa bei Paul Celan oder Nelly Sachs).
- In ihnen können sich politische Krisen spiegeln, etwa im Blick auf Befreiung aus Unterdrückung (Ernesto Cardenal) oder Angst angesichts des menschengemachten Ökozids (Peter Huchel).
- Schließlich können sie Zeugnisse tiefer existentieller Krisen sein (etwa bei Christine Lavant, Thomas Bernhard, Ernst Meister) oder die biblische Spiritualität in unsere Zeit weiterschreiben (Christine Busta, Eva Zeller).

Die Produktivkraft der biblischen Vorbildtexte zeigt sich hier in einer bleibenden Spannweite der Anknüpfungspunkte und Ausdeutungsmöglichkeiten, die sich nicht auf Kategorien wie Säkularisierung, Absage an Transzendenz oder Beschränkung auf die Klage reduzieren lässt.

In Psalmtexten des 21. Jahrhunderts verschiebt sich die Perspektive. Erstaunlich: Für sie gilt eher jene Perspektive, die Paul Konrad Kurz 1978 benannte und dann zurücknahm. Sie sind tatsächlich viel konkreter ‚religiöse Gedichte‘. Bei Rothmann, SAID, Marti, Steinherr oder Kolbe findet sich tatsächlich – wieder und neu – eine ‚Anrufung Gottes‘, sei es auch in aller Distanz, poetischer Ironie oder zweifelnder Gebrochenheit. Wo die Spiegelfolie ‚Psalm‘ im 20. Jahrhundert vor allem zur Absetzung, zur Ablösung von den biblischen Prätexten bis hin zur völligen textlichen Bezugslosigkeit führte, braucht es heute ganz offensichtlich klarere Markierungen. Das intertextuelle Spiel von bloßer Andeutung funktioniert nicht mehr, weil die Folie nicht mehr erkannt wird. Es braucht direkte Rezeptionsmarker. Und: sie gehen einher mit einer deutlich profilierten inhaltlichen Zuwendung zu Fragestellungen, die *auch* religiös konnotiert sind.

Viele weitere Beispiele für derartige neue Amalgame von Gedicht und Gebet innerhalb der Gattung ‚Psalm‘ ließen sich hinzufügen. „Gedicht und Gebet“ bleiben sich „ähnlich in ihrer gemeinsam suchenden Sprachbewegung“ (in: Tück 2018b, 116), bilanziert Christian Lehnert. Die Gattung des literarischen Psalms ist keineswegs an ihr Ende gekommen. Eher ist es wohl so, dass einerseits „jede Zeit ihre eigenen Gebete hervorbringt“, und dass andererseits Lyrik in der Formulierung derartiger Texte „als sprachliches Instrument der Sinnsuche und Verortung zunehmend an Bedeutung gewinnt“ (Leitner 2005, 6).

# IV. Ausblick

Versuchen wir eine Bündelung des Befundes in sechs Schritten!

Erste Einsicht: „Die Bedeutung alttestamentlicher Typen für das literarische Schaffen unserer eigenen Zeit scheint anzuhalten“ (Link 1989, 30), schrieb Franz Link vor mehr als dreißig Jahren als Zwischenbilanz einer damaligen, umfassenden, fast 1000-seitigen Spurensuche. Ohne dass man von einer biblischen Leitfunktion in der Gegenwartsliteratur sprechen könne, sei es doch offensichtlich, „dass Altes und Neues Testament in der abendländischen Literatur weiter produktiv bleiben“ (ebd., 944).

Dieser Befund bestätigt sich nicht nur, er setzt sich auch aus heutiger Sicht fort über die mehr als dreißig Folgejahre. Tatsächlich: Nicht nur die Bibel allgemein, sondern gerade das Alte Testament erweist sich nach wie vor „als literarisch gerettetes Kulturgut“, als „Stoff- und Metaphernlieferant“ (Knauer 1997, 8). Die Bibel bewährt sich so einmal mehr als „eine wesentliche Quelle der Inspiration, ein unerschöpfliches Reservoir an Geschichten, Stoffen und Motiven sowie ein Bezugssystem der sprachlichen Form- und Inhaltsschaffung“ (Schmidinger 1999, 7).

Unsere – ja nur exemplarisch vorgehenden – Tiefenbohrungen bestätigen eindrücklich: Je genauer ein biblischer Einzelzug in den Blick genommen wird, umso mehr Wirkspuren lassen sich aufzeigen. Die weithin als Vorgabe immer wieder formulierte Feststellung lässt sich bestätigen: „Gerade im 20. Jahrhundert blühte die literarische Verwendung biblischer Stoffe.“ (Nüchtern 2010, 10) Aber die erste grundlegende Erkenntnis dieses Buchs: Dieser Befund gilt bis in die unmittelbare Gegenwart hinein. Ohne dass die Bibel allgemein – das Alte Testament im Speziellen – als hervorragender Wirkgrund zeitgenössischer literarischer Produktivität fungieren würde, bleibt sie eine von mehreren Bezugsquellen des kulturellen Gedächtnisses und der künstlerischen Anregung.

Eine zweite Einsicht drängt sich auf: Viele Namen von Schriftsteller:innen wurden in diesem Buch wiederholt genannt. Hinter dieser Beobachtung mag folgender Grundzug liegen: Wenn es Dichter:innen einmal zum Alten Testament zieht, finden sie dort reiche Anregungen, faszinierende Stoffe, immer wieder neu herausfordernde Motive. Ob Rainer Maria Rilke, Else Lasker-Schüler, Bertolt Brecht, Schalom Ben Chorin, Uriel Birnbaum, Franz Werfel, Stefan Zweig, Nelly Sachs, Ricarda Huch, Christine Busta, Rose Ausländer, Erich Fried, Günter Kunert, Eva Zeller, Drutmar Cremer, Heinz Piontek, Matthias Hermann oder Andreas Knapp: die Faszination

alttestamentlicher Anregungen führte bei all diesen Autor:innen zu einer ganzen Reihe von literarischen Ausgestaltungen. Einige stellen komplette Gedichtbände zu biblisch inspirierten Themen zusammen. Einmal auf der Spur, lässt sie die Witterung nicht los.

Dritte Einsicht: Eine – am Anfang dieses Buches eingespielte – Mahnung darf dabei nicht aus dem Blick geraten: Immer wieder zeigt sich, dass die heute genutzten Prätexte zwar auch ganz konkret die biblischen Originaltexte sein können, dass sich aber oft genug Auslegungstraditionen mit einmischen, die später entstanden sind. Das aufgerufene und fruchtbar weitergeführte ‚Bibelwissen‘ ist ein intertextuelles Konglomerat aus Urtext, Deutung, Anreicherung, Veränderung, Eigenverständnis. Die Korrelationen zwischen Bibel und Literatur sind also nicht nur zwiepolig, sondern entwerfen vielmaschige Deutungsnetze und multidimensionale Bezugslinien. Die „Geschichte von Lesarten der Bibel“ kann man so auch als „Geschichte der Produktivität von Missverständnissen schreiben“ als „Bewegung einer ständigen Verschiebung, Verengung oder Erweiterung von Bedeutungen“ (Martus/Polaschegg 2006, 14).

Vierter Befund: Unzählige derartige Stoffe, Motive, Chiffren und Formen sind nach wie vor kaum erforscht. Zahlreiche biblische Wirkspuren in der Literatur sind noch unentdeckt, bleiben unsystematisiert, harren noch der Aufspürung, Erforschung und Ausdeutung. Hier wartet ein fruchtbares, interdisziplinäres, kulturwissenschaftlich-theologisches Erarbeitungsfeld auf künftige Bestellung.

Schauen wir im Blick auf eine fünfte Erkenntnisrichtung genauer hin: Welche alttestamentlichen Stoffe erweisen sich als besonders reizvoll? Christoph Gellner weist eine erste Richtung: „aktualisierende Neu- und Umgestaltungen“ der Bibel profilieren sich häufig „als archetypische Spiegelfiguren, Exempel- und Modellgeschichten, um die Ambivalenz menschlicher Erfahrungswelt einzufangen“ (Gellner 2004, 9). Vor allem die Zerrissenheit dieser Figuren und ihrer Geschichten, ihre Vielschichtigkeit, ihre unabgeschlossenen Charakterbilder reizen also zur Aufnahme, Ausdeutung und Aktualisierung. Karl-Josef Kuschel ergänzt: „Schriftsteller rezipieren die Bibel gerade dort, wo die Geschichten nicht aufgehen, die Antworten fehlen, die Figuren widerspenstig und gebrochen, komplex und unheimlich, die Stoffe abgründig, die Motive so gewählt sind, dass sie den jeweiligen Status Quo konterkarieren und die Menschen neu mit Fragen auf Leben und Tod konfrontieren.“ (Kuschel 1994, 197) Später fächert er auf: Die Bibel dient als „konfrontative Zeitdeutung“, zur „Selbstdeutung und Selbstermutigung“, als individuelle „Spiegelfigur“ der Verfasser:innen, aber auch kollektiv „im Modus eines Menschheitsepos“ (Kuschel 2020, 16–19).

Die von uns aufgegriffenen Beispiele bestätigen diese Beobachtungen und Rezeptionsspuren:

- Die Sintflut als Motiv von Überleben und Bedrohung wird zum Spiegel der – individuellen wie gesellschaftlichen – Gegenwart.
- Die alle optimistischen anthropologischen Menschheitsträume in Frage stellende Sündhaftigkeit der Welt zeigt sich exemplarisch vor allem am Schicksal von Städten wie Babel/Babylon und Sodom.
- Saul ist zerrissen zwischen Erwählung und Verwerfung, zwischen Erfolg und Versagen.
- David und Salomo sind blendende Helden, deren Schattenseiten dem Gesamtbild Tiefenschärfe verleihen.
- Ester ist die mutige Retterin, die sich bewusst in Lebensgefahr begibt. Und deren Tat für andere zu tausendfachem Tod und Verderben führt.
- Jeremia ist der scheiternde Auserwählte, der unfreiwillige Unheilsprophet.
- Hiob zeigt sich als der stellvertretend Leidende, der die Theodizee-Frage stellt und am Ende rätselhaft bestätigt wird.
- Vor allem mit Saul, Hiob und Jeremia rührt das Alte Testament an Strukturprinzipien des Tragischen. Kein Wunder, dass sich gerade hier die Rezeptionshaken festmachen.
- Kohelet hingegen ist der biblische Skeptiker, der die Hauptströme anderen Bücher konterkariert.
- Die Psalmen schließlich sind das Wörterbuch der umfassend in allen Dimensionen durchbuchstabierten Gottesbeziehung.

Anhand der damit benannten Stoffe wird die Bibel doppelt sichtbar „als kultureller Wissensspeicher wie als ästhetisches, religiöses und gesellschaftliches Reflexionsmedium“ (Polaschegg/Weidner 2012, 10). Konflikt, Zerrissenheit, Ambivalenz: diese Dimensionen lassen sich mit alttestamentlichen Figuren, Erzählungen und Sprachformen besonders gut zeigen. Vor allem dann, wenn sie verbunden sind mit religiösen Fragen und Horizonten. „Die herausragenden Gestalten sind diejenigen, die mit Gott ringen“ (Link 1989, 939), resümiert schon Franz Link.

Viele bislang erforschte Tendenzen lassen sich also bestätigen, differenzieren, in die Gegenwart verlängern. In einem entscheidenden *sechsten Punkt* sind die bisher vorliegenden theologisch-literarischen Studien zur vorliegenden Fragestellung jedoch unzureichend. Zitieren wir ein letztes Mal – stellvertretend – Franz Link: 1989 geht er davon aus, dass es „sich nicht übersehen“ lasse, dass die „Begegnung mit dem Alten Testament in der Literatur unseres Jahrhunderts vorwiegend kritisch, wenn nicht negierend ist“ (Link 1989, 938). Vorherrschend sei also ein Rezeptionstypus von alttestamentlichen Vorlagen und der Traditionen des auf sie aufbauenden ‚Bibelwissens‘, die den inhaltlichen Schwerpunkt anders setzen als in

ihren Quellen. Vor allem die in der Bibel maßgebliche Gottesbeziehung werde in Frage gestellt, ignoriert, umgedeutet, kritisiert, problematisiert. Auch Jan-Heiner Tück mahnt im Blick auf Paul Celan in erster Linie die „Irritationen“ der Dichtung an, die nicht einfach „im Kontinuum der theologischen Traditionen aufgehen“ (Tück 2020, 240).

Möglich, dass dieser Befund für die jeweils stets exemplarisch untersuchten Zeiträume und Autor:innen stimmte. Obwohl ja – wie gezeigt – auch immer wieder gerade solche biblischen Traditionen aufgegriffen wurden, die bereits von sich aus „kritisch, wenn nicht negierend“ sind. Entscheidend: In den alttestamentlichen Quellen selbst finden sich bereits jene Züge, die dann aufgegriffen, gegebenenfalls verstärkt und aktualisiert wurden. Das kritische Moment ist also schon in den rezipierten Texttraditionen selbst konstitutiv. Dass es in der Literatur des 20. Jahrhunderts vor allem die religiösen Dimensionen zurückweisende oder ignorierende Rezeptionsformen gab und auch in der Literatur des 21. Jahrhunderts weiterhin gibt, wird dadurch nicht bestritten.

Erstaunlich ist jedoch eine in den neueren Werken beobachtbare Tendenz: Sie weisen die *religiösen Füllungen* nicht ab, sondern *führen in sie ein*. Die weithin unbekannt gewordenen Stoffe werden nicht so sehr de(kon)struiert, sondern erst einmal strukturiert. Es geht nicht so sehr um Missverständnisse, Rückweisungen und Umdeutungen, sondern zuallererst um die *Möglichkeit* des einführenden Verstehens. Mit den biblisch motivierten Texten lassen sich die Fragen nach Wert und Sinn positiv stellen und Antwortversuche zumindest auch affirmativ ausgestalten. Nie in einfach flacher Bestätigung, aber eben auch nicht mehr mit dem prinzipiellen Zwang zu Absetzung und Rückweisung. Der literarische Rückgriff auf das Alte Testament kann auch so erfolgen, dass damit *Identität aufgebaut* wird: sei das rein anthropologisch als ‚Mensch‘ (Leonhard), sei das in der *identitätsstiftenden* Charakterisierung als ‚Jüdin/Jude‘ (Sachs, Weil, Herrmann), als ‚Christin/Christ‘ (Marti, Knapp, Zeller) oder kollektiv als *Zeitgenosse* in unserer vielfach bedrohten Gegenwartsgesellschaft (Huchel).

Auch wenn es völlig überzogen ist, davon zu sprechen, dass „landauf, landab das AT entdeckt“ werde „als Quelle für handfeste ‚Sex And Crime‘-Stories“ (Strauß 2019, 81), so bleibt der Bezug auf das Alte Testament in jedem Fall auch jenseits der stofflichen, thematischen und motivischen Anregungen fruchtbar: als Sprachschatz, der Erzählungen anregt, Poesie ausformt, Dramaturgie inspiriert.

# Bezugstexte

Das hier vorliegende Buch erwächst aus langjähriger Beschäftigung mit dem Themenfeld. Immer wieder wurden Zwischenergebnisse publiziert. Sie fließen in dieses Buch ein, wurden aber umfassend überarbeitet, erweitert, aktualisiert und in einen gemeinsamen Duktus gegossen. Trotzdem sei – im Sinne der Transzendenz – auf einige Erstabdrucke von Vorversionen verwiesen, hier dargestellt im Bezug zu den Kapiteln dieses Buchs:

1. Ein „ungeheurer Stoff für Schriftsteller“ (Stefan Heym)! Bibel und zeitgenössische Literatur, in: Ludwig Rendle (Hrsg.): Zur bildenden Kraft der Bibel. Argumente – Zugänge – Rezeptionen. 8. Arbeitsforum für Religionspädagogik, München 2013, 78–96.
2. „Wörter und Sätze – voller Zauber und Kraft“. Die kulturprägende Kraft der Bibel als Literatur, in: *Theologisch-Praktische Quartalschrift* 152 (2004), 16–26.
3. Einblick ins Logbuch der Arche! Noach in der Literatur unserer Zeit, in: *Erbe und Auftrag* 70 (1994), 341–364.
4. Babel und Sodom allüberall. Der Mensch und die Sünde, in: Heinrich Schmidinger (Hrsg.): Die Bibel in der deutschsprachigen Literatur, Bd. 1: Formen und Motive (Mainz 1999), 265–291.
5. Von heiligen Tänzern und Tempelbauern. Israels Könige, in: Heinrich Schmidinger (Hrsg.): Die Bibel in der deutschsprachigen Literatur, Bd. 2: Personen und Figuren (Mainz 1999), 151–176.
6. „Überall blickt Gott auf Esther“. Literarische Deutungen der biblischen Figur in literarische Figur, in: *Kirche und Israel* 9 (1994), 150–167.
7. Der „Narr mit dem Holzjoch“. Deutungen Jeremias in der Gegenwartsliteratur, in: *Erbe und Auftrag* 77 (2001), 20–41.
8. „Nachts hat mich euer Gott gequält“. Hiob-Motive in der Lyrik des 20. Jahrhunderts, in: Werner Schüßler/Marc Röbel (Hrsg.): Hiob – transdisziplinär. Seine Bedeutung in Theologie und Philosophie, Kunst und Literatur, Lebenspraxis und Spiritualität (Berlin 2013), 191–209.
9. „Loblied auf die Traurigkeit“. Kohelet im Spiegel moderner Literatur als Chance für die Bibeldidaktik, in: *Religionsunterricht an Höheren Schulen* 47 (2004), 348–356.
10. „Psalmen als Gedichte“ (A. Stadler). Religionspädagogische Chancen biblischer und literarischer Psalmen, in: *Religionsunterricht an Höheren Schulen* 49 (2006), 371–376.

Darüber hinaus finden sich enge Bezüge zu meinen folgenden Publikationen:

- Hiob unser Zeitgenosse. Die literarische Hiob-Rezeption im 20. Jahrhundert als theologische Herausforderung, Mainz 1994.
- (Hg.): Hiobs Schrei in die Gegenwart. Ein literarisches Lesebuch zur Frage nach Gott im Leid. Mainz 1995.
- Gedichte zur Bibel. Texte – Interpretationen – Methoden. Ein Werkbuch für Schule und Gemeinde, München 2001.
- Gedichte zur Gottesfrage. Texte – Interpretationen – Methoden. Ein Werkbuch für Schule und Gemeinde, München 2003.
- Theologie und Literatur. Ein Handbuch, Darmstadt 2005.
- Theologie und Literatur: Aktuelle Tendenzen, in: Theologische Revue 109 (2013), 355–372.
- „Schwieriger Dialog“ – Gebete als literarische Gattung, in: Matthias Arnold / Philipp Thull (Hg.): Theologie und Spiritualität des Betens. Handbuch Gebet, Freiburg 2016, 317–328.
- (Hg.): Und er spricht mit leisen Deuteworten... 164 Gedichte zu biblischen Themen, Motiven und Figuren, Stuttgart 2019.
- „In welchem Wort wird unser Heimweh wohnen?“ Religiöse Motive in der neueren Literatur, Freiburg 2020.
- Christine Busta (1915–1987). „eine durch das Christentum gebrochene Heidin“, in: Wolfgang Vogl/Sebastian Walser (Hg.): Geistliche Frauen des 20. Jahrhunderts. Neu- und Wiederentdeckungen (Berlin 2020), 292–309 (2020a).

# Literaturverzeichnis

## I. Literarische Werke

- Amichai, Jehuda: *Wie schön sind deine Zelte, Jakob. Gedichte*, München/Zürich 1988.
- Anders, Günter: *Die Sprachelegie* (1944), in: *ders.: Tagebücher und Gedichte*, München 1985, 391–394.
- Andres, Stefan: *Noah und seine Kinder*, München 1968.
- Ausländer, Rose: *Noch ist Raum. Gedichte*, Duisburg 1976.
- dies.: *Gesammelte Gedichte*, Köln 1977.
- dies.: *Wir wohnen in Babylon. Gedichte*, Frankfurt 1992.
- Bachmann, Ingeborg: *Sämtliche Gedichte*, München/Zürich 1987.
- dies.: *Ein Schritt nach Gomorrha*, in: *dies.: Sämtliche Erzählungen*, München/Zürich 2010, 187–213.
- Ball, Hugo: *Gesammelte Gedichte*, Zürich 1969.
- Barlach, Ernst: *Die Sündflut. Drama* 1924, München/Zürich 1987.
- Barnes, Julian: *Eine Geschichte der Welt in 10 ½ Kapiteln* 1989, München 1994.
- Becher, Johannes R.: *Ausgewählte Gedichte 1911–1918*, Berlin/Weimar 1966.
- ders.: *Gesammelte Werke, Bd. VI: Gedichte 1949–1958*, Berlin/Weimar 1973.
- Beer-Hofmann, Richard: *Jaakobs Traum. Ein Vorspiel*, Berlin 1918.
- ders.: *Der junge David. Sieben Bilder*, Berlin 1933.
- Ben-Chorin, Schalom: *Kritik des Estherbuches. Eine theologische Streitschrift*, München 1938.
- ders.: *Aus Tiefen rufe ich. Biblische Gedichte*, Hamburg 1966.
- Benkert, Michael: *Salomo. Eine Romanbiographie*, Stuttgart 2001.
- Benn, Gottfried: *Sämtliche Werke, Bd. I: Gedichte 1*, hg. von Gerhard Schuster, Stuttgart 1986.
- ders.: *Sämtliche Werke, Bd. VI: Prosa 4*, hg. von Holger Hof, München 2001.
- Benyoetz, Eleazar: *Finden macht das Suchen leichter*, München/Wien 2004.
- ders.: *Die Eselin Bileams und Kohelets Hund*, München 2007.
- ders.: *Abwendig. Mein Weg als Israeli und Jude ins Deutsche*, Würzburg 2018.
- Bieneck, Horst: *Gleiwitzer Kindheit. Gedichte aus zwanzig Jahren*, München/Wien 1976.
- Birnbaum, Uriel: *Gedichte. Eine Auswahl*, Amsterdam 1957.
- Bobrowski, Johannes: *Gesammelte Werke, Bd. I: Die Gedichte*, Berlin 1987.
- ders.: *Gesammelte Werke, Bd. V*, hg. von Eberhard Hauße: *Erläuterungen der Gedichte und der Gedichte aus dem Nachlass*, Stuttgart 1998.
- Bossong, Nora: *Sommer vor den Mauern. Gedichte*, München 2011.
- Braun, Felix: *Esther. Ein Schauspiel in fünf Auszügen*, Wien/Leipzig 1926.
- Brecht, Bertolt: *Die Stücke in einem Band*, Frankfurt 1978.
- ders.: *Die Gedichte in einem Band*, Frankfurt 1990.
- Brod, Max: *Die Arche Noahs*, 1913.
- ders.: *Eine Königin Esther*, Leipzig 1918.
- ders.: *Saul, König von Israel. Bibelstück*, 1944.

- Brooks, Geraldine: *The Secret Chord. A Novel*, London 2015.
- Busta, Christine: *Lampe und Delphin. Gedichte* 1955, Salzburg 1995.
- dies.: *Der Atem des Wortes. Gedichte aus dem Nachlass*, hg. von Anton Gruber, Salzburg/Wien 1995
- Bydlinski, Georg: *Distelblüte. Gedichte*, Freiburg/Basel/Wien 1981.
- Canetti, Elias: *Die Provinz des Menschen. Aufzeichnungen 1942–1972*, München 1973.
- Carpentier, Alejo: *Die Berufenen*, in: ders.: *Krieg der Zeit. Sieben Erzählungen und ein Roman*, Frankfurt 1979, 81–92.
- ders.: *Die verlorenen Spuren. Roman* 1953, Frankfurt 1982.
- Celan, Paul: *Gesammelte Werke in fünf Bänden, Bd. 1*, Frankfurt 1986.
- Chedid, Andrée: *Die Frau des Hiob. Erzählung* 1993, Limburg 1995.
- Claudel, Paul: „Das Buch Esther“, in: ders.: *Gesammelte Werke, Bd. VI: Religion*, Heidelberg/Einsiedeln/Zürich/Köln 1962, 506–529.
- ders.: *Antwort an Job*, in: ders.: *Gesammelte Werke, Bd. 1: Gedichte*, Zürich/Köln 1963, 510f.
- Coccioli, Carli: *Mémoires du Roi David*, Paris 1976.
- Coelho, Paulo: *Veronika beschließt zu sterben. Roman*, Zürich 2002.
- Cremer, Drutmar: *Dein Atemzug holt Zeiten heim. Gedichte zu Bildern der Bibel von Marc Chagall*, Limburg 1984.
- ders.: *Im Morgenrot singst du das Lied der Lerche. Gedichte zu Glasmalereien von Marc Chagall*, Mainz 1995.
- ders.: *Mit Feuerhand erzählt bei Nacht. Gedichte zu Bildern von Sieger Köder*, Mainz 1999.
- Cusanit, Kenan: *Babel. Roman*, München 2019.
- De Leeuw, Jan: *Babel* 2015, Stuttgart 2018.
- Detering, Heinrich: *Untertauchen. Gedichte*, Göttingen 2019.
- De Wohl, Louis: *König David. Roman* 1961, Wuppertal 1996.
- Döblin, Alexander: *Berlin Alexanderplatz* 1929, München 1975.
- ders.: *Babylonische Wanderung oder Hochmut kommt vor dem Fall* 1934, München 1982.
- ders.: *Schicksalsreise Bericht und Bekenntnis. Flucht und Exil 1940–1948, 1949*, München/Zürich 1986.
- Dobraczyński, Jan: *Jeremia* 1947, Berlin 1956.
- ders.: *Die Wüste. Ein Moses-Roman* 1955, Moers 1987.
- Domin, Hilde: *Gesammelte Gedichte*, Frankfurt 1987.
- Dürrenmatt, Friedrich: *Die Physiker. Eine Komödie in zwei Akten*, Zürich 1962.
- ders.: *Ein Engel kommt nach Babylon. Eine fragmentarische Komödie in drei Akten. Neufassung* 1980, Zürich 1985.
- Ehrenstein, Albert: *Briefe an Gott* 1922, Frankfurt 1979.
- Enzensberger, Hans Magnus: *Landessprache*, Frankfurt 1960.
- ders.: *Blindenschrift*, Frankfurt 1964.
- ders.: *Kiosk*, Frankfurt 1995.
- ders.: *Rebus. Gedichte*, Frankfurt 2009.
- Eörsi, Istvan: *Hiob proben und andere Stücke*, Frankfurt 1999.
- Exner, Richard: *Ufer. Gedichte* 1996–2003, Stuttgart 2003.
- Feuchtwanger, Lion: *Die Jüdin von Toledo. Roman* 1954, Frankfurt a.M. 1985.
- ders.: *Das Weib des Urias*, in: ders.: *Kleine Dramen*, o.O. 1905/06.

- Fredriksson, Marianne: Die Sintflut, Marburg 1991.
- Fried, Erich: Gesammelte Werke, 4 Bde., hg. von Volker Kaukoreit/Klaus Wagenbach, Berlin 1993.
- Fritsch, Gerhard: Gesammelte Gedichte, hg. von Reinhard Urbach, Salzburg 1978.
- Gan, Peter: Gesammelte Werke, Bd. 1, hg. von Friedhelm Kemp, Göttingen 1997.
- Gauger, Hans-Martin: Davids Aufstieg. Erzählung, München 1993.
- Gernhardt, Robert: Kippfigur. Erzählungen, Zürich 1989.
- ders.: Herz in Not. Tagebuch eines Eingriffs in einhundert Eintragungen, Frankfurt 1998.
- ders.: Gedichte 1954 – 1997, Zürich 1999.
- ders.: Die K-Gedichte, Frankfurt 2004.
- ders.: Später Spagat, Frankfurt 2006.
- Gide, André: Tagebuch 1939–1949, Stuttgart 1976.
- Goes, Albrecht: Leicht und schwer. Siebzig Jahre im Gedicht, Frankfurt 1998.
- Goll, Claire: Ich verzeihe keinem. Eine literarische Chronique scandaleuse unserer Zeit, Bern/  
München 1978.
- dies./Yvan Goll: Traumkraut. Die Antirose. Gedichte, Frankfurt 1990.
- Goll, Yvan: Sodom Berlin. Roman '1919, Frankfurt 1988.
- ders.: Die Lyrik in vier Bänden, hg. von Barbara Glauert-Hesse, Berlin 2006.
- Grass, Günter: Die Rätin '1986, Reinbek 1991.
- Grünbein, Durs: Das erste Jahr. Berliner Aufzeichnungen, Frankfurt 2002.
- ders.: Koloss im Nebel. Gedichte, Berlin 2012.
- Gryphius, Andreas: Gesamtausgabe der deutschsprachigen Werke, Bd. 1, hg. von Marian  
Szyrocki/Hugh Powell, Tübingen 1963.
- Gutl, Martin: Der tanzende Hiob, Graz/Wien Köln 1975.
- Hahn, Anna Katharina: Aus und davon. Roman, Berlin 2020.
- Hahn, Ulla: Schreiben um die Sehnsucht wach zu halten, in: Karl-Josef Kuschel, „Ich glaube  
nicht, dass ich Atheist bin“. Neue Gespräche über Religion und Literatur, München/Zürich  
1992, 9–25.
- dies.: Das verborgene Wort. Roman, München 2001.
- Hamm, Peter: Die verschwindende Welt. Gedichte, München/Wien 1985.
- Hein, Christoph: Ein älterer Herr, federleicht, in: neue deutsche Literatur 3/1992, 32–38.
- Heine, Heinrich: Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke, hg. von Manfred Windfuhr,  
Hamburg 1992.
- Heller, Joseph: Weiß Gott. Roman '1984, München 1987.
- Henisch, Peter: Hamlet, Hiob, Heine. Gedichte, Salzburg/Wien 1989.
- Hermann, Matthias: 72 Buchstaben. Gedichte Frankfurt 1989.
- ders.: Der gebeugte Klang. Gedichte, Tübingen 2002.
- ders.: Ahasver-Gedichte, Berlin 2013.
- ders.: Die Psalmen. Erstes Buch, Berlin 2015.
- Hesse, Hermann: Der Europäer, Berlin 1946.
- Heym, Stefan: Der König David Bericht. Roman '1972, Frankfurt 1974.
- ders.: Die Bibel als Stoff für Schriftstellerinnen und Schriftsteller. Über Marxismus und  
Judentum, in: Karl-Josef Kuschel: Weil wir uns auf dieser Erde nicht ganz zu Hause fühlen.  
12 Schriftstellerinnen und Schriftsteller über Religion und Literatur, München/Zürich  
1985, 102–112.

- Hochwälder, Fritz: Esther. Ein altes Märchen, neu in dramatische Form gebracht, in: ders.: Dramen I, Graz 1975, 7–82.
- Hoppe, Felicitas: Pigafetta. Roman, Reinbek 1999.
- Huch, Ricarda: Gesammelte Werke, Bd. 5: Gedichte, Dramen, Reden, Aufsätze und andere Schriften, hg. von Wilhelm Emrich, Köln/Berlin 1971.
- Huchel, Peter: Die Gedichte, Frankfurt 1997.
- Jahnn, Hans Henny: Spur des dunklen Engels. Drama, Hamburg/München 1952.
- Janitschek, Maria: Gesammelte Gedichte, München 1910.
- Jelinek, Elfriede: Bambiland Babel. Zwei Theatertexte, Reinbek 2004.
- Jungk, Peter Stephan: Tigor. Roman <sup>1</sup>1991, Frankfurt 1993.
- Kafka, Franz: Das Stadtwappen, in: ders.: Beschreibung eines Kampfes. Novellen, Skizzen, Aphorismen aus dem Nachlass, hg. von Max Brod <sup>1</sup>1936, Frankfurt 1983, 70f.
- Kaléko, Mascha: Enkel Hiobs, in: Aufbau 6, New York 1940, 1.
- Katz, Daniel: Lots Töchter. Roman <sup>1</sup>1999, Frankfurt/Leipzig 2001.
- Keneally, Thomas: Schindler’s Ark, New York 1982.
- Kerschbaumer, Marie Thérèse: bilder immermehr. Gedichte (1964–1987), Salzburg/Wien 1997.
- Kishon, Ephraim: Arche Noah, Touristenklasse. Neue Satiren aus Israel <sup>1</sup>1962, Reinbek 1964.
- Klepper, Jochen: Ziel der Zeit. Die gesammelten Gedichte, Bielefeld 1977.
- ders.: Unter dem Schatten deiner Flügel. Aus den Tagebüchern der Jahre 1932–1942, hg. von Hildegard Klepper <sup>1</sup>1956, Gießen 1997.
- Knapp, Andreas: Weiter als der Himmel. Gedichte über alles hinaus, Würzburg 2002.
- ders.: Tiefer als das Meer. Gedichte zum Glauben, Würzburg 2005.
- ders.: Heller als Licht. Biblische Gedichte, Würzburg 2014.
- ders.: Ganz knapp. Gedichte an der Schwelle zu Gott, Würzburg 2020.
- Koch, Hermann: Blüh, Mandelzweig, blüh. Jeremia, Prophet zwischen Glaubenskrisen und Gottvertrauen. Eine dramatische Erzählung, Stuttgart 1990.
- ders.: Aus der Tiefe rufe ich. Hiob, der Mann der an Gott festhielt, Stuttgart 2003.
- Köhlmeier, Michael: Der Menschensohn. Die Geschichte vom Leiden Jesu, München/Zürich 2001.
- ders.: Geschichten von der Bibel. Von der Erschaffung der Welt bis Moses, München/Zürich 2003.
- Kolakowski, Leszek: Der Himmelsschlussel. Erbauliche Geschichten, München/Zürich 1985.
- Kolbe, Uwe: Psalmen, Frankfurt 2017.
- Kolmar, Gertrud: Weibliches Bildnis. Sämtliche Gedichte, München 1987.
- Krolow, Karl: Gesammelte Gedichte, Bd. 4, Frankfurt 1997.
- Krüger, Michael: Das Buch der Bücher, in: Friedrich Vilshofen (Hg.): Und Gott sprach ... Biblische Geschichten neu erzählt, München 2003.
- ders.: Mein Europa. Gedichte aus dem Tagebuch, Innsbruck/Wien 2019.
- Kunert, Günter: Erinnerung an einen Planeten, München 1963.
- ders.: Unterwegs nach Utopia. Gedichte, München 1977.
- ders.: Die Schreie der Fledermäuse, München 1979.
- ders.: Abtotungsverfahren. Gedichte, München 1980.
- ders.: Stilleben. Gedichte, München 1983.
- ders.: Vor der Sintflut. Das Gedicht als Arche Noah, München 1985.

- Künkel, Hans: Propheten. Eine Novellenfolge, Stuttgart 1949.
- Lasker-Schüler, Else: Gedichte 1902–1943, München 1986.
- Lehnert, Christian: Ich werde sehen, schweigen und hören. Gedichte, Frankfurt 2004.
- ders.: Auf Moränen. Gedichte, Frankfurt 2008.
- ders.: Choräle dichten? – Ein Arbeitsjournal, in: Petra Bahr u. a. (Hg.): Protestantismus und Dichtung, Gütersloh 2008, 123–131.
- Leonhard, Rudolf: Ausgewählte Werke in Einzelausgaben, Bd. I: La Vernet. Gedichte, Berlin 1961.
- Lewitscharoff, Sybille/Heiko Michael Hartmann: Warten auf. Gericht und Erlösung: Poetischer Streit im Jenseits, Freiburg 2020.
- Lindgren, Torgny: Bathseba. Roman, München 1991.
- Loetscher, Hugo: Noah. Roman einer Konjunktur '1967, Zürich 1984.
- MacLeish, Archibald: J.B. A Play in Verse, Boston 1958, dt. Spiel um Job, Frankfurt 1977.
- Malamud, Bernard: God's Grace '1982, New York 1984.
- Malvern, Gladys: Saul's Daughter, New York 1956.
- Marti, Kurt: gott gerneklein. gedichte, Stuttgart 1995.
- ders.: Prediger Salomo. Weisheit inmitten der Globalisierung, Stuttgart 2002.
- ders.: Du. Rühmungen, Stuttgart 2007.
- Massie, Allan: Ich, König David '1995, München 1996.
- Mayröcker, Friederike: Die Sintflut '1968, in: dies.: Veritas. Lyrik und Prosa 1950–1992, Leipzig 1993, 50–54.
- McCaughrean, Geraldine: Nicht das Ende der Welt. Ein Arche-Noah-Roman, München/Wien 2005.
- Meckel, Christoph: Sintflutpiraten, in: Westermanns Monatshefte, Februar 1972, 61–62.
- ders.: Flaschenpost für eine Sintflut. Lyrik Prosa Graphik, Berlin/Weimar 1975.
- ders.: Hundert Gedichte, München/Wien 1988.
- ders.: Suchbild. Meine Mutter, München/Wien 2002.
- Menasse, Robert: Die Vertreibung aus der Hölle. Roman '2001, Frankfurt 2003.
- Mercier, Pascal: Nachtzug nach Lissabon. Roman, München/Wien 2004.
- Merkel, Inge: Sie kam zu König Salomo. Roman, Salzburg 2001.
- Messadié, Gerald: David. König über Israel. Roman, '1999, München 2003.
- Miegel, Agnes: Wie Bernstein leuchtend auf der Lebenswaage. Gesammelte Balladen, München 1998.
- Minshull. Noah: Als die Flut kam. Roman '1992, Neuhausen-Stuttgart 1995.
- Morsbach, Petra: Gottesdiener. Roman, Frankfurt 2004.
- Mosebach, Martin: Das Kissenbuch. Gedichte und Zeichnungen, Frankfurt 1995.
- Münchhausen, Börries von: Das Balladenbuch, Stuttgart 1950.
- Neumann, Peter Horst: Pfingsten in Babylon. Gedichte, Salzburg 1996.
- ders.: Auf der Wasserscheide. Gedichte, Aachen 2003.
- ders.: Was gestern morgen war. Gedichte, Aachen 2006.
- Nick, Dagmar: Zeugnis und Zeichen. Gedichte '1969, Aachen 1990.
- Obermeier, Siegfried: Salomo und die Königin von Saba. Historischer Roman, Stuttgart 2004.
- Paquet, Alfons: Marcolph oder König Salomo und der Bauer. Ein heiteres Spiel, Frankfurt/Berlin 1924.

- Piontek, Heinz: Werke in sechs Bände, Bd. 1: Früh im September. Die Gedichte. Gedichte aus fremden Sprachen, München 1982.
- ders.: Helldunkel. Gedichte, Freiburg/Basel/Wien 1987.
- Ponten, Josef: Der Babylonische Turm. Geschichte der Sprachverwirrung einer Familie. Roman, Stuttgart 1918.
- Rennert, Jürgen: Dialog mit der Bibel. Malerei und Grafik aus der DDR zu biblischen Themen, Berlin/Altenburg 1984.
- Rilke, Rainer Maria: Werke in sechs Bänden, Bd. I.2, Frankfurt a.M. 1986.
- Ronecker, Ingeborg (Hg.): Sprachlos. Gedichte aus Jerusalem, Stuttgart 2005.
- Rosendorfer, Herbert: Babylon, in: Hanspeter Krellmann (Hg.): Babel ist überall. Lesebuch, München 1989, 9–17.
- Rosenlöcher, Thomas: Ich sitze in Sachsen und schau in den Schnee. Gedichte, Frankfurt 1998.
- Rosenthal, Fritz: Die Lieder des ewigen Brunnens, Wien/Leipzig 1934.
- ders.: Das Mal der Sendung. Gedichte, München 1935.
- Roth, Joseph: Hiob. Roman eines einfachen Mannes '1930, in: ders.: Werke 5. Romane und Erzählungen 1930–1936, hg. von Fritz Hackert, Köln 1989, 1–136
- Roth, Patrick: Gottesquartett. Erzählungen eines Ausgewandeten, Freiburg 2020.
- Rothmann, Ralf: Gebet in Ruinen. Gedichte, Frankfurt 2000.
- ders.: Feuer brennt nicht. Roman, Frankfurt 2009.
- Sachs, Nelly: Werke, Kommentierte Ausgabe in vier Bänden, hg. von Ariane Huml/Matthias Weichelt, Berlin 2010.
- SAID: Psalmen, München 2007.
- ders.: „Ich fordere mehr von Gott“. In: Publik Forum 11/2008, 70–72
- ders.: In Deutschland leben. Ein Gespräch mit Wieland Freund, München 2004.
- ders.: Ich und der Islam, München 2005.
- ders.: Nachwort, in: Georg Maria Roers: Bildrauschen. Gedichte, München 2008, 100–106.
- Sahl, Hans: Umsteigen nach Babylon, Zürich 1987.
- Schacht, Ulrich: Scherbenspur. Gedichte, Zürich 1983.
- Schmatz, Ferdinand: das große babel,n, Innsbruck 1999.
- Schmitt, Gladys: David the King, New York 1946.
- Schneider, Reinhold: Gedichte. Gesammelte Werke Bd. 5, hg. von Edwin Maria Landau, Frankfurt 1981.
- Schnell, Robert Wolfgang: David spielt vor Saul, in: ders.: Das verwandelte Testament, Wuppertal 1973, 61–84.
- Schnurre, Wolfdietrich: Der wahre Noah. Neuestes aus der Sintflutforschung, Zürich 1974.
- Schulze, Ingo: Adam und Evelyn. Roman, Berlin 2008.
- Shalev, Meir: Der Sündenfall – ein Glücksfall? Altes aus der Bibel neu erzählt '1985, Zürich 1997.
- Silbergleit, Arthur: Der ewige Tag. Gedichte, Berlin 1935.
- Slaughter, Frank G.: Ruth. Ein Roman '1954, Moers 1989.
- ders.: König David. Ein Roman '1962, Moers 1988.
- Sorge, Reinhard Johannes: König David. Schauspiel, Berlin 1916.
- Stadler, Arnold: Die Menschen lügen. Alle. Und andere Psalmen aus dem Hebräischen übertragen, Frankfurt/Leipzig 1999.

- Stadler, Ernst: Dichtungen. Gedichte und Übertragungen, Bd. 1, Hamburg 1954.
- Steffen, Albert: Hieram und Salomo. Tragödie in neun Bildern '1927, Dornach 1960.
- Steinherr, Ludwig: Von Stirn zu Gestirn. Gedichte, München 2007.
- ders.: Kometenjagd. Gedichte, München 2009.
- ders.: Ganz Ohr. Gedichte, München 2012.
- ders.: Das Mädchen. Der Maler. Ich. Ausgewählte Gedichte (1997–2009), München 2012.
- ders.: Nachtgeschichte für eine Teetasse, Gedichte. München 2014.
- Strauß, Botho: Saul, Hamburg 2019.
- Szymborska, Wislawa: Deshalb leben wir. Gedichte, Frankfurt 1980.
- Tabori, George: Der Babylon-Blues oder Wie man glücklich wird, ohne sich zu verausgaben, in: ders.: Theaterstücke II, Frankfurt 1994, 241–289.
- Tramer, Hans: Michal, Liebe und Leid einer Königin, Tel Aviv 1940.
- Viertel, Berthold: Das graue Tuch. Gedichte, Wien 1994.
- Wagner, Jan: Die Live Butterfly Show. Gedichte, Berlin 2018.
- Wawerzinek, Peter: Mein Babylon, Berlin 1995.
- Weber, Anne: Im Anfang war, Frankfurt 2000.
- Weil, Grete: Der Brautpreis. Roman '1988, Frankfurt 1991.
- Weißglas, Immanuel: Aschenzeit. Gesammelte Gedichte, Aachen 1994.
- Werfel, Franz: Paulus unter den Juden. Dramatische Legende in sechs Bildern, Berlin/Wien/Leipzig 1926.
- ders.: Die Dramen. Zweiter Band, hg. von Adolf D. Klarmann, Frankfurt 1959.
- ders.: Das lyrische Werk, hg. von Adolf D. Klarmann, Frankfurt 1967.
- ders.: Zwischen Oben und Unten. Prosa – Tagebücher – Aphorismen – Literarische Nachträge, München/Wien 1975.
- ders.: Höret die Stimme. Roman '1937, Frankfurt 1994.
- Wiesel, Elie: Der Prozeß von Schamgorod '1979, Freiburg/Basel/Wien 1987.
- ders.: Von Gott gepackt. Prophetische Gestalten '1982, Freiburg/Basel/Wien 1989.
- Winkler, Manfred: Im Schatten des Skorpions. Gesammelte Gedichte, Aachen 2006.
- Witter, Traudl: Saul, König von Israel, Neukirchen-Vluyn 1990.
- Wolf, Christa: Störfall. Nachrichten eines Tages, Frankfurt 1988.
- Wolfskehl, Karl: Hiob oder Die vier Spiegel, Hamburg 1950.
- ders.: Saul. Drama '1905, in: ders.: Gesammelte Werke I, Hamburg 1960, 323–343.
- Zeller, Eva: Sage und Schreibe. Gedichte, Stuttgart 1971.
- dies.: Der Turmbau. Erzählungen, Stuttgart 1973.
- dies.: Ein Stein aus Davids Hirten tasche. Gedichte, Freiburg/Basel/Wien 1992.
- Zitelmann, Arnulf: Der Turmbau zu Kullab. Abenteuer-Roman aus biblischer Zeit, Weinheim/Basel 1988.
- Zweig, Arnold: Abigail und Nabal. Tragödie in drei Akten, Leipzig 1913.
- Zweig, Max: Davidia '1939, in: ders.: Die jüdischen Dramen, hg. von Armin A. Wallas, Oldenburg 1999, 141–198.
- ders.: Saul, Tragödie in fünf Akten '1951, in ebd., S. 199–298.
- Zweig, Stefan: Jeremias. Eine dramatische Dichtung in neun Bildern, Leipzig 1922.
- ders.: Tersites / Jeremias. Zwei Dramen, hg. von Knut Beck, Frankfurt 1982.
- ders.: Briefe 1914–1919, hg. von Knut Beck u.a., Frankfurt 1998.

- ders.: *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers* 1944, Frankfurt 1981.
- ders.: *Der Turm zu Babel* 1916, in: ders.: *Europäisches Erbe*, hg. von Richard Friedenthal, Frankfurt 1981, 291–296.
- ders.: *Briefe an Freunde*, hg. von Richard Friedenthal, Frankfurt 1984.
- ders.: *Tagebücher*, hg. von Knut Beck, Frankfurt 1984.

## II. Forschungsliteratur

- Abs, Carina: *Denkfaule Hoffnung? Anfragen an Erlösungsnarrationen bei Alfred Döblin, Christine Lavant und Friedrich Dürrenmatt*, Ostfildern 2017.
- Ackermann, Irmgard: *Psalmendichtung aus der Außenperspektive*, in: *Stimmen der Zeit* 133 (2008), 185–196.
- Anderegg, Johannes: *Schöpfung und Zyklis. Über religiöse Texte in literaturwissenschaftlicher Sicht*, in: *Zeitschrift für Pädagogik und Theologie* 54 (2002), 327–336.
- Arnold, Rafael: *„L'Ester“ von Leon Modena (1619). Ein jüdisches Theaterstück in italienischer Sprache*, in: Marion Keuchen/Stephan Müller/Annegret Thiem (Hg.): *Inszenierungen der Heiligen Schrift. Jüdische und christliche Bibeltransformationen vom Mittelalter bis in die Moderne*, München 2009, 93–112.
- Attias, Jean-Christophe/Pierre Gisel (Hg.): *De la Bible á la littérature*, Genf 2003.
- Auckenthaler, Karlheinz: *Jeremias – eine Botschaft an die Nachwelt*, in: ders. (Hg.): Franz Werfel. *Neue Aspekte seines Werkes*. Acta Germanica 2, Szeged 1992, 81–89.
- Bach, Bernard: *Bible et littérature de langue allemande au XXe siècle*, Lille 1999.
- Bach, Inka/Helmut Galle: *Deutsche Psalmendichtung vom 16. bis zum 20. Jahrhundert. Untersuchungen zur Geschichte einer lyrischen Gattung*. Berlin/New York 1989.
- Barth, Adolf: *Paradoxien der Moral und der Macht: Transformationen des Tamar-Stoffes in Dan Jacobsons „The Rape of Tamar“ und Peter Shaffers „Yonadab“*, in: Franz Link (Hg.): *Paradeigmata. Literarische Typologie des Alten Testaments*, Berlin 1989, 737–757.
- Baumann, Klaus: *Die Bedeutung der Bibel in Theorie und Wirklichkeit der Dichtung bei Jochen Klepper. Zum Problem der Einheit von Glaube und Wortkunst*, Hamburg 1967.
- Baumann, Urs/Karl-Josef Kuschel: *Wie kann denn ein Mensch schuldig werden? Literarische und theologische Perspektiven von Schuld*, München/Zürich 1990.
- Baumgarten, Muriel: *Abishag*, in: David H. Hirsch/Nehama Aschkenasy (Hg.): *Biblical Patterns in Modern Literature*, Chico/California 1984, 127–141.
- Bauschinger, Sigrid: *Hiob und Jeremias. Biblische Themen in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*, in: *Akten des VI Internationalen Germanisten-Kongresses*, Basel 1980, Bd. 3, Bern/Frankfurt/Las Vegas 1980, 466–472.
- Beaude, Pierre-Marie (Hg.): *La Bible en Littérature. Actes du colloque international de Metz*, Paris 1997.
- Beck, Knut: *Nachbemerkungen des Herausgebers*, in: Stefan Zweig: *Tersites. Jeremias. Zwei Dramen*, Frankfurt 1982, 329–356.
- Berg, Sigrid/Berg, Horst Klaus (Hg.): *Biblische Texte verfremdet*, 12 Bde., Stuttgart 1986–1990.

- Berlin, Jeffrey B./Hans-Ulrich Lindken: Der unveröffentlichte Briefwechsel zwischen Franz Werfel und Stefan Zweig, in: *Modern Austrian Literature* 24/2 (1991), 89–122.
- Birnbaum, Elisabeth: Salomo in Barock und Moderne – ein interdisziplinäres Kaleidoskop, in: *Die Bibel in der Kunst/Bible in the Arts*, 1 (2017).
- Bloch, Ernst: Atheismus im Christentum. Zur Religion des Exodus und des Reichs '1968, Frankfurt 1985.
- Bochet, Marc: Job après Job. Destinée littéraire d'une figure biblique, Bruxelles 2000.
- Bocian, Martin: Lexikon der biblischen Personen. Mit ihrem Fortleben in Judentum, Christentum, Islam, Dichtung, Musik und Kunst, Stuttgart 1989.
- Borst, Arno: Der Turmbau zu Babel. Geschichte und Meinungen über Ursprung und Vielfalt der Sprachen und Völker '1957–1960, München 1995.
- Bortenschlager, Wilhelm: Der Dramatiker Fritz Hochwälder, Innsbruck 1971.
- Bremer, Kai: Vom „Vernünftigen Vrteil“ in der Comedia. Deutsche Salomo-Dramen im 17. Jahrhundert, in: *Die Bibel in der Kunst/Bible in the Arts* 2 (2018).
- Bronsen, David: Joseph Roth. Eine Biographie, Köln 1974.
- Bühler, Pierre/Andreas Mauz (Hg.): Grenzverkehr. Untersuchungen zum Werk Kurt Martis, Göttingen 2016.
- Casey, Paul F.: The Susanna Theme in German Literature. Variations of the Biblical Drama, Bonn 1976.
- Casey, Timothy: Alttestamentliche Motive in Döblins „Berlin Alexanderplatz“. Die Rezeption des Romans und der Streit um das Schlußbild, in: Franz Link (Hg.): *Paradeigmata. Literarische Typologie des Alten Testaments*, Berlin 1989, 527–541.
- Claussen, Johann Hinrich (Hg.): Spiegelungen. Biblische Texte und moderne Lyrik, Zürich 2004.
- Conterno, Chiara: Die andere Tradition. Psalm-Gedichte im 20. Jahrhundert, Göttingen 2014.
- Daemmrich, Ingrid G.: Enigmatic Bliss. The Paradise Motif in Literature, New York u.a. 1997.
- Davidheiser, James C.: The Novelist as Prophet: A New Look at Franz Werfel's „Höret die Stimme“, in: *Modern Austrian Literature* 24,2 (1991), 51–67.
- Daxelmüller, Christoph: Esther und die Ministerkrisen. Wandlungen des Estherstoffes in jüdischen und jiddischen Purimspielen, in: Franz Link (Hg.): *Paradeigmata. Literarische Typologie des Alten Testaments*, Berlin 1989, 431–463.
- Dietrich, Walter: Von einem, der zuviel wußte. Versuch über Stefan Heyms „König David Bericht“, in: ders.: *Wort und Wahrheit. Studien zur Interpretation alttestamentlicher Texte*, Neukirchen-Vluyn 1976, 41–67.
- ders.: Gott, Macht und Liebe. Drei neue Romane über die Davidszeit, in: *Reformatio* 38 (1989), 301–308.
- ders./Thomas Naumann: Die Samuelbücher, Darmstadt 1995.
- ders./Hubert Herkommer (Hg.): König David – biblische Schlüsselfigur und europäische Leitgestalt, Freiburg/Stuttgart 2003, 761–830.
- Dithmar, Reinhard: Mose und die Zehn Gebote in Thomas Manns Erzählung „Das Gesetz“, Ludwigsfelde 1999.
- Ebach, Jürgen/Richard Faber (Hg.): Bibel und Literatur, München 1995.
- Eckstein, Pia: König David. Eine strukturelle Analyse des Textes aus der Hebräischen Bibel und seine Wiederaufnahme im Roman des 20. Jahrhunderts, Bielefeld 2000.

- Eggers, Theodor (Hg.): Adam, Eva & Co. Ziemlich biblische Geschichten für den Religionsunterricht, Düsseldorf 1980.
- Ehgartner, Reinhard: „Gelobt seist du, Niemand“. Psalmen in der deutschsprachigen Literatur nach 1945, Salzburg 1995.
- Eke, Norbert Otto: „Gott will mich frei“. Richard Beer-Hofmanns ‚Die Historie von König David‘, in: Marion Keuchen/Stephan Müller/Annegret Thiem (Hg.): Inszenierungen der Heiligen Schrift. Jüdische und christliche Bibeltransformationen vom Mittelalter bis in die Moderne, München 2009, 113–128.
- Enzensberger, Hans Magnus: Über die Gedichte der Nelly Sachs, in: Bengt Holmqvist (Hg.): Das Buch der Nelly Sachs '1968, Frankfurt 1991, 355–362.
- Fabiny, Tibor (Hg.): The Bible in Literature and Literature in the Bible, Zürich 1999.
- Felstiner, John: Paul Celan. Eine Biographie, München 1997.
- Fioretos, Aris: Flucht und Verwandlung. Nelly Sachs, Schriftstellerin, Berlin/Stockholm, Berlin 2010.
- Fischer, Andrea: Opfer oder Intrigantin? Zur mehrdeutigen Darstellung der biblischen Figur Batschas in 2 Sam 11 und in literarischen Rezeptionen, in: Andrea Polaschegg/Daniel Weidner (Hg.): Das Buch in den Büchern. Wechselwirkungen von Bibel und Literatur, München 2012, 69–84.
- dies.: Batscha als Femme fatale. Eine kulturspezifische Darstellung der biblischen Figur um 1900, in: Die Bibel in der Kunst/Bible in the Arts, 3 (2019).
- dies.: Dramen zu David, Batscha und Urija (2 Sam 11). Zur Rezeption hebräischer Erzählkunst in Literatur und Theater, Berlin 2020.
- Fischer, Georg: Werfel als Interpret. Zur Jeremia-Deutung in seinem Roman „Höret die Stimme“, in: Peter Tschuggnall (Hg.): Religion – Literatur – Künste II. Ein Dialog – oder doch nicht, Anif/Salzburg 2002, 217–243.
- Freinschlag, Andreas/Amandine Schneebecher: Esau in der deutschsprachigen Literatur, in: Gerhard Langer (Hg.): Esau. Bruder und Feind, Göttingen 2009, 273–291.
- Frenzel, Elisabeth: Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte, Stuttgart <sup>10</sup>2005.
- dies.: Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte, Stuttgart <sup>6</sup>2015.
- Frieling, Simone (Hg.): Der rebellische Prophet. Jona in der modernen Literatur, Göttingen 1999.
- Frontain, Raymond-Jean/Jan Wojcik (Hg.): The David Myth in Western Literature, West Lafayette 1980.
- Garhammer, Erich/Udo Zelinka (Hg.): „Brennender Dornbusch und pfingstliche Feuerzungen“. Biblische Spuren in der modernen Literatur, Paderborn 2003.
- Gellner, Christoph: Weisheit, Kunst und Lebenskunst. Fernöstliche Religion und Philosophie bei Hermann Hesse und Bertolt Brecht, Mainz 1997.
- ders.: Schriftsteller lesen die Bibel. Die Heilige Schrift in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Darmstadt 2004.
- ders.: Die Bibel ins Heute schreiben. Erkundungen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, Stuttgart 2019.
- ders./Georg Langenhorst: Blickwinkel öffnen. Interreligiöses Lernen mit literarischen Texten. Ostfildern 2013.

- Genz, Julia: Das ‚niedere‘ Lied vom Hohelied. Salomo in der Trivialliteratur, in: Die Bibel in der Kunst/Bible in the Arts, 1 (2017).
- Gillmayr-Bucher, Susanne: Die Psalmen im Spiegel der Lyrik Thomas Bernhards, Stuttgart 2002. dies.: „Lächelnd schneidet der Despot“. Kritische, ironische und komische Salomobilder in moderner Lyrik, In: Die Bibel in der Kunst/Bible in the Arts, 1 (2017).
- Ginz, Cornelia Christin: Die Ungefragten der Geschichte. Eine Lektüre von Stefan Heyms „Der König David Bericht“ mit dem Diskurs um Gedächtnis und Geschichte, Berlin 2014.
- Glatz, Edith: Wer suchet, der findet die Bibel in der Literatur, Würzburg 2013.
- Gössmann, Wilhelm (Hg.): Welch ein Buch! Die Bibel als Weltliteratur, Stuttgart 1991.
- Goetsch, Paul: Die Sintfluterzählung in der modernen englischsprachigen Literatur in: Franz Link (Hg.): Paradeigmata. Literarische Typologie des Alten Testaments, Berlin 1989, 651–684.
- ders.: Funktionen der Sintfluterzählung in der modernen deutschen Literatur, ebd., 685–705.
- Gojny, Tanja: Biblische Spuren in der Lyrik Erich Frieds. Zum intertextuellen Wechselspiel von Bibel und Literatur, Mainz 2004.
- dies./Alexander Deeg/Martin Nicol: Vernetzte Texte. Bibel und moderne Lyrik im Wechselspiel, in: PrTh 37 (2002), 298–311.
- Golka, Friedemann W.: Jakob. Biblische Gestalt und literarische Figur. Thomas Manns Beitrag zur Bibelexegese, Stuttgart 1999.
- ders.: Joseph. Biblische Gestalt und literarische Figur. Thomas Manns Beitrag zur Bibelexegese, Stuttgart 2002.
- ders.: Mose. Biblische Gestalt und literarische Figur. Thomas Manns Novelle „Das Gesetz“ und die biblische Überlieferung, Stuttgart 2007.
- Goosen, Louis: Van Abraham tot Zacharia. Thema's uit het Oude Testament in religie, beeldende kunst, literatuur, muziek en theater, Nijmegen 1990.
- Greenblatt, Stephen: Die Geschichte von Adam und Eva. Der mächtigste Mythos der Menschheit, München 2018.
- Greiner, Bernhard: Esther – eine Figur des Theaters. Drei paradigmatische Aneignungen: Grillparzer, Racine, Goethe, in: Mark H. Gelber (Hg.): Confrontations – accomodations. German-Jewish literary and cultural relations from Heine to Wassermann, Tübingen 2004.
- Gumpert, Gregor: Lust an der Tora. Lektüren des ersten Psalms im 20. Jahrhundert, Würzburg 2004.
- Habel, Marie-Luise: „Diese Wüste hat sich einer vorbehalten“. Biblisch-christliche Motive, Figuren und Sprachstrukturen im literarischen Werk Ingeborg Bachmanns, Altenberge 1992.
- Hahn, Friedrich: Bibel und moderne Literatur. Große Lebensfragen in Textvergleichen, Stuttgart 1966.
- Hakel, Hermann (Hg.): Die Bibel im deutschen Gedicht des 20. Jahrhunderts, Basel/Stuttgart 1968.
- Hamburger, Käte: Thomas Manns biblisches Werk. Der Josephs-Roman/Die Moses-Erzählung „Das Gesetz“, München 1981.
- Hansel, Michael (Hg.): Christine Busta. Texte und Materialien, Wien 2008.
- Hartberger, Birgit: Das biblische Ruth-Motiv. In deutschen lyrischen Gedichten des 20. Jahrhunderts, Altenberge 1992.

- Hartmann, Volker: *Religiosität als Intertextualität. Studien zum Problem der literarischen Typologie im Werk Franz Werfels*, Tübingen 1998.
- Hein, Jürgen: *Aktualisierungen des Judith-Stoffes von Hebbel bis Brecht*, in: *Hebbel-Jahrbuch 1971/72*, Heide 1971, 63–92.
- Hell, Cornelius/Wolfgang Wiesmüller: *Die Psalmen – Rezeption biblischer Lyrik in Gedichten*, in: *Heinrich Schmidinger (Hg.): Die Bibel in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts*, Bd. 1: *Formen und Motive*, Mainz 1999, 158–204.
- Henneke-Weischer, Andrea: *Poetisches Judentum. Die Bibel im Werk Else Lasker-Schülers*, Mainz 2003.
- Hessing, Jakob: *Else Lasker-Schüler: „... die größte Lyrikerin, die Deutschland je hatte“*, München 1992.
- Heuser, Andrea: *Vom Anderen zum Gegenüber. ‚Jüdischkeit‘ in der deutschen Gegenwartsliteratur*, Köln 2011.
- Heydenreich, Clemens: *Revisionen des Mythos. Hiob als Denkfigur der Kontingenzbewältigung in der deutschen Literatur*, Berlin/Boston 2015.
- Holmqvist, Bengt (Hg.): *Das Buch der Nelly Sachs 1977*, Frankfurt 1991.
- Holzner, Johann/Udo Zeilinger (Hg.): *Die Bibel im Verständnis der Gegenwartsliteratur*, St. Pölten/Wien 1988.
- Houtman, Cornelis/Klaas Spronk: *Jefta und seine Tochter. Rezeptionsgeschichtliche Studien zu Richter 11,29–40*, Münster u.a. 2007, 77–146.
- Huml, Ariane (Hg.): *Lichtersprache aus den Rissen. Nelly Sachs – Werk und Wirkung*, Göttingen 2008.
- Imbach, Josef: *Nachdenken über Schuld. Texte von zeitgenössischen Schriftstellern*, Zürich 1989.
- Irrgang, Ulrike: *„Das Wiederauftauchen einer verwehten Spur.“ Das religiöse Erbe im Werk Gianni Vattimos und Hans Magnus Enzensbergers*, Ostfildern 2019.
- Jacobsen, Dietmar: *Nacherzählen – Neuerzählen – Umerzählen. Aspekte des Umgangs mit der Sintflutgeschichte in der deutschen Gegenwartsliteratur*, in: *ders. (Hg.): Kreuzwege. Transformationen des Mythischen in der Literatur*, Frankfurt u.a. 1999, 103–121.
- Jasper, Davis/Stephen Prickett (Hg.): *The Bible as Literature. A Reader*, Oxford/Malden 1998.
- Jeffrey, David Lyle (Hg.): *A Dictionary of Biblical Tradition in English Literature*, Grand Rapids/Michigan 1992.
- Joist, Alexander: *Auf der Suche nach dem Sinn des Todes. Todesdeutungen in der Lyrik der Gegenwart*, Mainz 2004.
- Jungk, Peter Stephan: *Franz Werfel. Eine Lebensgeschichte 1987*, Frankfurt 1992.
- Kaiser, Gerhard: *Christliche Gedichte? Zur Lyrik Christian Lehnerts*, in: *Geist und Leben* 81 (2008), 87–98.
- Kapp, Volker: *Racines ‚Esther‘ und die Diskussion über die Bedeutung der biblischen Themen im klassischen französischen Drama*, in: *Franz Link (Hg.): Paradeigmata. Literarische Typologie des Alten Testaments*, Berlin 1989, 227–238.
- ders./Dorothea Scholl (Hg.): *Bibeldichtung*, Berlin 2006.
- Keuchen, Marion: *Die „Opferung Isaaks“ im 20. Jahrhundert auf der Theaterbühne*, Münster 2004.
- dies./Stephan Müller/Annegret Thiem (Hg.): *Inszenierungen der Heiligen Schrift. Jüdische und christliche Bibeltransformationen vom Mittelalter bis in die Moderne*, München 2009.

- Kinkel, Tanja: Naemi, Ester, Raquel und Ja'ala. Väter, Töchter, Machtmenschen und Judentum bei Lion Feuchtwanger, Bonn 1998.
- Kircher, Bertram (Hg.): Die Bibel in den Worten der Dichter, Freiburg/Basel/Wien 2005.
- Klańska, Maria/Jadwiga Kita-Huber/Paweł Zarychta (Hg.): Der Heiligen Schrift auf der Spur. Beiträge zur biblischen Intertextualität in der Literatur, Dresden/Wrocław 2009.
- Kleffmann, Tom (Hg.): Das Buch der Bücher. Seine Wirkungsgeschichte in der Literatur, Göttingen 2004.
- Knauer, Bettina (Hg.): Das Buch und die Bücher. Beiträge zum Verhältnis von Bibel, Religion und Literatur, Würzburg 1997.
- Knobloch, Stefan: Das Hiersein übertreffen. Gottsuche in der Gegenwartsliteratur, Würzburg 2020.
- Kobelt-Groch, Marion: Judith macht Geschichte. Zur Rezeption einer mythischen Gestalt vom 16. bis 19. Jahrhundert, München 2005.
- Kopp-Marx, Michaela/Georg Langenhorst (Hg.): Die Wiederentdeckung der Bibel bei Patrick Roth. Von der „Christus-Trilogie“ bis „SUNRISE. Das Buch Joseph“, Göttingen 2014.
- Krellmann, Hanspeter (Hg.): Babel ist überall. Lesebuch, München 1989.
- Kurz, Paul Konrad (Hg.): Psalmen vom Expressionismus bis zur Gegenwart, Freiburg/Basel/Wien 1978.
- ders. (Hg.): Höre Gott! Psalmen des Jahrhunderts, Zürich/Düsseldorf 1997.
- ders.: Komm ins Offene. Essays zur zeitgenössischen Literatur, Frankfurt 1993.
- Kuschel, Karl-Josef: „Vielleicht hält sich Gott einige Dichter ...“ Literarisch-theologische Porträts, Mainz 1991.
- ders.: Vor uns die Sintflut? Spuren der Apokalypse in der Gegenwartsliteratur, in: Hans-Josef Klauck (Hg.): Weltgericht und Weltvollendung. Zukunftsbilder im Neuen Testament, Freiburg/Basel/Wien 1994, 232–260.
- ders.: Die Bibel in der Literatur des 20. Jahrhunderts, in: Max Huber/Helmut Pree/Rainer A. Roth (Hg.): Die Bibel – Verstaubtes Buch oder heißes Eisen?, Passau 1994, 169–200.
- ders.: „erfüllt von Liebe zum jüdischen Volk“. Franz Werfels Roman um den Propheten Jeremia, in: Kunst und Kirche, Heft 4 (1996), 246–248.
- ders.: Ein ungeheurer Stoff für einen Schriftsteller. Meisterwerke einer Begegnung von Bibel und Literatur, Stuttgart 2020.
- Kutzleb, Gero (Hg.): Biblische Balladen. Gedichte zu Geschichten aus dem Alten und Neuen Testament, Frankfurt 1985.
- Laetzel, Martin: Was Dichter glauben. Gespräche über Gott und Literatur, Kiel 2011.
- Leitner, Anton. G./Siegfried Völlger (Hg.): Zum Teufel, wo geht's in den Himmel? Poetische Wege, München 2005.
- Lemon, Rebecca u.a. (Hg.): The Bible in English Literature, Malden/Oxford 2009.
- Leuschner, Brigitte: Josephs silberner Becher – Vergeltung und Versöhnung. Ein biblisches Motiv in der Literatur, Marburg 2009.
- Link, Franz (Hg.): Paradeigmata. Literarische Typologie des Alten Testaments, 2 Bde., Berlin 1989.
- Liptzin, Sol: Biblical Themes in World Literature, Hoboken 1985.
- Luther, Martin: Werke. Kritische Gesamtausgabe, Tischreden, Bd. I, Weimar 1912.

- Lüdde, Marie-Elisabeth: Die Rezeption, Interpretation und Transformation biblischer Motive und Mythen in der DDR-Literatur und ihre Bedeutung für die Theologie, Berlin/New York 1993.
- Martus, Steffen/Andrea Polaschegg (Hg.): Das Buch der Bücher – gelesen. Lesarten der Bibel in den Wissenschaften und Künsten, Bern 2006.
- Mayer, Hans: Die Esther-Dramen, ihre dramaturgische Entwicklung und Bühnengeschichte von der Renaissance bis zur Gegenwart, Diss. Wien 1958.
- ders.: Der Turm von Babel. Erinnerungen an eine Deutsche Demokratische Republik '1991, Frankfurt 1993.
- Meert, Mathias: Patriarch und Prophet. Erwählung und Prüfung als religiöse Erfahrungen in Beer-Hofmanns ‚Jaakobs Traum‘ und Zweigs ‚Jeremias‘, in: Tim Lörke/Robert Walter-Jochum (Hg.): Religion und Literatur im 20 und 21. Jahrhundert. Motive, Sprechweisen, Medien, Göttingen 2015, 33–50.
- Michel, Peter: Mystische und literarische Quellen in der Dichtung der Nelly Sachs, Freiburg 1981.
- Mosès, Stéphane: Spuren der Schrift. Von Goethe bis Celan, Frankfurt 1987.
- Motté, Magda: „Brudermord als abendländische Tradition“. Kain und Abel – Urmuster zwischenmenschlicher Konflikte, in: Heinrich Schmidinger (Hg.): Die Bibel in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts, Bd. 2: Personen und Figuren, Mainz 1999, 64–79.
- dies.: „Esthers Tränen, Judiths Tapferkeit“. Biblische Frauen in der Literatur des 20. Jahrhunderts, Darmstadt 2003.
- Mühlberger, Sigrid/Margarete Schmid (Hg.): Verdichtetes Wort. Biblische Themen in moderner Literatur, Innsbruck/Wien 1994.
- Müller, Hartmut: Stefan Zweig, Reinbek 1988.
- Muschg, Walter: Von Trakl zu Brecht. Dichter des Expressionismus, München 1961.
- Nebel, Inger: Saul und David. In deutschsprachigen Dramen 1880–1920, Göteborg 2001.
- Neher, André: Jeremias '1960, Köln 1961.
- Niehl, Franz Wendel: Noach, die Sintflut und die Arche, in: Heinrich Schmidinger (Hg.): Die Bibel in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts, Bd. 2: Personen und Figuren, Mainz 1999, 80–91.
- Nüchtern, Michael: Schöne Verweltlichungen. Biblische Gestalten in der Literatur, Stuttgart 2010.
- Oberhänsli-Widmer, Gabrielle: Hiob in der jüdischen Antike und Moderne. Die Wirkungsgeschichte Hiobs in der jüdischen Literatur, Neukirchen-Vluyn 2003.
- Oesch, Josef M.: Prophetie aus vorexilischer und exilischer Zeit, in: Heinrich Schmidinger (Hg.): Die Bibel in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts, Bd. 2: Personen und Figuren, Mainz 1999, 177–204.
- Pabst, Hans: Brecht und die Religion, Graz/Wien/Köln 1977.
- Paulsen, Wolfgang: Franz Werfel. Sein Weg in den Roman, Tübingen/Basel 1995.
- Pinthus, Kurt (Hg.): Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus '1920, Hamburg 1959.
- Plank, Eva: Ich will euch eine Zukunft und eine Hoffnung geben (Jer 29,11). Die biblische Prophetengestalt und ihre Rezeption in der dramatischen Dichtung „Jeremias“ von Stefan Zweig, Göttingen 2018.

- dies.: Bibelrezeption im Drama ‚Jeremias‘ von Stefan Zweig, in: *Die Bibel in der Kunst/Bibel in Arts*, 3 (2019).
- Polaschegg, Andrea: Denn es steht (nicht) geschrieben. Das Bibelwissen der Literatur, in: *Renovatio* 3/4 (2009), 42–52.
- dies./Daniel Weidner (Hg.): *Das Buch in den Büchern. Wechselwirkungen von Bibel und Literatur*, München 2012.
- dies./Michael Weichenhan (Hg.): *Berlin – Babylon. Eine deutsche Faszination*, Berlin 2017.
- Rehahn, Walter Martin (Hg.): *Das Buch und die Bücher. Literaturvorträge am Canstein Bibelzentrum Halle, Halle 2010*.
- Reinmuth, Eckart (Hg.): *Ernst Barlachs Dramen. Theologische und kulturwissenschaftliche Kommentare*, Berlin 2010.
- Riem, Johannes: *Die Sintflut in Sage und Wissenschaft*, Hamburg 1925.
- Rohde, Bertram: *„und blätterte ein wenig in der Bibel“*. Studien zu Franz Kafkas Bibellektüre und ihre Auswirkungen auf sein Werk, Würzburg 2002.
- Rohse, Eberhard: *Der frühe Brecht und die Bibel. Studien zum Augsburger Religionsunterricht und zu den literarischen Versuchen des Gymnasiasten*, Göttingen 1983.
- Rusterholz, Peter: Stefan Heym – „Der König David Bericht“, in: *Walter Dietrich/Hubert Herkommer (Hg.): König David – biblische Schlüsselfigur und europäische Leitgestalt*, Freiburg/Stuttgart 2003, 809–830.
- Sander, Gisela Maria: *Unter dem Diktat der Kunst. Propheten im Spiegel der Gedichte Rainer Maria Rilkes*, Ostfildern 2015.
- Scharpe, Martin (Hg.): *Erdichtet und erzählt. Das Alte Testament in der Literatur*, Stuttgart 2005.
- Schirmers, Georg (Hg.): *Uriel Birnbaum 1894–1956. Dichter und Maler*, Hagen 1990.
- Schmidinger, Heinrich (Hg.): *Die Bibel in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts*, 2 Bde., Mainz 1999.
- Schöpflin, Karin: *Die Bibel in der Weltliteratur*, Tübingen 2011.
- Scholl, Dorothea: ‚Vanitas vanitatum et omnia vanitas‘. Das Buch Kohelet in der europäischen Renaissance- und Barockdichtung und Emblematik, in: *dies./Volker Kapp (Hg.): Bibeldichtung*, Berlin 2006, 221–260.
- Schrader, Ulrike: *Die Gestalt Hiobs in der deutschen Literatur seit der frühen Aufklärung*, Frankfurt 1992.
- Schult, Maïke: „Auch Gott war Schneider!“ Romanfiguren entdecken die Bibel, in: *dies./Philipp David (Hg.): Wortwelten. Theologische Erkundung der Literatur*, Berlin 2011, 317–354.
- Schultz, Hans Jürgen (Hg.): *„Sie werden lachen – die Bibel“*. Erfahrungen mit dem Buch der Bücher, Stuttgart 1975.
- Sievers, Marianne: *Die biblischen Motive in der Dichtung Rainer Maria Rilkes*, Berlin 1938.
- Stadler, Arnold: *Das Buch der Psalmen und die deutschsprachige Lyrik des 20. Jahrhunderts. Zu den Psalmen im Werk Bertolt Brechts und Paul Celans*, Köln-Wien 1989.
- Steffen, Uwe (Hg.): *Jona – Sinnbild gegenwärtiger Existenz. Gedichte und Grafiken des 20. Jahrhunderts*, Breklum 1974.
- Steiger, Johann Anselm/Wilhelm Kühlmann (Hg.): *Der problematische Prophet. Die biblische Jona-Figur in Exegese, Theologie, Literatur und Bildender Kunst*, Berlin/Boston 2011.
- Steiner, George: *Nach Babel. Aspekte der Sprache und des Übersetzens* 1975, Frankfurt 2004.

- Steinwendtner, Brita: Hiobs Klage heute. Die biblische Gestalt in der Literatur des 20. Jahrhunderts, Innsbruck/Wien 1990.
- Susman, Margarete: Saul und David. Zwei ewige Gestalten, in: dies.: Deutung biblischer Gestalten, Stuttgart/Konstanz 1955, 88–131.
- Tietz, Manfred: Die Gestalt des Königs David im spanischen Theater des Siglo de Oro: Tirso de Molina, Felipe Godínez und Pedro Calderón de la Barca, in: Franz Link (Hg.): Paradeigmata. Literarische Typologie des Alten Testaments, Berlin 1989, 203–226.
- Treitler, Wolfgang: Zwischen Hiob und Jeremia. Stefan Zweig und Josef Roth am Ende der Welt, Frankfurt u.a. 2007.
- Tschuggnall, Peter: Das Abraham-Opfer als Glaubensparadox. Bibeltheologischer Befund – Literarische Rezeption – Kierkegaards Deutung, Frankfurt 1990.
- ders. (Hg.): Religion – Literatur – Künste. Aspekte eines Vergleichs, 3 Bde. Anif/Salzburg 1998–2001.
- Tück, Jan-Heiner: Jenseits von Lob und Klage? Annäherungen an Paul Celans ‚Psalm‘, in: ders./Alfred Bodenheimer (Hg.): Klagen, Bitten, Loben. Formen religiöser Rede in der Gegenwartsliteratur, Ostfildern 2014, 35–52.
- ders. (Hg.): „Feuerschlag des Himmels“. Gespräche im Zwischenraum von Literatur und Religion, Freiburg 2018.
- ders.: Gelobt seist du, niemand. Paul Celans Dichtung – eine theologische Provokation, Freiburg 2020.
- ders./Andreas Bieringer (Hg.): „Verwandeln allein durch Erzählen“. Peter Handke im Spannungsfeld von Theologie und Literaturwissenschaft, Freiburg/Basel/Wien 2014.
- ders./Tobias Mayer (Hg.): Nah – und schwer zu fassen. Im Zwischenraum von Literatur und Religion, Freiburg 2017.
- Vinçon, Herbert (Hg.): Spuren des Wortes. Biblische Stoffe in der Literatur. Materialien für Predigt, Religionsunterricht und Erwachsenenbildung, 3 Bde., Stuttgart 1988–90.
- Völker, Klaus: Brecht-Kommentar zum dramatischen Werk, München 1983.
- Voit, Friedrich: Karl Wolfskehl. Leben und Werk im Exil, Göttingen 2005.
- Wallas, Armin A.: Der Gott Israels, in: Heinrich Schmidinger (Hg.): Die Bibel in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts, Bd. 2: Personen und Figuren, Mainz 1999, 7–29.
- ders.: Deutschsprachige jüdische Literatur im 20. Jahrhundert, 3 Bde., Wuppertal 2008.
- Weber, Hermann: Zeitdeutung in Durs Grünbeins „Das erste Jahr“, in: Stimmen der Zeit 220 (2002), 847–856.
- Weidner, Daniel: Bibel und Literatur um 1800, München 2011.
- ders. (Hg.): Handbuch Literatur und Religion, Stuttgart 2016.
- Weimar, Peter: Die doppelte Thamar. Thomas Manns Novelle als Kommentar der Thamarerzählung des Genesisbuches, Neukirchen-Vluyn 2008.
- Wiesmüller, Wolfgang: Das Gedicht als Predigt. Produktions- und rezeptionsästhetische Aspekte biblischer Motivik in Gedichten von Christine Busta, in: Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft 20 (1989), 199–226.
- Wright, Terry R.: The Genesis of Fiction. Modern Novelists as Biblical Interpreters, London 2007.

# Register

## literarischer Autor:innen

- Amichai, Jehuda 135, 250  
Anders, Günter 97, 250  
Andres, Stefan 65, 66, 250  
Ausländer, Rose 44, 72, 85, 86, 110, 111, 127, 244, 250
- Bachmann, Ingeborg 44, 71, 77, 98, 102, 250, 260  
Ball, Hugo 127, 128, 250  
Barlach, Ernst 56–58, 60, 65, 73, 250  
Barnes, Julian 62, 63, 73, 250  
Becher, Johannes R. 88, 89, 129, 130, 202, 203–206, 250  
Beer-Hofmann, Richard 135, 141, 250, 259, 269  
Ben-Chorin, Schalom/Fritz Rosenthal 106, 107, 119, 133, 149, 150, 154, 171–173, 184, 204, 244, 250, 255  
Benn, Gottfried 88, 192, 250  
Benyoetz, Eleazar 224–226, 250  
Bienek, Horst 49, 50, 250  
Birnbäum, Uriel 125, 128, 129, 133, 170, 171, 177, 224, 244, 250, 264  
Bobrowski, Johannes 159, 160, 164, 250  
Bossong, Nora 72, 250  
Braun, Felix 157, 250  
Brecht, Bertolt 62, 65, 79, 80, 83, 84, 95, 125, 131, 215, 227–229, 232, 233, 235, 244, 250, 259, 261, 263–265  
Brod, Max 56, 78, 123, 150, 161, 250, 253  
Brooks, Geraldine 142, 251  
Busta, Christine 50–55, 58, 74, 96, 216–220, 226, 243, 244, 249, 251, 260, 265  
Bydlinki, Georg 97, 251
- Canetti, Elias 76, 251  
Carpentier, Alejo 64, 65, 251  
Celan, Paul 227, 228, 230–233, 243, 247, 251, 259, 263–265  
Chedid, Andrée 195, 251  
Claudel, Paul 157, 164, 195, 251
- Coccioli, Carlo 141, 251  
Coelho, Paulo 215, 251  
Cremer, Drutmar 54, 74, 129, 132, 159, 188, 189, 244  
Cusanit, Kenan 9, 76, 251
- De Leeuw, Jan 90, 251  
Detering, Heinrich 9, 165, 251  
De Wohl, Louis 140, 141, 251  
Döblin, Alexander 79–84, 215, 251, 257, 258  
Domin, Hilde 44, 71, 251  
Dürrenmatt, Friedrich 92, 93, 125, 251, 257
- Ehrenstein, Albert 215, 224, 251  
Enzensberger, Hans Magnus 69, 222–224, 226, 251, 259, 261  
Eörsi, Istvan 198, 251  
Exner, Richard 50, 69, 251
- Feuchtwanger, Lion 122, 132, 158, 251, 262  
Fried, Erich 44, 53, 54, 63, 74, 91, 92, 104, 106, 244, 252, 260  
Fritsch, Gerhard 55, 252
- Gan, Peter 104, 252  
Gauger, Hans-Martin 141, 252  
Gernhardt, Robert 192–194, 208, 252  
Gide, André 122, 132, 215, 252  
Goes, Albrecht 139, 252  
Goll, Claire 209, 252  
Goll, Yvan 102, 196, 204, 208–211, 252  
Grass, Günter 44, 58, 68, 252  
Grünbein, Durs 23–25, 252, 265  
Gryphius, Andreas 103, 104, 214, 252  
Gutl, Martin 0
- Hahn, Anna Katharina 30, 252  
Hahn, Ulla 28, 29, 31, 37, 252  
Hamm, Peter 113, 115, 252  
Hein, Christoph 43, 54, 148, 252  
Heine, Heinrich 126, 194, 199, 252, 260

- Heller, Joseph 129, 141, 142, 252  
 Henisch, Peter 199, 252  
 Hermann, Matthias 21–23, 107, 108, 129, 187, 224, 232, 233, 244, 252  
 Hesse, Hermann 65, 252, 253  
 Heym, Stefan 13, 44, 129, 142–146, 248, 252, 258, 260, 264  
 Hochwälder, Fritz 150, 161–164, 253, 258  
 Hoppe, Felicitas 73, 253  
 Huch, Ricarda 118, 127, 244, 253  
 Huchel, Peter 233–235, 243, 247, 253
- Jahn, Hans Henny 130, 253  
 Janitschek, Maria 102, 253  
 Jelinek, Elfriede 90, 205, 253  
 Jungk, Peter Stephan 63, 73, 185, 253, 261
- Kafka, Franz 77–79, 196  
 Kaléko, Mascha 205  
 Katz, Daniel 34, 102  
 Keneally, Thomas 74  
 Kerschbaumer, Marie Thérèse 102  
 Kishon, Ephraim 61, 115  
 Klepper, Jochen 167, 168, 170, 173, 175  
 Knapp, Andreas 69, 98, 167, 191, 199, 225, 244, 247  
 Koch, Hermann 186, 212  
 Köhlmeier, Michael Michael 32–35  
 Kolakowski, Leszek 34, 54  
 Kolbe, Uwe 241–243  
 Kolmar, Gertrud 154, 156, 157, 164  
 Krolow, Karl 221, 222, 226  
 Krüger, Michael 12, 199  
 Kunert, Günter 44, 70, 72, 74, 86, 93, 95, 113, 114, 244  
 Künkel, Hans 186
- Lasker-Schüler, Else 44, 119, 120, 129, 131, 133, 158, 159, 164, 227, 244  
 Lehnert, Christian 14–16, 243  
 Leonhard, Rudolf 202, 247
- Lewitscharoff, Sybille 194  
 Lindgren, Torgny 132, 140  
 Loetscher, Hugo 60, 61, 65, 73
- MacLeish, Archibald 195, 196  
 Malamud, Bernard 67, 73  
 Malvern, Gladys 132  
 Marti, Kurt 90, 199, 216, 227, 238–240, 243, 247  
 Massie, Allan 142  
 Mayröcker, Friederike 61  
 Meckel, Christoph 29, 30, 55, 56  
 Menasse, Robert 13  
 Mercier, Pascal 198  
 Merkel, Inge 124, 127, 215, 226  
 Miegel, Agnes 133  
 Morsbach, Petra 215  
 Mosebach, Martin 129  
 Münchhausen, Börries von 101
- Neumann, Peter Horst 58, 70, 96  
 Nick, Dagmar 121
- Obermeier, Siegfried 124
- Paquet, Alfons 125  
 Piontek, Heinz 98, 129, 137–139, 218, 220, 221, 244  
 Ponten, Josef 96
- Rennert, Jürgen 188  
 Rilke, Rainer Maria 118, 119, 129, 130, 132, 134, 150–154, 156, 157, 160, 164, 168–170, 175, 184, 227, 244  
 Ronecker, Ingeborg 212  
 Rosendorfer, Herbert 77  
 Rosenlöcher, Thomas 102  
 Roth, Joseph 45, 197, 198, 204  
 Roth, Patrick 31, 100  
 Rothmann, Ralf 235, 236, 238, 243

- Sachs, Nelly 74, 120, 121, 129, 135-139, 149, 180, 181, 205-208, 210, 227, 243, 244
- SAID 16-18, 233, 238, 239, 243
- Sahl, Hans 90, 92
- Schacht, Ulrich 114, 115
- Schmatz, Ferdinand 96
- Schmitt, Gladys 140
- Schneider, Reinhold 173, 174
- Schnell, Robert Wolfgang 117
- Schnurre, Wolfdietrich 58-62, 73
- Schulze, Ingo 27, 28
- Shalev, Meir 33, 34, 187
- Silbergleit, Arthur 204
- Slaughter, Frank G. 140, 141, 148
- Sorge, Reinhard Johannes 112, 135
- Stadler, Arnold 30, 228, 230, 232, 233
- Stadler, Ernst 71
- Steffen, Albert 43, 125
- Steinherr, Ludwig 19, 20, 167, 240, 243
- Strauß, Botho 9, 10, 122, 247
- Szymborska, Wislawa 109, 110
- Tabori, George 79, 256
- Tramer, Hans 132, 256
- Viertel, Berthold 133, 256
- Wagner, Jan 111, 130, 256
- Wawerzinek, Peter 84, 256
- Weber, Anne 23, 34, 215, 216, 256, 265
- Weil, Grete 44, 132, 133, 140, 247, 256
- Weißglas, Immanuel 48, 125, 256
- Werfel, Franz 134, 149, 161, 181-186, 227, 243, 244, 256-258, 261-263
- Wiesel, Elie 45, 187, 204, 256
- Winkler, Manfred 102, 212, 256
- Witter, Traudl 117, 256
- Wolf, Christa 89, 90, 95, 256
- Wolfskehl, Karl 123, 196, 204, 208, 256, 265
- Zeller, Eva 69, 86, 189, 190, 199, 201, 202, 210, 227, 243, 244, 247, 256
- Zitelmann, Arnulf 77, 256
- Zweig, Arnold 133, 256
- Zweig, Max 123, 124, 129, 256
- Zweig, Stefan 87, 175-181, 184, 185, 244, 256-258, 263-265



# BIBEL LITERATUR Band 1



Georg Langenhorst

## **Und er spricht in leise Deuteworten ...**

164 Gedichte zu biblischen  
Themen, Motiven und Figuren

24,5 x 16,3 cm, 296 Seiten,  
gebunden mit Halbleinen  
ISBN 978-3-460-08630-2

Eine einzigartige Sammlung von 164 Gedichten, welche 41 biblischen Themen, Motiven bzw. Figuren zugeordnet sind und jedes Kapitel mit einer eigenen Hinführung versehen ist. Wie lesen Poeten die Bibel? Wie werden biblische Motive in eine jeweils neue Sprache übersetzt, Bedeutungsebenen ganz unterschiedlich nuanciert und für Interpretation und Exegese fruchtbar gemacht? Lernen Sie die Bibel noch einmal neu aus den Augen der Dichter kennen.

Bestellen Sie über Ihre Buchhandlung oder über:

### **Versandbuchhandlung**

Verlag Katholisches Bibelwerk GmbH

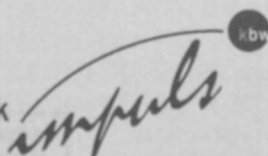
Deckerstraße 39 · 70372 Stuttgart

Tel. 0711/6 19 20-37 · Fax -30

bestellung@bibelwerk.de

www.bibelwerk.shop

bibelwerk

 impuls kbw

# BIBEL & LITERATUR Band 2



Christoph Gellner  
**Die Bibel ins Heute schreiben**  
Erkundungen in der  
Gegenwartsliteratur  
24,5 x 16,3 cm, 240 Seiten,  
gebunden mit Halbleinen  
ISBN 978-3-460-08631-9

Jahrhundertlang befassen sich u. a. Dichter und Literaten mit biblischen Texten. In der zeitgenössischen Literatur werden biblische Sprachformen, Stoffe, Motive und Figuren vielfältig aufgegriffen, weiter- und umerzählt oder ganz neu gedeutet. Schriftstellerinnen und Schriftsteller, darunter oft gerade solche, bei denen man es nicht von vornherein erwartet, sind dabei ganz eigene Exegeten. Der zweite Band der Reihe »Bibel und Literatur« erschließt diese facettenreichen Um- und Weiterschreibungen der Heiligen Schrift schwerpunktmäßig an Literatur nach 1989 in Werk- und Autorenporträts.

Bestellen Sie über Ihre Buchhandlung oder über:

## **Versandbuchhandlung**

Verlag Katholisches Bibelwerk GmbH

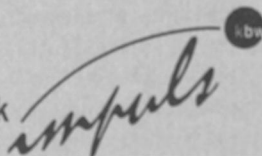
Deckerstraße 39 · 70372 Stuttgart

Tel. 0711/6 19 20-37 · Fax -30

bestellung@bibelwerk.de

www.bibelwerk.shop

bibelwerk



# BIBEL & LITERATUR Band 3



Karl-Josef Kuschel  
**Ein ungeheurer Stoff  
für einen Schriftsteller**

Meisterwerke einer Begegnung  
von Bibel und Literatur  
im 20. Jahrhundert

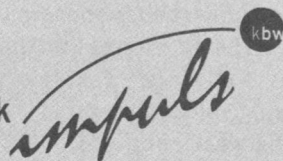
24,5 x 16,3 cm, 320 Seiten,  
gebunden mit Halbleinen  
ISBN 978-3-460-08633-3

Im dritten Band der Reihe „Bibel und Literatur“ präsentiert Karl-Josef Kuschel, Gründervater der akademischen Disziplin von „Theologie und Literatur“ im deutschsprachigen Bereich, „Meisterwerke einer Begegnung von Bibel und Literatur im 20. Jahrhundert“. Anhand verschiedener Autoren und Werke geht er Themen nach wie Auferstehung, Brudermord, Mord im Namen Gottes sowie Figuren wie Hiob, Judas, Judith, Maria Magdalena, Moses und viele mehr. Karl-Josef Kuschel lädt ein zu sowohl exemplarischen als auch herausragenden Lesarten, durch die er die Herausforderung der Bibel für LiteratInnen und DichterInnen zu ergründen versucht.

Bestellen Sie über Ihre Buchhandlung oder über:  
**Versandbuchhandlung**

Verlag Katholisches Bibelwerk GmbH  
Deckerstraße 39 · 70372 Stuttgart  
Tel. 0711/6 19 20-37 · Fax -30  
bestellung@bibelwerk.de  
www.bibelwerk.shop

bibelwerk









Das Alte Testament enthält nicht nur phantastische Stoffe, sondern auch reizvolle sprachliche Impulse, die Schriftstellerinnen und Schriftsteller seit Jahrhunderten inspirieren. Im vierten Band der Reihe »Bibel & Literatur« untersucht Prof. Dr. Georg Langenhorst die Beziehung von Altem Testament und zeitgenössischer Literatur. Es geht um neue Entdeckungen, Entfaltungen und Spiegelungen der biblischen Stoffe, Motive, Figuren und Formen. Georg Langenhorst lädt mit diesem Buch dazu ein, die gegenwärtige Produktivkraft der Bibel zu erkunden.

Mit Texten von: Rose Ausländer, Gottfried Benn, Max Brod, Paul Celan, Hilde Domin, Hans Magnus Enzensberger, Günter Grass, Ulla Hahn, Stefan Heym, Andreas Knapp, Christian Lehnert, SAID, Franz Werfel, Stefan Zweig uvm.

Prof. Dr. theol. Georg Langenhorst, geb. 1962, ist Inhaber des Lehrstuhls für Didaktik des Katholischen Religionsunterrichts und Religionspädagogik der Katholisch-Theologischen Fakultät der Universität Augsburg. Er ist ein viel gefragter Referent in der Erwachsenenbildung und Autor zahlreicher Bücher, vor allem im Dialogfeld von »Bibel & Literatur«.



ISBN 978-3-460-08634-0  
[www.bibelwerkverlag.de](http://www.bibelwerkverlag.de)