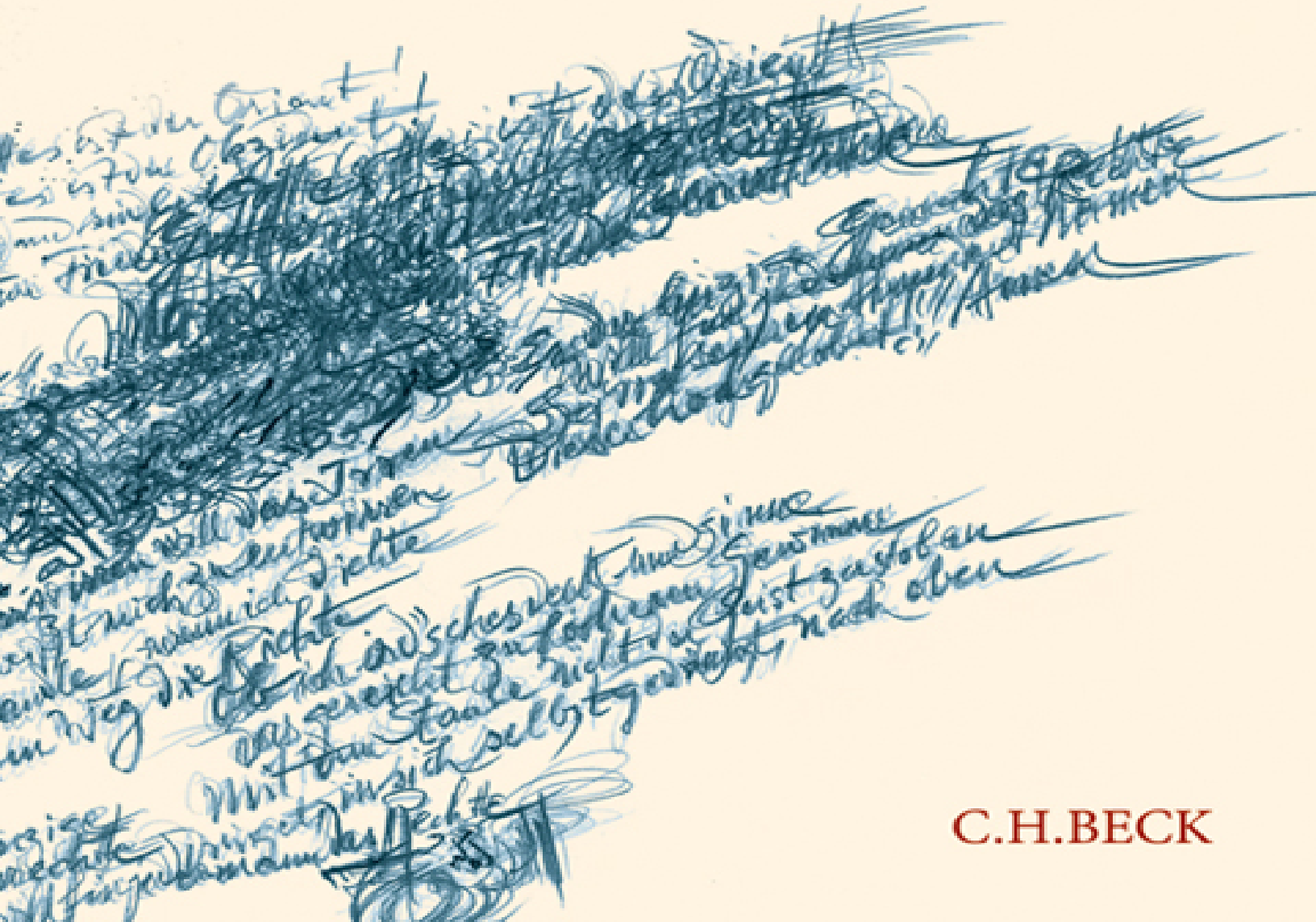
NAVID KERMANI

ZWISCHEN KORAN UND KAFKA

West-östliche Erkundungen



C.H.BECK

NAVID KERMANI

ZWISCHEN KORAN UND KAFKA

West-östliche Erkundungen



C.H.BECK

NAVID KERMANI

ZWISCHEN KORAN UND KAFKA

West-östliche Erkundungen

C.H.BECK

Zum Buch

Was hat das schiitische Passionsspiel mit Brechts Theater zu tun? Welche Gedichte verdankt Goethe dem Koran? Wie hängt Ibn Arabis Theologie des Seufzens mit dem Ach! der Alkmene zusammen? Und warum identifizierte sich der iranische Dichter Hedayat mit dem Prager Juden Kafka? Navid Kermani lässt auf faszinierende Weise die vertrauten Grenzen zwischen Orient und Okzident verschwinden. Selten zuvor ist so elegant – und politisch so aktuell – demonstriert worden, was Weltliteratur ist.
„Wer sich selbst und andere kennt, Wird auch hier erkennen: Orient und Okzident, Sind nicht mehr zu trennen.“ Navid Kermani nimmt Goethes berühmten Vers beim Wort. Er liest den Koran als poetischen Text, öffnet die östliche Literatur für westliche Leser, entdeckt die mystische Dimension in den Werken Goethes und Kleists und erschließt die politische Bedeutung des Theaters von Shakespeare über Lessing bis Brecht. Der Name Navid Kermani steht für eine literarische Weltläufigkeit, die ihre Gegner kennt: Das sind alle, die Religionen und Kulturen mit Gewalt voneinander abschotten, sie gegeneinander ausspielen wollen. Die persönliche Aneignung der Klassiker verleiht seinen Texten jene aktuelle Brisanz, die Weltliteratur noch dort ausmacht, wo sie von den privatesten Gefühlen erzählt. Denn um Liebe geht es *Zwischen Koran und Kafka* selbstverständlich auch.

Über den Autor

Navid Kermani, geboren 1967, lebt als freier Schriftsteller in Köln. Er ist habilitierter Orientalist und Mitglied der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung. Für seine Romane, Reportagen und wissenschaftlichen Werke wurde er vielfach ausgezeichnet, unter anderem mit dem Hannah-Arendt-Preis für politisches Denken (2011), dem Heinrich-von-Kleist-Preis (2012) sowie dem Joseph-Breitbach-Preis (2014). Bei C.H.Beck erschienen von ihm unter anderem „Gott ist schön“ (^{5}2011), „Der Schrecken Gottes“ (^{2}2010), „Wer ist Wir? Deutschland und seine Muslime“ (^{3}2014) sowie das Reportagebuch „Ausnahmezustand“ (^{2}2013).

“Keinem anderen Schriftsteller der deutschen Literatur gelingt es, Kultur-, Erlebnis- und Gefühlswelten so geschickt und packend miteinander zu verweben, wie Navid Kermani.” *MDR Figaro*

„In einer Zeit politisch motivierter neuer Abgrenzung und Ausgrenzung zwischen islamisch-orientalischer und christlich-westlicher Welt ist Kermanis Unternehmen buchstäblich grenzensprengend.“ *Frankfurter Rundschau*

Inhalt

In eigener Sache

1. Folgt nicht den Dichtern!
Der Koran und die Poesie

2. Der Aufstand gegen Gott
Attar und das Leiden

3. Welt ohne Gott
Shakespeare und der Mensch

4. Die heroische Schwäche
Lessing und der Terror

5. Gott-Atmen
Goethe und die Religion

6. Schmutz meiner Seele
Kleist und die Liebe

7. Die Wahrheit des Theaters
Das schiitische Passionsspiel
und die Verfremdung

8. Befreit Bayreuth!
Wagner und die Einfühlung

9. Nachmittag Schwimmschule
Kafka und Deutschland

10. Der Auftrag der Literatur
Hedayat und Kafka

11. Nach Europa
Zweig und die Grenzen

12. Apologie des Glasperlenspiels
Hesse und der Untergang

13. Gewalt des Mitleids
Arendt und die Revolution

14. Kampf gegen Windmühlen
Mosebach und der Roman

15. Ein Gott, eine Frau, ein Käse
Golschiri und die Freundschaft

ANHANG

Zum 65. Jahrestag der Verkündung des Grundgesetzes
Rede vor dem Deutschen Bundestag am 23. Mai 2014

Anmerkungen
Textnachweise

In eigener Sache

Nach der Rede im Bundestag, die im Anhang dieses Buches abgedruckt ist, mailte mir eine Freundin, ich hätte eine poetische Political correctness mit dem Pathos der sozialistischen Propheten verbunden, in einem Ton, den heute nur ich könne und den im neunzehnten Jahrhundert eben die jüdischen Kosmopoliten gehabt hätten, die von Lessing, Heine und der sozialen Idee der Propheten sprachen. «Sicherlich können die heute nicht mehr reden (auch wenn sie könnten, dürften sie ja nicht)», fügte die Freundin an und schloß ihrerseits geradezu pathetisch, daß die jüdischen Kosmopoliten des neunzehnten Jahrhunderts in mir – ja, ich zitiere das jetzt wieder wörtlich, so eitel das in meiner eigenen Vorrede auch wirken mag – in mir «ihren wunderbarsten Stellvertreter» hätten. «Das ist nun eine gewaltige Reihe, in die Du mich stellst», mailte ich der Freundin zurück: «Aber wenn man beim Wort der Stellvertreterschaft bleibt, ist wahrscheinlich sogar etwas dran, es geht ja darum, so gut es eben geht, mit unseren beschränkten Mitteln, Erfahrungen und Worten den Platz zu füllen, der im 20. Jahrhundert so leer wurde in Deutschland.»

Die kurze Korrespondenz spukt seitdem in meinem Kopf herum. Nicht daß ich mir den Enthusiasmus oder gar den Superlativ zu eigen machen würde, mit denen die Freundin mich bedachte – sie ist nicht nur eine gute, sie ist auch ihrem ganzem Wesen nach eine selten euphorische, in ihrem Wohlwollen stets überschwengliche, in ihrem Lob zuverlässig übertreibende Freundin. Aber meine Antwort, schnell geschrieben und sofort abgeschickt – war sie nicht anmaßend? Wenngleich ins Allgemeine gewendet, hatte ich ja das Verhältnis bestätigt, in das ich uns – aber wen noch hatte ich gemeint außer mich selbst? – mit den jüdischen Denkern und

Literaten des neunzehnten und frühen zwanzigsten Jahrhunderts gesetzt, nicht im Sinne einer Identifikation, Verwandtschaft oder gar Gleichrangigkeit, aber doch einer Nachfolge und der daraus erwachsenden Zuständigkeit und Verantwortlichkeit.

Schon bevor die Freundin mir mailte, hatte ich bemerkt, daß mir in meinen Texten und mehr noch in den öffentlichen Reden bisweilen ein Pathos unterläuft, das nicht alle sofort als falsch empfinden, oder hatte ich ein Erstaunen wahrgenommen, wenn ich akademische oder aktuelle politische Fragen ohne viel Scheu auf menschliche Urerfahrungen und Grundbedürfnisse bezog, aufs Menschliche selbst und sogar aufs Übermenschliche. Selbst wenn ich wollte, könnte ich das nicht genauer beschreiben, es ist kaum mehr als ein unbestimmtes Gefühl, daß ich als Leser und Hörer anderen vielleicht nicht so leicht durchgehen ließe, was ich mir selbst manchmal als Autor oder Redner erlaube und auch weiter erlauben soll, weil es meine Beiträge – ob gut oder schlecht – wesentlich ausmacht. Das ist um so merkwürdiger, als ich mir im Alltag und in Begegnungen mit anderen, selbst den geliebten Menschen, oft allzu nüchtern vorkomme, gerade nicht gefühlig, diese Urerfahrungen und Grundbedürfnisse, über die ich öffentlich rede, privat eher selten zur Sprache bringe, zu selten, wie die geliebten Menschen mir bisweilen vorhalten. Freiwillig oder nicht, halte ich im täglichen Leben eben jene Emotionalität und Dringlichkeit offenbar zurück, die mich in meinen Essays und Reden bisweilen selbst überraschen. Woran liegt das, fragte ich mich wieder, woher rührt der Ton, den die Freundin meinte und der ganz sicher mit der metaphysischen Ausrichtung meines Nachdenkens zu tun hat?

So unangenehm mir alle Zuschreibungen sind, die einen Autor auf die Kultur seiner Vorfahren festlegen, hätte ich die Emotionalität und Dringlichkeit aus Mangel an besseren Erklärungen bis vor einiger Zeit vielleicht wirklich mit meiner orientalischen Herkunft in Verbindung gebracht. Aber inzwischen glaube ich – und die Mail der Freundin weist genau in diese Richtung, weshalb ich ihren Vergleich nur relativiert, aber nicht gänzlich abgestritten habe –, daß sie einen anderen, durchaus deutschen Ursprung haben. Ich bin mit der deutschen Literatur und Geistesgeschichte aufgewachsen, richtig, indes nur sporadisch mit ihrer Gegenwart. Die Linie, der ich gefolgt

bin, läuft mit dem Zweiten Weltkrieg oder spätestens mit der Frankfurter Schule aus, die ja noch ganz auf den Krieg gerichtet war. Dieser Ton, den die Freundin meinte, ein ungewöhnlich hoher, meinetwegen predigerhafter, für manche Ohren vielleicht aufdringlich existentieller Ton, in dem ich manchmal über die Dinge der Welt rede – klingt da nicht viel eher das neunzehnte und frühe zwanzigste Jahrhundert durch als irgendeine orientalische Herkunft? Ich kenne keinen persischen oder arabischen Gegenwartsautor, der so spricht oder schreibt, aber bis hin zu Stefan Zweig, Walter Benjamin und Thomas Mann eine Menge deutschsprachiger Autoren, die gewiß eleganter geschrieben, tiefgründiger gedacht, gefährdeter gelebt haben, aber politische Ideale von vielleicht schon wieder bedenklicher Allgemeingültigkeit poetisch ins Konkrete überführten und so ihre Notwendigkeit erwiesen. Ja, ich stelle auch Thomas Mann in die Reihe und hätte genauso gut Lessing oder Goethe anführen können, weil es mir hier noch nicht um ein spezifisch jüdisches Moment in der deutschen Literatur geht, eher um ein Weltbürgertum, das die jüdischen Autoren nur häufiger betonten als andere Deutsche. Nicht nur ihre Ideale habe ich als junger Leser verinnerlicht, sondern offenbar auch ein wenig das Pathos übernommen, das die Freundin von den Propheten herleitete, dem Religiösen also.

Gewiß weisen die religiösen Bezüge meiner Bücher und Reden häufig zu islamischen Motiven und Quellentexten (aber beinah genauso häufig zur Bibel), und gewiß hat das muslimische Elternhaus gerade auch unterbewußt auf mich gewirkt, die Mutter, die sich zum Gebet und nur zum Gebet mit einem weißen Tschador verhüllte, der Vater, der sich auch in Gegenwart meiner Freunde oder bei der Fahrt in den Urlaub auf dem Autobahnrastplatz vor Gott niederwarf, die irritierten Blicke meiner Freunde oder der anderen Autofahrer. Das waren auch Fremdheitserfahrungen, ja, obschon nicht negativer Art. Keiner meiner Freunde hat mich der betenden Eltern wegen gemieden, und die Zweisprachigkeit erlebte ich als genauso selbstverständlich, wie sie es – aber das lernte ich erst viele Jahre später – für viele andere Deutsche bis zum Zweiten Weltkrieg ebenfalls war. Es gab in meinem Elternhaus auch einen schlichten, man könnte wirklich sagen: Kosmopolitismus, der

ähnlich wie im Judentum in der religiösen Tradition gegründet war, die koranische Lehre, daß jedes Volk einen Prophet in seiner Sprache hat, weshalb ich mir Jesus irgendwie als Deutschen vorstellte oder jedenfalls mit Deutschland in Verbindung brachte, und der immer und immer wieder zitierte Satz des eigentlich arabischen, für mich jedoch mehr persischen Propheten, daß die Wege zu Gott so zahlreich wie die Atemzüge eines Menschen sind. Mochte sein Offenbarungskonzept islamwissenschaftlich nicht ganz astrein sein, war es für das Kind doch eine enorme Erleichterung, daß die eigenen Freunde, obwohl ihre Eltern sich nicht an Autobahnraststätten vor Gott niederwarfen, dennoch ins Paradies gelangen konnten und daß vor dem Jüngsten Gericht die gute Taten zählen, nicht der Wortlaut des Bekenntnisses.

Wie auf jedes Gemüt haben auch auf meines die frühkindlichen Bilder, Eindrücke und Worte am tiefsten gewirkt. Aber bin ich deswegen Orientalist und Schriftsteller geworden? Die literarische Bewußtwerdung vollzog sich anhand der Bücher, die ich las, und das war in den entscheidenden Jahren des Entdeckens und Studierens die deutsche Literatur und Geistesgeschichte des neunzehnten und frühen zwanzigsten Jahrhunderts. Und diese deutsche Literatur ist schließlich nicht irgendeine, sie hat spezifische Züge und war bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts stärker als andere moderne Literaturen von transzendenten Fragestellungen und biblischen Motiven durchdrungen, nicht nur von Gott und Jesus, auch von Tod und Auferstehung, von Verzückung und Aufopferung, vom Leid nicht nur als einer gesellschaftlichen, sondern beinah mehr noch einer religiösen Anklage, ja, auch von einem schon heiligen Ernst, über den niemand so herzhaft spotten konnte wie manche Deutsche selbst, weil das Hadern mit sich selbst ebenfalls eine ziemlich deutsche Beschäftigung war. «Ein lebendiger Deutscher ist schon ein hinlänglich ernsthaftes Geschöpf, und nun erst ein toter Deutscher», hätte Heinrich Heine auch meine Bücher aufspießen können:

> Ein Franzose hat gar keine Idee, wie ernsthaft wir erst im Tode sind; da sind unsere Gesichter noch viel länger, und die Würmer, die uns speisen, werden melancholisch wenn sie uns dabei ansehen.[1]

Daß Franzosen und Engländer ein Wort wie «Weltschmerz» gar nicht erst übersetzen, sagt viel über ihre Wahrnehmung der Deutschen, aber wahrscheinlich auch etwas über die Deutschen selbst. Ich jedenfalls liebte Büchner für die metaphysische Verzweiflung, die er Danton in seiner Todeszelle einschrieb, und noch in den eigentlich ethisch-moralischen, also der Religion ureigenen Fragen habe ich von den *Minima Moralia* mehr gelernt als von Mohammed.

Während auffallend viele französische, angelsächsische oder skandinavische Autoren des neunzehnten und frühen zwanzigsten Jahrhundert gesellschaftliche Verhältnisse beschrieben oder in schier unglaublichem Realismus psychologische Zustände wiedergaben, blickten die bekanntesten deutschen Dichter in ihren Texten weiter nach oben – auch wenn der Himmel immer leerer wurde. Der jüdische Kosmopolit Heine, auf den ich mich wenigstens in dieser Vorrede berufen möchte, weil er im Buch selbst am meisten fehlt, hat das in seiner unnachahmlichen Art formuliert, als er den Materialismus, der in Frankreich herrschend geworden sei, von der deutschen Philosophie abhob, die alle Materie nur für eine Modifikation des Geistes erklärt, ja sogar die Existenz der Materie geleugnet habe:

> Es schien fast, der Geist habe jenseits des Rheins Rache gesucht für die Beleidigung, die ihm diesseits des Rheins widerfahren.[2]

Anders allerdings, als Heine es vorausgesagt hatte, löste sich die metaphysische Grundierung erst Mitte des zwanzigsten Jahrhundert auf, als die totalitäre Ideologie des Nationalsozialismus alle übergeordneten Entwürfe, alles Kollektive auch, diskreditiert zu haben schien. Die deutsche Nachkriegsliteratur bezieht sich in ihren wesentlichen Zügen geradezu demonstrativ auf den Einzelnen innerhalb der Gesellschaft, sieht den Menschen als eine soziale, weniger als eine ontologische Entität. Das war und ist an vielen Stellen großartig und wird auch von mir bewundert. Aber es war nicht, was mich auf meinen Weg brachte.

> «Lechzend klebe mir die Zunge
> An dem Gaumen, und es welke

Meine rechte Hand, vergäß’ ich
Jemals dein, Jerusalem –»

beginnt Heine sein Gedicht «Jehuda ben Halevy» mit einer Anspielung auf das Exillied schlechthin des jüdischen Volkes, Psalm 137, Vers 6. Für die – nein, man kann es eben nicht Rückkehr nennen, Heine war nicht religiös aufgewachsen und schien aufgeklärt durch und durch –, für den Anschluß des freigeistigen, formell zum Protestantismus übergetretenen Literaten an die jüdische Tradition, die sein gesamtes Spätwerk prägt und zugleich eine Hinwendung zum Schöpfergott der Hebräischen Bibel ist, bildet die Auseinandersetzung mit dem andalusischen Philosophen und Dichter die wichtigste Wegmarke.

«Bei den Wassern Babels saßen
Wir und weinten, unsre Harfen
Lehnten an den Trauerweiden» –
Kennst du noch das alte Lied?

hebt auch der zweite Teil des Gedichtes mit einem Zitat aus Psalm 137 an, jetzt der beiden Anfangsverse, um dann die jüdische Herkunft mit einem Kessel zu vergleichen, der lange, jahrtausendlange schon im Dichter kocht: ein dunkles Wehe!

Kennst du noch die alte Weise,
Die im Anfang so elegisch
Greint und sumset, wie ein Kessel,
Welcher auf dem Herde kocht?

Lange schon, jahrtausendlange
Kocht’s in mir. Ein dunkles Wehe!
Und die Zeit leckt meine Wunde,
Wie der Hund die Schwären Hiobs.

Dank dir, Hund, für deinen Speichel –
Doch das kann nur kühlend lindern –
Heilen kann mich nur der Tod,
Aber, ach, ich bin unsterblich![3]

Es ist nichts Heiteres an dieser, gut, nennen wir's doch: Heimkehr, es ist, wenn schon nicht Lichtjahre, dann jedenfalls beinah zwei schreckensvolle Jahrhunderte entfernt von der dekorativen Farbenfreude heutiger Migrationsliteratur. Eher nimmt Heine das Judentum in seine Dichtung auf, wie Aeneas seinen kranken Vater aus der brennenden Stadt trägt – mit der Pointe allerdings, daß Heine selbst sterbenskrank werden mußte, um den Glauben seiner Vorfahren plausibel finden zu können. In seiner ersten öffentlichen Äußerung über seine «große Umwandlung», einer Stellungnahme in der *Augsburger Allgemeinen Zeitung*, die über seine Erkrankung berichtet hatte, schrieb Heine:

> In manchen Momenten, besonders wenn die Krämpfe in der Wirbelsäule allzu qualvoll rumoren, durchzuckt mich der Zweifel, ob der Mensch wirklich ein zweibeinichter Gott ist, wie mir der selige Professor Hegel vor fünfundzwanzig Jahren versichert hatte. Im Wonnemond des vorigen Jahres mußte ich mich zu Bette legen, und ich bin seitdem nicht wieder aufgestanden. Unterdessen, ich will es freimütig gestehen, ist eine große Umwandlung mit mir vorgegangen: ich bin kein göttlicher Bipede mehr; ich bin nicht mehr der «freieste Deutsche nach Goethe», wie mich Ruge in gesündern Tagen genannt hat; ich bin nicht mehr der große Heide Nr. 2 den man mit dem weinlaubumkränzten Dionysus verglich, während man meinem Kollegen Nr. 1 den Titel eines großherzoglich weimarschen Jupiters erteilte; ich bin kein lebensfreudiger, etwas wohlbeleibter Hellene mehr, der auf trübsinnige Nazarener herablächelte – ich bin jetzt nur ein todkranker Jude, ein abgezerrtes Bild des Jammers, ein unglücklicher Mensch![4]

Als ich weiter über die kurze Korrespondenz mit der Freundin nachsann, löste sich die Frage immer weiter von meinen eigenen Beiträgen los: Sind die Kosmopoliten, von denen sie schrieb, nicht selbst schon Stellvertreter gewesen? Sie oder vielleicht schon ihre Eltern hatten das angestammte jüdische Milieu, das Ghetto verlassen, waren sozial aufgestiegen und mindestens in ihren eigenen literarischen und akademischen Kreisen weitgehend emanzipiert. Aber wenn man sich vor Augen hält, daß noch während der Kindheit Ludwig Börnes in Frankfurt Ende des achtzehnten Jahrhunderts selbst die ältesten und angesehensten Juden vom Bürgersteig treten und sich tief verbeugen mußten, wenn ihnen ein Christ entgegenkam, gleich welchen Alters und Ansehens, selbst vor christlichen Kindern und Bettlern – dann ahnt man, welche Bilder, Eindrücke und Worte am tiefsten auf ihr Gemüt gewirkt haben. Auch Heinrich Heine, der als Neffe eines

vermögenden Bankiers nur vergleichsweise subtile Formen der Diskriminierung erlebt hatte, war sich seiner Herkunft stets bewußt. Zu einem Freund gewandt sagte er im Sommer 1850:

> Seltsames Volk, das seit Jahrtausenden wie immer geschlagen wird, immer weint, immer duldet, fortwährend von seinem Gott vergessen wird und doch so zäh und treu an ihm hängt, wie kein anderes unter der Sonne. O! wenn Märtyrertum adelt und Geduld und Treue, Ausdauer im Unglück, so ist dieses Volk adlig vor vielen andern. Lesen wir doch die Geschichte des Mittelalters, dieser klassischen Zeit des verbündeten Pfaffen- und Ritterthums, es gibt kein Jahr darin, das für die Juden nicht bezeichnet wäre durch Foltern, Scheiterhaufen, Enthauptungen, Brandschatzungen und Massacres! Und zwar leiden die Juden unter den Anhängern Christi, den durch ihre Religion gebildeten, immer mehr als unter den rohesten und wildesten Völkern, Polen und Ungarn, Beduinen, Chazygen und Mongolen! O, es ist doch ein schönes Ding um die Religion der Liebe! Wissen Sie wohl, daß in Rom, in der Metropole des Glaubens, zwei Jahrhunderte hindurch (von 1464 bis 1688) die Juden am letzten Karnevalstage nackt, nur mit einer Binde um die Lenden bekleidet, ein Wettrennen abhalten mußten zur Ergötzung des Pöbels?[5]

Aus den Fremdheitserfahrungen, die im Unterschied zu meinen dezidiert negativ waren, erwuchs freilich nicht nur eine Verantwortung für die eigene Tradition und eben Stellvertreterschaft im Sinne von Repräsentanz für das eigene Volk. Daß etwa die Wissenschaft vom Judentum die Aufklärung betrieb, gerade indem sie sich gegen die Assimilation stemmte, war auch ein Akt der Loyalität gegenüber der Aufklärung selbst, gegen deren protestantische Engführung, nationale Zuschreibung und hypertrophe Rationalität. Folgerichtig war ihr Pathos, wenn man den eigentlichen Sinn des Wortes als «Leiden, Schmerz, Krankheit» mitdenkt, vor dem Holocaust kaum je auf die Not, die Diskriminierung, die Unterdrückung nur des eigenen Volks gerichtet. Es war das Leiden, der Schmerz, die Krankheit einer jeden Kreatur, die sie antrieb, es war ihr Ruf nach Erlösung und Gerechtigkeit, der sie in die Nachfolge der biblischen Propheten stellte. Kein anderer als Heinrich Heine führte in seinen späten, thematisch wie stilistisch Orient und Okzident umgreifenden, verstörend religiösen Gedichten – bei allem Unrecht, das Karl Kraus den früheren Werken tat, liegt in seiner berühmten Bemerkung, daß Heine sterbenskrank werden mußte, um ein Dichter zu sein, doch ein Körnchen Wahrheit – kein anderer als Heine also führte die

Perspektive der Unterdrückten, der Besiegten in die deutsche Literatur ein. Allein, er wird dort gerade nicht zur Stimme des eigenen Volkes; vielmehr legte Heine von den Katastrophen anderer, fremder Völker Zeugnis ab, in «Mohrenkönig» von den Mauren und ihrem letzten Herrscher Boabdil von Granada, in «Vitzliputzli» von den mexikanischen Indianern, die dem spanischen Eroberer Cortez zum Opfer fielen, und in «Sklavenschiff» von den schwarzafrikanischen Sklaven. Das heißt, nun doch übertragen auf uns, daß wir die Not, die Diskriminierung, die Unterdrückung nicht vergleichbar erlebt haben müssen, um pathetisch im Wortsinn werden zu können. Vielleicht vertraten die jüdischen Kosmopoliten hierin sogar stellvertretend für das Projekt der Aufklärung die universale Liebe Jesu, die sich im Gleichheitsgedanken säkularisiert hat. Dann gehörte jeder Dichter zum Stamme der Asra, «welche sterben, wenn sie lieben», wie es über den Sklaven der wunderschönen Sultanstochter in Heines noch schönerem Gedicht heißt.[6] In jedem Fall aber sahen sich Heine und nach ihm die Wissenschaft vom Judentum in der Verantwortung, mit dem judäo-arabischen zugleich das islamische Erbe der Aufklärung freizulegen. Und es wäre gut, wenn heute umgekehrt auch muslimische Autoren, gläubig oder nicht, das jüdische Erbe Europas mitverträten.

Plötzlich erhielt der Titel des Buchs *Zwischen Koran und Kafka* einen neuen Sinn. Natürlich hatten wir ihn wegen des Stabreims gewählt, den der Verlag für einprägsam hielt. Doch zugleich markieren Koran und Kafka tatsächlich zwei Pole, zwischen denen sich mein Schreiben bewegt, Offenbarung und Literatur, religiöse und ästhetische Erfahrung, islamisch geprägte und deutschsprachige Geistesgeschichte, Orient und Okzident; speziell der Koran und speziell das Werk Kafkas waren über viele Jahre die wichtigsten Referenzen für mich, so singulär und wie exemplarisch, weder nachzuahmen noch zu übertreffen. Über die Stellvertreterschaft nachdenkend, die die Freundin mir zusprach, entdeckte ich plötzlich, daß Kafka noch für etwas ganz anderes stehen könnte, als ich im Blick gehabt hatte, und entsprechend der Koran im Titel nicht nur den Islam oder den Orient verkörpern muß. Kafka kann auch eine Teilhabe an der deutschen Literatur bedeuten, die um so entschiedener vertreten wird, als sie sich der gesellschaftlichen und

politischen Teilhabe niemals gewiß ist, er signalisiert etwas Fremdes, Randständiges, niemals ganz Dazugehöriges, das genuin europäisch ist und gleichwohl über Europa hinausweist. Und der Koran – und mit dem Koran die Religion und Kultur des Islams – bedeutet in meinem Schreiben und Leben, was für die jüdischen Denker und Literaten des neunzehnten und frühen zwanzigsten Jahrhunderts die Tora und die jüdische Tradition waren: die selbstbewußte Affirmation des Andersseins, wenn man so will des dauerhaft Exilhaften der eigenen Situation, das Beharren, gläubig oder nicht, auf der fortdauernden Relevanz metaphysischer Fragen in einer radikal säkularisierten Umgebung und bei aller Zeitgenossenschaft auch die Treue zum Kanon der Eltern und Großeltern, damit zu vormodernen, außereuropäischen Erzählungen und Erzählweisen.

Ja, ich sage Affirmation, ich sage Beharren und Treue und spreche damit von bewußten, gleichsam demonstrativen Entscheidungen. Nicht anders als Kafka, der mit Goethe und Stifter aufwuchs und sich die jüdische Tradition erst allmählich, relativ spät und dann sehr begierig, wie ein Student aneignete, nahm ich an der deutschen als meiner eigenen Literatur Anteil und war nicht trotz, sondern vielleicht sogar gerade wegen meiner Herkunft ihr besonders motivierter Schüler. Hingegen die Kultur und Religion des Islams, die im Elternhaus, in der iranischen Familie, durchaus wichtig genommen wurde – aber was den Eltern wichtig ist, das scheinen die Jugendlichen reflexhaft abzuwehren, wie wir spätestens als Eltern feststellen müssen –, den Islam eignete ich mir erst allmählich, relativ spät und dann sehr begierig, als ein Student an. Sollte der Titel eine zeitliche Folge in dem Sinne andeuten, daß ich erst bei dem einen war und dann zum anderen gelangte, müßte das Buch also umgekehrt heißen: «Zwischen Kafka und Koran», denn, recht überlegt, bin ich erst durch Kafka zum Koran gelangt, weil es am Anfang das ästhetische, durch meine literarischen und wesentlich deutschen Lektüren vorgeprägte Interesse war, das mich zum Islam zog und von dort weiter zu allem Religiösen. Allerdings hätte der Titel dann nicht mehr mit dem langen Vokal ins Offene ausgeklungen, und das war mir dann doch wichtiger als die

biographische Stimmigkeit, die ohnehin niemandem aufgefallen wäre.

Die Freundin, die mir die Mail geschickt hat, heißt Almut Shulamit Bruckstein Çoruh und ist selbst das Beispiel einer jüdischen Kosmopolitin. In ihrem neuen Buch *House of Taswir* notiert sie eine Geste, in der sich die Stellvertreterschaft beispielhaft ausdrückt. Im Buchladen des alten Herbert Stein in Jerusalem fand Almut die Koranübersetzung des rabbinischen Gelehrten Lazarus Goldschmidt in der Erstauflage von 1916. Sie beginnt mit den Worten:

> EL KORAN
> das heißt
> DIE LESUNG
> Die Offenbarung des
> Mohammed ibn Abdallah
> des Propheten Gottes
> Zu Schrift gebracht durch
> Abdelkaaba Abdallah Abu-Bekr
> übertragen durch
> Lazarus Goldschmidt
> im Jahr der Flucht 1334 oder 1916
> der Fleischwerdung.

Die Flucht, das ist natürlich die Auswanderung Mohammeds aus Mekka und der Beginn der islamischen Zeitrechnung. Die Fleischwerdung nimmt die christliche Zeitrechnung nicht bloß in ihrer pragmatischen Abkürzung «n. Chr.», sondern mit ausdrücklichem Hinweis auf ihren dogmatischen Gehalt auf. Was für eine schöne, überraschende Geste eines großen Rabbiners, unter Auslassung der eigenen Tradition die Gleichzeitigkeit und Gleichrangigkeit zweier benachbarter Zeitrechnungen herzustellen und sie theologisch ernst zu nehmen![7]

Almut schrieb mir, daß sie den Gedanken ihrer Mail, der ebenso schnell geschrieben und rasch abgeschickt wie meine Antwort war, ebenfalls noch ausführen wird. Derweil wird sich der Leser selbst ein Urteil bilden, ob an der Stellvertreterschaft etwas dran ist, die eine Ehre, aber noch viel mehr eine Aufgabe wäre. Wie auch immer es ausfällt, bleibt der Platz in Deutschland schrecklich leer.

1

Folgt nicht den Dichtern!
Der Koran und die Poesie

Mohammed lebte von 570 bis 632. Im Alter von rund vierzig Jahren hatte er erste Visionen und vor allem Auditionen, die sich bis zu seinem Tod, also über einen Zeitraum von etwa zweiundzwanzig Jahren fortsetzten. Die Offenbarungen trug er seinen Landsleuten vor; er wandte sich an seine unmittelbaren Mitmenschen in Mekka, aber auch an die Araber als solche. «Eine arabische Rezitation» trug er ihnen vor, *qurʾānan ʿarabīyan;* nichts anderes als «Rezitation» oder «das zu Rezitierende» bedeutet das Wort Koran, das in den frühen Suren oft ohne Artikel, also noch nicht als Eigenname gebraucht wird. Der Koran unterscheidet immer wieder zwischen einer «arabischen» und einer etwaigen «fremdsprachigen» (*aʿdschamī*), nicht speziell an die Araber gerichteten Offenbarung, ja, es dürfte kaum einen Text der Religionsgeschichte geben, der so oft und so nachdrücklich auf die Selbstverständlichkeit hinweist und sie reflektiert, daß er in einer bestimmten Sprache verfaßt ist. So heißt es in Sure 41,44:

> Und hätten wir ihn gemacht
> Zu einem nichtarabischen Koran (*qurʾānan aʿdschamīyan*),
> Hätten sie gesagt: «Warum
> Sind seine Verse nicht klar?
> Was soll es heißen: ein
> Nichtarabischer Koran
> Und arabischer Verkünder!»

Mohammed trat also als der «arabische» Verkünder einer Botschaft auf, die Gott allen Völkern gesandt hat.

> Und niemals sendeten wir einen Boten,
> Als in der Sprache seines Volkes,
> Damit er rede deutlich ihnen. (Sure 14,4)

Ein solches Offenbarungskonzept setzt voraus, daß die Araber sich überhaupt als eine Gemeinschaft empfanden, die anderen Gemeinschaften und Völkern, den Nicht-Arabern, gegenüberzustellen war. Was heute selbstverständlich klingt, ist es angesichts der politischen Situation im siebten Jahrhundert, der geographischen Gegebenheiten und der Stammesstruktur der damaligen Gesellschaft auf der arabischen Halbinsel keineswegs. Die Araber der *Dschahiliyya*, der vorislamischen Zeit, waren weder durch einen Bund zusammengeschlossen, noch verfügten sie über eine gemeinsame politische Plattform. Im Gegenteil: Sippen fielen übereinander her, Blutfehden erschütterten das Land. Die mit Abstand wichtigste Organisationsform war der Stamm, er beherrschte Weltanschauung und persönliche Bindungen des einzelnen. Und dennoch fühlten sich die unzähligen, regelmäßig miteinander im Krieg liegenden, sozial und kulturell höchst verschiedenen Sippen als ein einheitliches Volk – die Sprache galt als das über alle Kämpfe hinweg verbindende Element auf der arabischen Halbinsel zu Anfang des siebten Jahrhunderts. Zwar hatte jeder Stamm seinen eigenen Dialekt, der für andere Stämme nur schwer verständlich war, doch über allen Dialekten thronte die Kunstsprache der Poesie, die *ʿarabīya*. Die Dichtung stiftete eine gemeinsame Identität; in ihr gründete das über alle Zersplitterung hinweg einheitliche Gedächtnis.

Man mag das vergleichen mit der Situation in Deutschland im ausgehenden achtzehnten Jahrhundert, als die Literatur den Klein- und Zwergstaaten zu einem gemeinsamen, spezifisch «deutschen» Selbstbewußtsein verhalf. Und doch war die Situation anders. Die Araber des frühen siebten Jahrhunderts waren Beduinen oder Oasenbewohner, verbunden nur durch die Karawanen der Händler und die regelmäßigen Kriege zwischen den Stämmen, die einem

eigenen Wirtschaftszweig entsprachen (das Wort «Razzia», das sich aus dem Arabischen herleitet, erinnert noch daran). Ansonsten gab es kaum Kontakt zwischen den einzelnen Stämmen und praktisch keine Kommunikationsmittel. Die Schrift war nur rudimentär verbreitet, beinah alle Zeitgenossen waren Analphabeten und die verschiedenen Dialekte damals schon so verschieden, daß man sich von Muttersprache zu Muttersprache nur schwer verständigen konnte. Und dennoch: In einem Gebiet so groß wie ein Drittel des gesamten Europas, vom Jemen im Süden bis nach Syrien im Norden, von den Rändern des heutigen Iraks bis an die Grenzen Ägyptens, war die altarabische Dichtung mitsamt ihrer Hochsprache, ihrer ausgefeilten Technik und ihrer strengsten Normen und Standards ein und dieselbe. «Wie das erreicht wurde, wissen wir nicht und werden wir höchstwahrscheinlich nie erfahren», kommentierte der israelische Orientalist Shlomo D. Goitein diesen erstaunlichen Umstand.[1]

Die altarabische Dichtung ist ein hochkomplexes Gebilde. Ihr Vokabular, ihre grammatischen Besonderheiten und detaillierten Normen wurden von Generation zu Generation weitergegeben, all ihre Feinheiten beherrschten nur die Größten ihrer Zeit. Erst wenn jemand Jahre oder Jahrzehnte bei einem Dichter studiert hatte, durfte er sich selbst als solchen bezeichnen. Mohammed wuchs in einer Welt auf, die das poetische Wort beinah religiös verehrte. Er hatte das schwierige Handwerk der Poesie nicht gelernt, als er selbst begann, seinen Mitmenschen Verse vorzutragen. Der Koran war anfangs nichts am Stück Geschriebenes, sondern bestand aus einzelnen Vortragseinheiten, die sich erst später zu einem Gesamttext fügten. Die frühesten Suren waren beherrscht von dramatischen Unheilsszenarien, von Aufrufen zu spiritueller wie zu ethischer Umkehr, zur Gleichheit und Verantwortlichkeit der Menschen. Sprachlich waren sie von großer Eindringlichkeit, sie faszinierten die Zeitgenossen durch ihren pulsierenden Rhythmus, die eindringlichen Lautmalereien, die phantastische Matrix der Bilder. Und doch unterschieden sich die Verkündigungen Mohammeds von der Poesie, unterschieden sich ebenso von der Reimprosa der Wahrsager, der zweiten damals bekannten Form der inspirierten und gebundenen Rede. Die Normen der altarabischen

Dichtung waren seltsam gebrochen, die Sujets verliefen anders, das Metrum war aufgehoben, die Themen, die Metaphern und überhaupt der ideologische Impuls des frühen Korans, der anders als die konservative, affirmative Dichtung jener Zeit auf eine revolutionäre Veränderung der Lebenswelt hinauslief – all das war den Zeitgenossen Mohammeds neu. Andererseits hielt sich die Anwendung der Verse beinah durchgängig an die Regeln der altarabischen Dichtung. Noch wichtiger aber war, daß der Koran in der ʿ*arabīya* formuliert war, gleichsam dem Kode der damaligen Dichtung. Trotz der formalen und inhaltlichen Unterschiede zur Poesie hielten viele Mekkaner daher Mohammed anfangs für einen Dichter.

Wie kaum ein anderer Offenbarungstext dokumentiert der Koran seine eigene Rezeption; er nimmt die Reaktionen der gläubigen wie der ungläubigen Hörer auf, er zitiert und kommentiert sie. Aus dem Koran selbst lernen wir, daß kaum ein Einwand dem Propheten so zugesetzt hat wie die Behauptung, er sei «nur» ein Dichter. Während die Replik auf diese Behauptung in den späteren Suren einen stereotypen Charakter annimmt, zeugt die Ausführlichkeit vor allem der frühen Belege von einer echten Gefahr. Man muß davon ausgehen, daß Mohammed aufgrund bestimmter Handlungen, Verhaltensweisen oder Reden vor allem in der ersten Offenbarungsphase notwendigerweise dagegen zu kämpfen hatte, nicht mit einem Dichter verwechselt zu werden. Hätte es in seinem Wirken nichts gegeben, was diese Gleichsetzung nahegelegt hätte, so wären seine Gegner gar nicht erst auf die Idee gekommen, ihn als solchen zu bezeichnen. Sie hätten andere Argumente gefunden, seinen Anspruch auf göttliche Offenbarung in Frage zu stellen. Sie hätten zum Beispiel sagen können, er sei ein Lügner, ein Dieb, ein Scharlatan: «Aber sie sagten: Er dichtet nur, er ist ein Dichter.» (Sure 21,5)

Die Behauptung von Mohammeds Gegnern, der Koran sei Poesie, kann nicht nur polemisch gemeint sein, sie muß das tatsächliche Empfinden vieler gespiegelt haben, nicht weil der Koran im Bewußtsein des wahrnehmenden Kollektivs identisch war mit der Dichtung, sondern weil diese (und die anderen Gattungen der inspirierten Rede) das einzige waren, worauf man ihn überhaupt

beziehen konnte, sie waren das «am wenigsten Verschiedene». Die muslimische Überlieferung hält das fest, wenn sie immer wieder berichtet, daß die Mekkaner Dichter und andere Meister der literarischen Sprache aufsuchen, um sie zu befragen, als was die Rezitationen Mohammeds zu bezeichnen seien. Indem die Literaten durchgehend – und zwar mit fasziniertem Staunen – antworten, der Koran sei weder Dichtung noch Reimprosa, markieren sie dessen Erwartungshorizont. «Ich kenne die verschiedensten Qasiden und den *radschaz*-Vers, selbst mit den Gedichten der Dschinne bin ich vertraut. Aber bei Gott, sein Vortrag gleicht keinem von ihnen», bekannte etwa ein berühmter Zeitgenosse Mohammeds, Walid ibn Mughira, um nur eine von vielen ähnlichen Stimmen zu zitieren.[2] Und wenn die Überlieferung auch durchgehend festhält, daß die Dichter und Rhetoriker die stilistische Andersartigkeit des Korans bemerkten, so verschweigt sie keineswegs, daß es einfacheren Menschen nicht so leicht fiel, zwischen Poesie und Offenbarung klar zu trennen. Vom Prophetengefährten und Dichter Abdullah ibn Rawaha etwa wird berichtet, wie er von seiner Frau überrascht und zur Rede gestellt wurde, als er das Gemach einer Konkubine verließ. Schon länger hatte sie ihn verdächtigt, heimlich fremdzugehen. Wissend, daß Abdullah einmal geschworen hatte, niemals den Koran zu rezitieren, ohne rituell rein zu sein (was er nach vollzogenem Seitensprung nicht gewesen wäre), forderte sie ihn auf, etwas aus dem Koran vorzutragen, um ihn auf diese Weise bloßzustellen. Sofort rezitierte der Dichter drei Verse eines Gedichtes, dessen Klang dem des Korans so ähnlich war, daß seine Frau von seiner Unschuld überzeugt war, da sie «dachte, es sei ein Koran».[3]

Der Koran mußte sich also, aufgrund der Gefahr einer Verwechslung, notwendigerweise von der Dichtung absetzen: «Und die Dichter! Ihnen folgen die Irrenden.» (Sure 26,224) Nur vor diesem Hintergrund ist die Dichterpolemik zu verstehen, wie sie vor allem die 26. Sure enthält. Das war kein literarischer Wettstreit. Es ging um die Führung, und zwar nicht bloß um die Führung eines einzelnen Stammes, wie sie den Dichtern zukam. Der Koran forderte die gesamte Stammesstruktur der arabischen Gesellschaft und ihren Polytheismus radikal heraus, indem er das Prinzip der Einheit verkündete, der Einheit Gottes wie der Gemeinde. Die Dichter

hingegen vertraten wie keine andere gesellschaftliche Gruppierung die tribale Ordnung der *Dschahiliyya*. Eine allgemeine Poesiefeindlichkeit in den Koran zu lesen, wie es häufig geschieht, ist nicht haltbar. Kritisiert werden die Dichter ausschließlich dort, wo sie auf ihrer Führungsrolle beharren und sich von Teufeln inspirieren lassen. Ausdrücklich ausgenommen sind die Dichter, «welche glauben, das Gute tun und denken Gottes häufig» (Sure 26,227).

Offenbar hat der Prophet die Auseinandersetzung mit den Poeten für sich entschieden, sonst hätte sich der Islam kaum in Windeseile ausgebreitet. Der Koran selbst verrät nur in Andeutungen, was zu diesem Erfolg geführt hat. Zwar reflektiert er die Situation zur Zeit der Offenbarung, verweist auf konkrete Ereignisse und Entwicklungen, aber er tut dies für eine Hörerschaft, die diese Ereignisse bereits kennt. Er erzählt also nicht wie ein Geschichtsbuch, was an diesem oder jenem konkreten Tag vorgefallen ist, sondern rekurriert auf das Geschehen eher durch einzelne Stichwörter, die bei den unmittelbaren Hörern die Erinnerung wachrufen. Spätere Leser müssen sich oft auf sekundäre Quellen stützen, um den historischen Kontext zu verstehen, auf die Biographien, die Geschichtsbücher oder die Schriften zu den «Anlässen der Offenbarungen» (*asbāb an-nuzūl*).

In der europäischen Sicht auf die frühe Geschichte des Islams sind es soziale, ideologische, propagandistische oder militärische Gründe, die für den Erfolg Mohammeds herangezogen werden; man würdigt das Charisma des Propheten oder verweist auf seine egalitäre Botschaft. Muslimische Quellen zeichnen ein anderes Bild: Ihnen zufolge siegte der Islam auch und vor allem durch die Sprachgewalt des Korans, durch die schiere ästhetische Wirkung seiner melodischen Rezitation. Erst hier, in den Geschichtsbüchern, Biographien und theologischen Kompendien, im Rückblick der Gemeinde auf die eigene Heilsgeschichte, gerinnt Mohammeds Auseinandersetzung mit den Dichtern zu einem auch literarischen Kampf, ausgetragen zum Teil im Bild des alten Dichterduells, so in der Anekdote vom größten unter den Dichtern Arabiens, Labid ibn Rabia. Die Blätter mit seinen Gedichten hingen, als Zeichen seines Triumphes, an den Türen der Kaaba. Keiner seiner Dichterkollegen

wagte es, die Herausforderung anzunehmen und seine Verse neben die Labids zu hängen. Eines Tages jedoch näherten sich einige Anhänger Mohammeds, der unter den heidnischen Arabern jener Zeit als obskurer Zaubermann und geistesgestörter Poet verschrieen war. Sie befestigten ein Stück aus der zweiten Sure des Korans am Tor und forderten Labid auf, es vorzutragen. Der Dichterkönig lachte ob dieser Anmaßung auf. Mehr aus Zeitvertreib oder vielleicht aus Spott ließ er sich darauf ein, die Verse zu rezitieren. Überwältigt von ihrer Schönheit bekannte er sich an Ort und Stelle zum Islam.

In der islamischen Heilsgeschichte ist diese Art der Bekehrung einer der häufigsten Topoi. So wird von einem Kundschafter aus Yathrib erzählt, dem späteren Medina, der nach Mekka kam, um den mysteriösen Nachrichten über das Auftreten eines neuen Propheten nachzugehen. Zuvor hatte man ihn eindringlich vor den Zaubertricks des Propheten gewarnt und ihn ermahnt, sich nur ja die Ohren zu verstopfen, bevor er auf Menschen treffe, die seine Verkündigung rezitieren. Der Mann ging also durch die Straßen Mekkas und begegnete einer Gruppe von Gläubigen, die einer Koranrezitation lauschten. Er dachte bei sich: Ich bin ein Mann von Verstand und Erfahrung, warum mache ich mich lächerlich und stopfe mir die Ohren zu, nur weil jemand etwas vorträgt? Er nahm die Watte aus den Ohren, vernahm den Klang des Korans und bekannte sich auf der Stelle zum Islam. Verlockender können die berühmten Sirenen im zwölften Gesang von Homers *Odyssee* nicht gewesen sein.

Die Eigentümlichkeit solcher, immer gleich strukturierter Konversionsberichte wird deutlich, wenn man nach Entsprechungen in anderen Religionen sucht. Das Phänomen einer ästhetisch bewirkten Konversion, wie es im Islam auch für spätere Jahrhunderte häufig proklamiert wird, ist etwa für das Christentum kaum bezeugt. Weder in den Evangelien noch an anderer Stelle lassen sich entsprechende Berichte in vergleichbarer Dichte nachweisen. Die großen Bekehrungen und Initiationserlebnisse der christlichen Geschichte – Paulus, Augustinus, Pascal oder Luther, um nur wenige zu nennen – haben, soweit die autobiographischen Zeugnisse darüber Auskunft geben, ihren Auslöser in anderen, für

den Außenstehenden ebenso bemerkenswerten, jedoch nicht primär ästhetisehen Erfahrungen; nicht die Schönheit der göttlichen Eröffnung ist in der Wahrnehmung des Erlebenden das Hervorstechende, sondern ihre moralisch-ethische Botschaft für den einzelnen. Das bedeutet nicht, daß die Entwicklung und Glaubenspraxis des Christentums oder irgendeiner anderen Religion vorstellbar wäre ohne die ästhetische Faszination bestimmter Räume, Texte, Gesänge, Bilder, Düfte, Handlungen, Gesten, Gewänder – oder daß etwa der Protestantismus ohne die sprachliche Kraft der Lutherbibel im deutschen Sprachraum sich so rasant hätte ausbreiten können. Doch im Bild, das sich die christliche oder speziell protestantische Gemeinde von ihrer eigenen Vergangenheit macht, spielt das ästhetische Moment, von welcher Relevanz es für die Glaubenspraxis auch sein mag, eine untergeordnete Rolle. Die wenigsten Christen würden behaupten, daß Jesus seine Jünger um sich geschart habe, weil er ihnen besonders hübsch oder seine Rede formal vollendet vorgekommen wäre, und in keinem christlichen Religionsunterricht lernt man, den Siegeszug des Christentums mit der sprachlichen Perfektion der Evangelien ursächlich zu erklären.

Wohl wird es Bekehrungen zum Christentum geben, die in der Schönheit der Schrift ihre Ursache haben, doch bilden Berichte hierüber keinen signifikanten Teil im Gesamtkorpus der christlichen Zeugnisse über die Ausbreitung der eigenen Religion, sie sind kein wiederkehrendes Motiv der heilsgeschichtlichen Literatur, gehören nicht zum kulturellen Gedächtnis. Im muslimischen Selbstverständnis hingegen ist die ästhetische Faszination, die vom Koran ausgeht, konstitutiv für die eigene Glaubenstradition. Dieser Akt einer kollektiven Bewußtmachung und Deutung ist es, der spezifisch für die religiöse Welt des Islams ist – nicht die Schönheitserfahrung an sich. Nur im Islam führte die Rationalisierung des ästhetischen Erlebens zu einer eigenen theologisch-poetologischen Doktrin, nämlich der Lehre vom *iʿdschāz*, der Unübertrefflichkeit und Unnachahmlichkeit des Korans. Die Argumentation des *iʿdschāz* kann für einen Christen eigenartiger nicht sein: Ich glaube an den Koran, weil seine Sprache zu vollkommen ist, als daß sie von einem Menschen erdichtet worden sein könnte. Man kann das durchaus als einen ästhetischen Gottes-

oder Wahrheitsbeweis verstehen. Eine Entsprechung in einem westlichen Kulturkreis läßt sich in der Sphäre der Religion kaum finden. Eher wird man an den subjektiven Eindruck denken, den manche Kompositionen hinterlassen, von Bach oder von Mozart etwa. Nicht zufällig neigen Hörer dazu, sie «göttlich» zu nennen.

Die Beziehung von Offenbarung und Poesie in der arabischen Kulturgeschichte könnte enger kaum sein. Die Literaturwissenschaft etwa verdankt sich der Beschäftigung mit dem Koran. Wenn das Wunder des Islams die Sprache der Offenbarung war, dann mußten die Gelehrten diese Sprache analysieren, um ihren Vorrang zu beweisen – und mußten also den Koran mit der Dichtung vergleichen. So entwickelte sich aus der Theologie bald die Literaturwissenschaft. Die muslimischen Gelehrten begannen im neunten Jahrhundert, Musterbeispiele der arabischen Poesie zusammenzustellen, um sie dem Koran gegenüberzustellen. Vordringlich galt es, eine Poetik zu entwickeln, Kriterien zu definieren, anhand derer man einen Vers als vortrefflich, vorbildlich, wirkungsvoll und schön bestimmen konnte. Zunächst hatte das einen apologetischen Impetus, aber zunehmend emanzipierte sich das literarische Interesse von seinem theologischen Vorzeichen. Für die arabische Literaturwissenschaft ist der Koran damit mehr als nur ein zentraler Text; ihre Existenz geht auf das Bemühen zurück, die zuvor nur beschriebene Erfahrung seiner Schönheit und Eindringlichkeit zu analysieren und ein Regelsystem aufzustellen, das auf einsehbaren empirischen Belegen basierte. Vor allem vom zehnten bis zwölften Jahrhundert entstanden großartige Werke der arabischen Poetik, die zahlreiche Erkenntnisse der modernen Linguistik und Literaturwissenschaft vorwegnahmen, etwa indem sie die antike Dichotomie von Form und Inhalt mit dem Begriff der «Ordnung» oder «Struktur» (*naẓm*) überwanden, durch die sich eine poetische Idee ausdrückt. Die arabischen Rhetoriker diskutierten Koran und Poesie in einem Atemzug, ohne sie gegeneinander auszuspielen. Einem hochrangigen Theologen des elften Jahrhunderts wie dem Iraner Abdulqaher al-Dschurdschani, der wie selbstverständlich zugleich der bedeutendste Poetologe seiner Zeit war, geht es durchgängig um das Spezifische des Vorzugs, der einem Vers zukommt, gleich ob er aus dem Koran

oder von einem Dichter stammt. Und er analysiert dieses Spezifische, indem er Koran und Dichtung durchgehend aufeinander bezieht – eine Verschränkung von Theologie und Literaturwissenschaft, die in der heutigen arabischen Welt nicht mehr ohne weiteres mögliches ist.

Ist also die Literaturwissenschaft durch den Koran überhaupt erst angestoßen worden, um bald schon autonom zu werden, so hatte der Koran auf die Dichtung selbst eine paradoxe Wirkung – er hat sie gewissermaßen säkularisiert. Mit dem Sieg des Islams gab die Poesie ihren metaphysischen Anspruch zunächst auf und konzentrierte sich auf weltliche Motive, auf die Liebe, das höfische und städtische Leben oder die Tugenden. Später dann, im achten und neunten Jahrhundert, positionierten sich die Dichter an den abbasidischen Höfen und Städten neu, indem sie sich vom Islam absetzten. In bewußter Konkurrenz zur prophetischen Offenbarung beriefen sie sich auf andere Inspirationsquellen als den Einen Gott, auf Dschinne und Satane. Die berühmtesten Satansverse stammen von Abu Nuwas, dem vielleicht bekanntesten Dichter der arabischen Literaturgeschichte. Freilich war die Berufung auf übersinnliche Mächte, ähnlich wie im Europa der Neuzeit, mehr ein literarisches Motiv, als daß sie eine reale Erfahrung meinte; wichtig war, das Inspirationsmonopol des Islams zu durchbrechen. Die Dichter konkurrierten mit dem Koran, sie trachteten danach, ihn stilistisch zu übertreffen. «Dein Gedicht ist schöner als der oder jener Vers des Korans», riefen sich im achten Jahrhundert Poeten und Literaten zu, die sich in Zirkeln trafen; «jene Zeile wieder ist schöner als dieser andere Koranvers». Bis weit ins elfte Jahrhundert haben Intellektuelle wie al-Mutanabbi oder al-Maʿarri die Unerreichbarkeit der koranischen Sprache angefochten. Zugleich aber blieb der Koran selbst für jene, die den Wundercharakter der koranischen Sprache zu widerlegen suchten, Modell und Maßstab. So soll einer der besonders libertären Köpfe jener Zeit, der Dichter Baschar ibn Burd, einmal von einem seiner liebsten Gedichte gesagt haben, daß es noch schöner sei als die 59. Sure. Ganz schlecht kann er die Sure also nicht gefunden haben.

Als unmittelbare Konkurrenz des Korans war die Poesie in gewisser Weise viel gefährlicher als andere Religionen, die ihren

Platz im muslimischen Glaubenshorizont erhielten. Es ist, zum Teil bis heute, eine hochambivalente Beziehung: Der Poesie wurde in der arabischen Tradition als einzigem Medium neben der Offenbarung – und später der Mystik – eine wie immer beschränkte Teilhabe an einer transzendenten Wirklichkeit, ein Zugang zur übernatürlichen Inspiration zugesprochen und von ihr selbst behauptet. Selbst dort, wo die Poesie abgelehnt wird, geschieht es, weil man diese Teilhabe anerkennt (sonst könnte sie, da unbedeutend, vernachlässigt werden), sie aber für gefährlich hält. Die Auffassung vom dichterischen Akt als einem mit Gott rivalisierenden und daher potentiell frevlerischen Verhalten wurde zu einem Grundthema der arabischen Literatur. Solange sie weltlich blieb, war sie innerhalb muslimischer Kulturen kaum, oder wenn überhaupt, dann politischen und moralischen Einschränkungen unterworfen. Wo sie jedoch mit der Religion direkt konkurrierten, sei es durch den Verweis auf eine himmlische Quelle der Inspiration oder eben dadurch, daß sie den Koran stilistisch nachzuahmen und zu übertreffen suchten, waren die Dichter religiös motivierter Kritik und vereinzelt Verfolgung ausgesetzt. Aus heutiger Sicht verbindet sie gerade die Anfechtung des orthodoxen oder auch nur althergebrachten Glaubens «mit dem prometheischen Unternehmen der modernen Dichtung», wie es Octavio Paz skizziert hat, nämlich «dem gegenüber, was uns die heutigen Kirchen bieten, ein neues Heiliges» schaffen zu wollen.[4]

Unter denen, die sich innerhalb der arabischen Welt diesem alten und neuen Unternehmen verpflichtet fühlen, kommt dem Syrer Adonis eine besondere Position zu. Sein Werk läßt sich als eine leidenschaftliche, manchmal gewalttätige, manchmal ins Zärtliche übergehende Auseinandersetzung mit der eigenen geistigen und ästhetischen Tradition lesen. Ein religiöser Zug durchzieht es und macht es gleichzeitig unfromm. Denn es ist keine religiöse, also der Religion dienende Dichtung, mit der Adonis hervorgetreten ist, sondern eine Dichtung, die der Religion ihren Platz streitig macht. Er knüpft damit einerseits an die Rolle des Dichters in der Dschahiliyya an, deren prophetischer Anspruch durch den Islam zurückgewiesen wurde; andererseits bezieht er sich auf die mystischen Dichter wie al-Halladsch oder an-Niffari aus dem

zehnten Jahrhundert: Der gewissermaßen säkularisierten Dichtung, für die die Berufung auf Dämonen, Engel oder den Satan mehr eine Formel denn reales Empfinden war, hatten die Mystiker wieder metaphysischen Ernst verliehen. Poesie wurde bei ihnen zur prophetischen Sichtung. Zudem brachen sie mit dem Regelkanon der arabischen Dichtertradition, um eine eigene sprachliche und geistige Wirklichkeit zu schaffen – eben so, wie es in Adonis' Deutung zuvor der Koran getan hatte und wie er es nun in seiner eigenen Lyrik aufs neue unternimmt. Im Unterschied zu den mystischen Poeten, die sich selbst als muslimisch verstanden und ihre Verletzungen der ästhetischen und religiösen Norm religiös legitimierten, verweigert sich Adonis allerdings jeder islamischen Konnotation. Er streift das Religiöse ab; er läßt es nicht unberücksichtigt wie die meisten Dichter seiner Zeit, sondern thematisiert gerade diesen Prozeß der Häutung.

> Heute habe ich das Trugbild des
> Samstags Das Trugbild des Freitags verbrannt
> Heute warf ich die Maske des Hauses fort
> Und ersetzte den blinden Gott des Steins
> Und den Gott der sieben
> Tage Durch einen toten Gott.[5]

Die Ambivalenz im Verhältnis von Koran und Dichtung wird an Adonis exemplarisch deutlich. Er ersetzt den Gott der sieben Tage durch einen toten Gott; aber es ist derselbe Dichter, der den Koran als den Ursprung der Moderne in der arabischen Dichtung preist. Tatsächlich hat der Koran die arabische Dichtung wie kein anderer Text bereichert. Er befreite sie aus dem eng gesteckten Rahmen der bekannten Gattungen und eröffnete ihr neue Möglichkeiten der Sprachbehandlung, der Metaphorik, der Motivverwendung. Schriftlich fixierte Standards, die theoretische Beschäftigung mit Sprache und Literatur entstanden erst aus der Hermeneutik des Korans. So wie Theologen wie selbstverständlich auf die Dichtung zurückgriffen, um die Sprache des Korans zu analysieren, geschah und geschieht auch das Umgekehrte immer wieder: daß Dichter und Literaturwissenschaftler auf den Koran eingehen, um über die Poesie zu sprechen. Ein Beispiel ist die Bewegung der sogenannten

«Modernen» (*muḥdathūn*) in der arabischen Poesie, die im achten und neunten Jahrhundert die literarische Debatte beherrschte. Durch die Bildersprache des Korans und seine stilistischen Abweichungen von den strengen Formregeln der Poesie sahen sich die «Modernen» motiviert und gerechtfertigt, immer neue rhetorische Figuren in die Dichtung einzuweben und damit die tradierten Normen zu erneuern. In dieser rein literar-ästhetischen Diskussion um die Dichtung der Modernen war der Koran als ein poetisch strukturierter Text der ebenso natürliche wie zentrale Bezugspunkt.

Ein Beispiel für die literarisch produktive Kraft des Korans ist aber auch Adonis selbst. Die Sprache seiner Dichtung hat diejenige des Korans in sich aufgenommen, um sie von neuem zu verwandeln, sie von innen her zu zertrümmern. Und diese Sprache ist keine andere als eben jene ʿ*arabīya*, die anderthalbtausend alte Literatursprache der Araber. Sie ist Fluch und Segen zugleich: In vorislamischer Zeit bereits zu einem Gefüge von atemberaubender Komplexität, Regelhaftigkeit und semantischer Dichte geschliffen, das sich von der Alltagssprache in ihren Dutzenden von Dialekten weitgehend unterschied, hat sie sich morphologisch kaum verändert und werden ihre metrischen Normen bis heute gelehrt. Die Dauerhaftigkeit verdankt sich vor allem dem Koran, der im Idiom der altarabischen Dichtung formuliert ist und ihm dadurch eine einzigartige normative Kraft beschert hat. Die Geschichte der arabischen Grammatik ist neben derjenigen des Sanskrit wohl die einzige, bei der die Regeln nicht anhand der sprachlichen Realität erstellt wurden, sondern – konzeptionell und in einem hohen Maße auch praktisch – auf der Grundlage eines einzelnen Buches, dessen grammatikalische Wirklichkeit ungeachtet der alltäglichen Kommunikation zum Standard erhoben und im wahrsten Sinne des Wortes verabsolutiert wurde.

Roman Jakobson fragte einmal, wie weit die Befreiung der russischen Schriftsprache wohl gediehen wäre, «wenn nicht der Ukrainer Gogol gekommen wäre, der das Russische schlecht beherrschte».[6] In der arabischen Welt hätte es einen Gogol wohl geben können, nur wäre es ihm angesichts des Vorhandenseins eines göttlichen Musters schwerer gefallen, durch bewußte oder

unbewußte Abweichungen einen Normwandel hervorzurufen. Anders als in anderen Kulturen passen sich die grammatischen Regeln und die ästhetische Norm nicht den unvermeidlichen Veränderungen der Zeit an, sondern halten Bildung, Literatur, Wissenschaft, Religion und Politik über Jahrhunderte hinweg an einer historischen Sprachmanifestation als Ideal fest, die von den Grammatikern in ihren Feinheiten nur tiefgründiger erforscht und beschrieben wird. Sie gilt als unerreichbar, doch ist es jedem Literaten und Redner aufgetragen, sich ihr anzunähern. Damit ist das Arabische ein extremes Beispiel dafür, wie sakrale Sprachen bewußt statisch erhalten werden und den natürlichen Sprachwandel zwar nicht völlig aufhalten, aber doch äußerst wirksam bremsen können.

Gleichzeitig verändert sich jedoch die Umgangssprache, wie bei jedem anderen Volk, immer weiter, zum Beispiel weil Einflüsse von außen in sie eindringen und sonst das Wahrnehmungs- und Darstellungsvermögen in einer sich wandelnden Umwelt erstarrte. Man hat in diesem Zusammenhang von einer «sprachlichen Schizophrenie»[7] gesprochen, die darin besteht, daß an einer Hochsprache als der eigentlichen, wahren Sprache festgehalten wird, obwohl sie mit der realen, alltäglichen Sprachpraxis immer weniger zu tun hat und fast wie eine Fremdsprache gelernt werden muß. Zu einer formal eigenständigen Sprache wie das Italienische konnte sich keiner der Dialekte entwickeln; selbst wenn die Dialekte praktisch eine eigenständige Sprache darstellen wie im Maghreb, gelten sie nicht als solche. Obwohl die Unterschiede zwischen den dortigen Idiomen und der Hochsprache größer sind als der Unterschied zwischen Latein und Italienisch, werden sie als Dialekte bezeichnet, denn noch immer definieren sich die Araber – und zwar muslimische nicht weniger als christliche und bis Mitte des zwanzigsten Jahrhundert auch jüdische – als eine Gemeinschaft, die sich durch nichts anderes als durch die Sprache definiert, und zwar durch die Sprache der vorislamischen Dichtung und des Korans. In der arabischen *nahḍa*, der säkularen Erweckungsbewegung der Frühmoderne, waren es gerade die nicht-muslimischen Intellektuellen, welche die Hochspräche als das eine und einende Band der arabischen Gesellschaft hervorhoben: Indem sie die

arabische Kultur durch ihre Sprache statt durch den Islam definierten, bekräftigten die religiösen Minderheiten ihren Anspruch auf gleichberechtigte Teilhabe. Paradoxerweise rekurrierten deshalb gerade die säkularen Kräfte – und häufig ganz explizit – auf den Koran als die höchste Manifestation der arabischen Sprache.

Anders als Latein ist das klassische Arabisch so bis heute lebendig geblieben und existiert parallel zu den Dialekten. Es ist die Sprache aller öffentlichen Anlässe, der Wissenschaft und der Dichtung – wobei kaum je ins Bewußtsein rückt, daß die heutige Hochsprache sich mit der Sprache des Korans keineswegs deckt, sondern grammatisch, morphologisch und klanglich weitaus einfacher ist. Im Bewußtsein der Hörer wird das heutige Hocharabisch als alte, ehrwürdige Sprache wahrgenommen und instinktiv mit der *ʿarabīya* in eins gesetzt. In der Konsequenz fällt es einem arabischer Dichter, der das klassische Arabisch beherrscht und gekonnt vorzutragen weiß, nicht schwer, eine Aura des Mythischen zu erzeugen. Viel schwieriger ist es, dieser Sprache Gegenwart einzuhauchen. Die arabische Dichtung der Moderne hat sich dieser Aufgabe immer wieder neu gestellt und sie in nicht wenigen ihrer Texte großartig gemeistert.

Zwar hat es immer auch die Dialektdichtung gegeben, Dichter und Sänger, die ihre Verse oft spontan, in der Performance komponieren und eine ungeheure Wirkung auf breite, auch die wenig gebildeten Schichten der Bevölkerung ausüben. Sie waren und sind allerdings der Volkskultur ihrer Länder zugeordnet, die von der Hochkultur relativ strikt geschieden ist. Erst in den letzten Jahren treten jüngere Dichter in Erscheinung, die sich einer alltäglichen, heutigen Sprache bedienen. Statt die klassischen Standards bewußt zu verletzen, ignorieren sie diese einfach. Intellektuell und kulturpolitisch ist das innovativ und redlich; ästhetisch jedoch nehme ich es, vielleicht weil ich die arabische Gegenwartsdichtung nicht gut genug kenne, meist als Verlust wahr. Viele jüngere Dichter scheinen das Regelwerk und die Klangvielfalt der arabischen Literatursprache, die doch beherrscht werden müßten, um sie aufzuheben, nicht zu scheren. Ihre Gedichte sind der Umgangssprache näher, ihr Vortrag so ausdruckslos und verwechselbar, wie man es von Dichterlesungen hierzulande kennt. Die Schnoddrigkeit könnte in einem sprachlichen

Umfeld, in dem das falsche Pathos besonders häufig verdrießt, als Direktheit zur Qualität gereichen, aber oft ist das, was unmittelbar zu sein verspricht, nur flach. Es hat weder die Unmittelbarkeit der spontanen, auf ein Publikum reagierenden Volkspoesie noch das Auratische, den Klangapparat und die Rhythmik der klassischen Literatursprache.

Daß die arabische Sprache eine Magie, daß der bloße Klang ihrer präzis akzentuierten Worte eine seltsam getragene, fast heilige und gleichzeitig energiegeladene Stimmung zu erzeugen vermag, die sich jenseits der semantischen Bedeutung vermittelt, kann man bei einer Koranrezitation ebenso wie dem Vortrag eines großen zeitgenössischen Dichters erleben. In beiden hat sich der Nuancenreichtum der Lautbildung und die stellenweise exorbitante Länge der Vokale bewahrt; beide sind sie Konzerte aus Klang und Rhythmus. Die Faszination, die von ihnen auch für Hörer ausgeht, die nicht des Arabischen mächtig sind, läßt sich bis zu einem gewissen Grade benennen: Sie liegt, unter anderem, im Wechsel von hochdiffizilen, häufig gepreßten, tief in der Brust gebildeten Konsonanten und äußerst lang gezogenen, beinah gesungenen Vokalen, die sich in einem Moment der semantisch-akustischen Eruption entladen. Beides ist fremd, die Differenziertheit der Konsonanten und das Melodische der Vokale, auch aus dem Alltag des Arabischen kennt man dies nicht. Die arabischen Umgangssprachen haben, was natürlich ist, den Nuancenreichtum der Laute nivelliert und die Vokale auf ein Normalmaß gestutzt. In seinem gesamten Umfang erhalten hat sich der Klangkörper nur in der Poesie und, noch umfassender, in den Rezitationen des Korans, die zu den großen Kunstereignissen traditionell arabischer Gesellschaften gehören, besucht von Muslimen und Christen, Frommen und Ästheten. Die besten Sänger werden auf Wettbewerben ausgezeichnet und im ganzen Land verehrt. Sie haben sogar eigene Fanclubs, in denen nicht selten auch arabische Christen zu finden sind, die den Koran nicht als Offenbarung, wohl aber als das poetische Grundbuch der arabischen Kultur verehren. Verblüfft haben mich auch jedesmal die Antworten ägyptischer Taxifahrer, wenn ich sie fragte, weshalb sie mitten im Verkehrsstau und in brütender Hitze ausgerechnet eine Kassette mit

Koranrezitationen aufgelegt haben. Nicht die Erbaulichkeit der Worte oder die Tiefe ihrer Bedeutung wurde als Grund angegeben, nicht die eigene Frömmigkeit herausgestellt; vielmehr hörte ich als Antwort immer wieder: «Es ist so schön!»

Alle heiligen Texte sind ursprünglich für den Vortrag bestimmt gewesen, also natürlich auch die Bibel, die zu Mohammeds Zeit in Mekka und Medina ebenfalls rezitiert und nicht etwa im Stillen gelesen wurde. Dennoch ist der Koran in seiner sprachlichen Struktur ein völlig anderer Text. Er ist keine prophetische Rede im Sinne des althebräischen Genus. Er ist weder Predigt über Gott noch geistliche Dichtung. Der Koran ist seinem eigenen Konzept nach nicht inspiriertes Wort über Gott, sondern Gottes direkte Rede. Anders als die Bibel ist der Koran daher auch nach der Erfindung der Druckerpresse zwingend ein Vortragstext geblieben. Das geschriebene Blatt ist sekundär, im Prinzip nicht mehr als eine Erinnerungsstütze. Ähnliches gilt für die Übersetzung; sie ist ein Hilfsmittel, aber niemals das eigentliche Wort. Gott spricht, wenn der Koran rezitiert wird, sein Wort kann man genaugenommen nicht lesen, man kann es nur hören. Mohammed hat nach islamischer Auffassung kein Schriftstück erhalten, sondern seine Verkündigungen mündlich empfangen und anschließend seinen Mitmenschen vorgetragen. «Schmückt den Koran mit euren Stimmen, denn die schöne Stimme mehrt die Schönheit des Korans», rief er sie auf. Bereits der Koran selbst gibt einen Hinweis auf die intendierte Musikalität, wenn er Mohammed in Sure 73,4 auffordert: «Singe den Koran sangeweise». Und er gibt Zeugnis von seiner auch ästhetischen Wirkung, so in Sure 39,23:

> Gott hat herabgesandt die schönste Rede,
> Ein Buch, sich ähnlich wiederholend,
> Von dem die Haut erschauert derer,
> Die fürchten ihren Herrn, dann schmeidigt
> Sich ihre Haut und ihre Herzen
> Der Mahnung Gottes.

Hier wird die tatsächliche oder jedenfalls postulierte Wirkung einer koranischen Rezitation präzise benannt: Danach verursacht sie zunächst eine Gänsehaut (genau diesen Vorgang bezeichnet das

Verb *taqschaʿirru*, das hier mit «erschauern» übersetzt wird), bevor sie die Hörer an Körper und Seele besänftigt und damit zum Gedenken Gottes reif macht. Deutlich kommt zum Ausdruck, daß sich das religiöse Erkennen ästhetisch vermittelt als ein Schauder erregendes, Gänsehaut verursachendes Hören einer als schön bezeichneten Rede – eine Schönheitserfahrung.

Es ist oft bemerkt worden, daß religionsphänomenologisch nicht Jesus und Mohammed einander entsprechen, sondern Jesus und der Koran. Sie sind jeweils das theologische Zentrum der Religion, indem sie beide das Wort Gottes sind, das fleischgewordene der eine, das Rede gewordene das andere. Somit ist der Koran im Islam, stark verallgemeinert, was Jesus im Christentum ist: die Irdischwerdung Gottes, nicht die «Inkarnation», aber durchaus die «Inverbation» Gottes. Christus ist die dem Menschen zugängliche, diesseitige Erscheinung Gottes und das Bindeglied zu Ihm; niemand kommt zum Vater denn durch Ihn. Im Islam dagegen kommt dies dem Buch zu, nicht dem Propheten. Die Evangelien lassen sich eher mit den Hadithen und der Sunna vergleichen, also den Worten und Handlungen des Propheten Mohammed. Das Ritualgebet, das Muslime fünfmal täglich verrichten sollen, besteht vor allem aus dem Nachsprechen von Koransuren. Gottes Worte im Mund zu führen, durch die Ohren es aufzunehmen, im Herzen es sich zu vergegenwärtigen, ist dem Wesen nach, auch wenn der Islam diese Begrifflichkeit nicht verwendet, eine sakramentliche Handlung; das Göttliche wird nicht nur erinnert, es wird vom Gläubigen – ähnlich Jesus Christus im Abendmahl – physisch in sich aufgenommen (weshalb der Gläubige übrigens sorgfältig den Mund ausspülen und die Zähne putzen soll, bevor er die Rezitation beginnt); es ist ein Erscheinendes oder präziser: ein Erklingendes im Augenblick, da Seine Worte von Sterblichen gesprochen werden. Das Hören des Korans hat einen Wert an sich, es geht nicht oder wenigstens nicht ausschließlich um ein mentales Begreifen der inhaltlichen Bedeutung. Wichtig ist zunächst das sinnliche – und das bedeutet primär: das akustische – Aufnehmen und vernehmbare Nachsprechen. So fragte Ibn Hanbal, der Begründer einer der vier sunnitischen Rechtsschulen, Gott im Traum, ob man den Koran «mit

Verstehen» oder «ohne Verstehen» hören solle. Gott antwortete dem Theologen: «Mit Verstehen oder ohne Verstehen.»[8]

Mit dem quasi sakramentlichen Charakter der Koranrezitation hängt auch der überragende Stellenwert zusammen, der dem Memorieren des Korans in traditionell-muslimischen Gesellschaften zukommt. Über Jahrhunderte hinweg begann jede muslimische Schulausbildung mit dem Auswendiglernen von Koranversen. Mehr noch als das Hören entspricht das meditative Nachsprechen (*dhikr*) und im Idealfall das vollständige, auswendige Beherrschen (*ḥifz*) der herabgesandten Verse dem Aufnehmen Seiner Rede und damit, will man die Parallele zum Sakrament weiterführen, einem Einverleiben Gottes. Es ist daher nicht Ausdruck überkommener Lehrmethoden, wie es mitunter dargestellt wird, sondern aus dem Schriftkonzept sich ergebende Konsequenz, wenn der Unterricht in den Koranschulen von Kuala Lumpur bis Duisburg auch mit dem Memorieren des Korans bestritten wird. Genauso wie zum christlichen Lebensweg die Taufe gehört und im Mittelpunkt der religiösen Unterweisung im Kommunions- und Konfirmandenunterricht die Einweisung in die Sakramente steht, findet keine genuin muslimische Erziehung statt, ohne daß nicht einige Suren auswendig gelernt würden. Schon aufgrund der Pflicht zum Ritualgebet soll jeder muslimische Fromme oder Halbfromme zumindest einige kurze Suren des Korans stets im Herzen mit sich tragen. Der Ruf, ein *ḥāfiz* zu sein, also den ganzen Koran auswendig rezitieren zu können, verleiht einem Gläubigen und seiner Familie Ansehen und Verehrung.

Daß der Koran zum Vortrag gebracht werden muß, ist aber nicht nur eine theologische Forderung, die sich aus dem Offenbarungskonzept des Islams ergibt, dem Anspruch des Korans, direkte Rede Gottes zu sein. Vielmehr manifestiert sich der Rezitationscharakter auf deutliche Weise in seiner sprachlichen Struktur, etwa durch die ausgeprägte Lautmalerei vieler Suren. Charakteristisch sind auch Elemente wie Wiederholung, Refrain oder die auf Reimkadenz ausgehende Schlußklausel der Langverse, die bei einem Vortrag im normalen Sprechtempo funktionslos und eher störend wirken würde. Im kantilenenartigen Vortrag sind jedoch gerade diese musikalischen Merkmale des Textes maßgeblich

für die poetische Wirkung. Wer den Koran als Übersetzung unter der Schreibtischlampe studiert, dem fallen seine Klangfarben und seine Rhythmik kaum auf. Mehr noch: Parallelismus membrorum, Klauselverse verschiedener Funktionen, meditative Einsprengsel, wiederkehrende Refrains erscheinen dem westlichen Nur-Leser überflüssig, langweilig, naiv. Für den muslimischen Hörer erzeugen genau diese Textmerkmale den ästhetischen Reiz, indem sie liturgisch ein Textkontinuum strukturieren, Pausen geben, Übergänge markieren und die Stimmung der Rezitation meditativ einfärben. Die Form der Rezitation verursacht häufige Wechsel der grammatischen Person, unabgeschlossene Sätze, Anakoluthe, die ganze Breite der lebendigen Rede. Nicht selten erzählt der Koran in Dialogform, ohne daß er Sprecherwechsel sowie Beginn und Ende direkter Rede kenntlich macht. «Der Rezitator hat wenig Mühe, derartiges zu markieren, und sein Hörer noch weniger Mühe zu verstehen», bemerkt der Bonner Arabist Stefan Wild: «Aber der heutige Nur-Leser verliert den Faden und moniert verstimmt mangelnde Logik und fehlende ‹gefällige Form›.»[9] So nimmt es nicht wunder, daß in der westlichen Rezeption, nicht einmal der islamwissenschaftlichen, die Musikalität des Korans kaum wahrgenommen und die Lehre seiner stilistischen Unnachahmlichkeit und Unübertreffbarkeit schon gar nicht ernstgenommen wurde.

Aber in eben dieser Faszination, die der Koran über Jahrhunderte hinweg ausübte, liegt auch eine Gefahr: Indem Gott nach muslimischer Auffassung die Menschen in wunderbarer arabischer Sprache angeredet, unter allen Sprachen diese ausgewählt hat, wurde ihr ein Rang zuteil, den bis heute viele ihrer Sprecher als verpflichtend, erhebend und manchmal bedrückend empfinden. Das macht das Arabische in besonderer Weise anfällig für die Erstarrung, die Mythologisierung, das Formalistische, den Kitsch, anfällig auch für die ideologische Verwendung, die Demagogie. Wer einmal eine gut formulierte und mitreißend gehaltene öffentliche Rede in einem arabischen Land erlebt hat, dem wird die gewaltige, die «magische» Wirkung der Sprache auf die Zuhörer aufgefallen sein. Man muß sich vergegenwärtigen, was das heißt, sich vielleicht auch vorstellen, wie sich derartiges im Deutschen anhörte: die ständige

Präsenz einer tausendfünfhundertjährigen und dazu noch sakral aufgeladenen Sprachweise in der Gesellschaft, ihrer Theologie, ihrer Literatur, ihrer Politik. Hier wird eine «mythisch» scheinende Macht der Sprache in einem arabischen Umfeld erkennbar. Ein Politiker, ein Prediger, ein Dichter, der anhebt, im klassischen Arabisch zu sprechen, bedient sich eines Mittels, das, sofern er es beherrscht, allein schon dafür sorgen kann, die Hörer in seinen Bann zu ziehen. Seine Sprache fungiert als eine Art Zeitmaschine, durch die er die Anwesenden zurückversetzt in eine mythische Epoche. Selbst der im Fernsehen übertragene Ausschnitt einer Rede eines, sagen wir, Arafat, Qaddafi oder Saddam Hussein, vermittelte noch einen Eindruck davon; wieviel mehr noch Aufzeichnungen der großen Auftritte Nassers, dessen Aufstieg ohne sein grandioses rhetorisches Talent undenkbar gewesen wäre.

In dem vor einigen Jahren überall in der arabischen Welt gezeigten Film *Nasser 57* läßt sich beobachten, wie perfekt dieser Redner (beziehungsweise der Schauspieler Ahmad Zakki) es beherrschte, mit den unterschiedlichen Sprachebenen des Arabischen zu spielen, Volks- und Hochsprache zu changieren, Überzeugungskraft und Aufmerksamkeit allein durch den sprachlichen Gestus zu erlangen. Anschaulich wird, wie allein das ostentative Aussprechen hocharabischer Sätze im richtigen Moment, ja eine bloße den Hörern entgegenschleuderte «altertümliche» Floskel wie *yā ayyūhā l-ichwa* («O ihr Brüder!») die Hörer elektrisiert und dem Sprecher eine Ahnenreihe von anderthalbtausend Jahren verleiht. Noch das gut gefüllte Beiruter Kino, in welchem ich den Film sah, war von dieser Spannung erfüllt; jedesmal, wenn Nasser in der letzten Szene des Filmes sein Publikum mit der klassischen Vokativpartikel ansprach, sie aus einem bis zur Maskenhaftigkeit angespannten Gesicht hervorstieß, spürte ich, wie die Zuschauer den Atem anhielten. Und am Ende dieser Rede, wenn der Sozialist Nasser von einer Kanzel der Azhar-Universität aus viermal, mit jeweils kurzen, bedeutungsvollen Unterbrechungen *Allāhu akbar* ruft, schließt sich der Kreis, ist er zurückgekehrt dorthin, wo die eigene Geschichte begann: Er wird zum Propheten.

Die heutigen Staatsführer, die Generäle, Ministerpräsidenten und jungen Könige, auch die gerade gestürzten arabischen Diktatoren

verfügen nicht über die rhetorischen Fähigkeiten eines Nasser. Entsprechend geringer ist ihre Wirkung. Um so mehr greifen konkurrierende Führer zurück auf den Schatz und die Waffe der ʿ*arabīya*, der alten Dichtersprache, der Sprache des Korans. Die Faszination, die vom Fundamentalismus ausgeht, ist durchaus auch sprachlich bedingt. Ihre Wortführer bemühen sich um ein reines Arabisch, um eines, das weder von Dialektwendungen noch von Fremdwörtern durchsetzt ist. Trotz der äußeren Nähe hat das mit dem Koran und seiner Dynamik meist wenig zu tun, einer Sprache, deren Reiz gerade im Normbruch liegt, in den überraschenden grammatikalischen Wendungen, den ungewöhnlichen Bildern. Das Arabisch der heutigen fundamentalistischen Wortführer ist oft eine schrecklich erstarrte, puritanische, regelkonforme, ja künstliche Sprache. Gleichwohl wird sie eben doch als rein und religiös wahrgenommen, als mythisch und in einem dumpfen, banalen Sinne erhaben. Der bloße Kode der Sprache wird zu einem Mittel der Legitimierung, des Anspruchs auf eine heilige Autorität.

Am ersten Tag der amerikanischen Luftangriffe auf Afghanistan veröffentlichte Osama bin Laden sein erstes Video. Das Verwirrende war für mich: Osama bin Laden sprach ein sehr schönes Arabisch. Weder unterliefen ihm Wendungen des Dialekts, wie es bei der heutigen Führergeneration der arabischen Welt zu beobachten ist, noch verwechselte er die komplizierten Flexionsendungen, wie es selbst Intellektuellen geschieht. Er wählte altertümliche Worte, die den gebildeten Arabern aus der religiösen Literatur und der klassischen Poesie vertraut sind, und hütete sich vor allen Neologismen. Es war in gewisser Weise eben jenes erwähnte regelkonforme, in seiner Erstarrung künstliche Arabisch. Aber zum ersten Mal hörte ich jemanden, bei dem das Puritanische ganz natürlich wirkte und selbst für mich eine erstaunliche Bannkraft entwickelte. Das im rhetorischen Sinne Entscheidende an der Rede war indes weniger ihre Schönheit als solche: Osama bin Laden evozierte eine Ursprünglichkeit, eine sprachliche Reinheit; es klang so, als würde da jemand ganz und gar traditionell sprechen. Tatsächlich jedoch war seine Rhetorik ein einziger Bruch mit der Tradition. Deren Erben, die heutigen Theologen, sprechen ganz anders: mit ihrer – wenn sie gut sind – atemberaubend

differenzierten Artikulation der hocharabischen Konsonanten, mit ihrer präzisen Modulation und Länge der Vokale. Osama bin Laden fehlte die theologische Ausbildung, die mit der Rezitation des Korans auch das wohlklingende Arabisch vermittelt, und er sprach zwar ein altertümlich scheinendes, aber doch auch einfaches, klares, ja bescheidenes Arabisch. Seine Rhetorik funktionierte gerade durch den Verzicht auf rhetorische Verzierungen, durch die bemühte Schlichtheit des Ausdrucks, wie sie in der rhetorischen Tradition des Hocharabischs keinen Vorläufer hat. Mit dieser sprachlichen Askese wurde ein Nein zum Ballast dieser Tradition signalisiert, ein Zurück zum reinen Ursprung, ähnlich wie Gewand und *location* der Aufnahme – die Höhle, die an die erste Offenbarung Mohammeds gemahnte! – eine prophetische Aura erzeugen sollten. Noch im Fehlen von Betonungen kündete seine Rhetorik vom puritanisch-wahhabitischen Geist, der angeblich mit jenem des göttlich Gesandten identisch ist. Man merkte diesen Bruch mit der herrschenden Tradition am deutlichsten, wenn Osama bin Laden Wendungen des Korans zitierte: Wo andere Redner die Stimme grotesk heben und wieder senken, sobald sie die Offenbarung sprechen, fuhr Osama bin Laden im gleichen betulichen Tonfall fort, als wollte er den Unterschied zwischen der göttlichen und seiner eigenen Sprache nivellieren.

Verwarf Osama bin Laden die faktische Geschichte der Muslime, um zu einem behaupteten Uranfang zurückzukehren, so wandte er sich zugleich von der Tradition ab. Er verwarf alles Ornament, alle rhetorischen Figuren, ja die ganze Interpretationsgeschichte des Korans, um zum nackten ursprünglichen Wortlaut zurückzukehren, zur bloßen, reinen Schrift. Nicht zufällig kennt man die explizite Zurückhaltung gegenüber dem ästhetischen Glanz im Christentum aus dem Protestantismus. Die Ablehnung, auf die allzu musikalische Koranrezitationen bei den neuen muslimischen Puritanern, etwa in Saudi-Arabien, stoßen, signalisiert etwas Grundsätzliches: Will man eine fundamentalistische Lesart eines Quellentextes literaturwissenschaftlich definieren, so könnte man sie wohl als die Behauptung einer einzigen, für alle Zeit gültigen, wörtlichen Auslegung bezeichnen. Damit negiert die fundamentalistische Exegese die Vieldeutigkeit der Quellen, die in der theologischen

Tradition des Islams – ähnlich wie im Judentum – immer als Vorzug hervorgehoben wurde. Die klassischen muslimischen Interpreten waren sich einig, daß kein Vers des Korans auf eine einzige, absolute Bedeutung zu reduzieren ist; man sagte, der Koran sei *dhu wudschūhin*, er habe viele Gesichter, gleich den vielerlei *pānīm*, den Gesichtern, welche die jüdischen Schriftgelehrten an der Thora finden.

Heute knüpfen praktisch alle säkularen und auch mystischen Lesarten innerhalb der gegenwärtigen muslimischen Korangelehrsamkeit an dieses fundamentale Prinzip muslimischer Koranexegese an: Sie beharren auf der Vieldeutigkeit des Textes, damit auch auf der Poesie des Korans, seiner poetisch strukturierten Sprache. Denn jeder poetische Text kann unter vielfachen Perspektiven gesehen und aufgefaßt werden, ohne daß seine Eigenheit und Originalität dadurch angetastet würde. Er läßt sich poetologisch geradezu durch seine Ambiguität definieren, ja, er hört auf, poetisch zu sein, wenn er eindeutig wird. Dann sinkt er zum Thesenpapier herab, zum ideologischen Manifest oder – im Falle eines Offenbarungstextes – zum bloßen Gesetzestext. Bei Gelehrten wie dem Iraner Abdolkarim Sorusch oder dem Ägypter Nasr Hamid Abu Zaid geht das Insistieren auf der Vieldeutigkeit des Textes, auf dem immer neuen und veränderlichen Akt der Interpretation durchweg einher mit der Betonung seiner Schönheit, seiner Poesie und Musikalität. Sie wissen: Wird der Koran als Offenbarung und zugleich als Literaturdenkmal und Klangwerk rezipiert, eröffnet sich ein Kosmos von Zeichen, Bedeutungen, Interpretationen, läßt er sich auf mannigfaltige Weise lesen. Ein solcher Bezug zur Offenbarung steht dem Anspruch auf ein Auslegungsmonopol diametral entgegen, wie ihn islamistische Strömungen beinah per definitionem vertreten. Daher warnen diese vor Beliebigkeit, betonen die Klarheit der göttlichen Worte und vernachlässigen dabei ihre Schönheit. Die geistige und nicht selten auch physische Auseinandersetzung um den Koran, die heute in der islamischen Welt ausgetragen wird, läßt sich auch als ein Ringen um seine ästhetische Dimension begreifen, die in den Augen mancher verlorenzugehen droht. «Nun haben die Sirenen eine noch schrecklichere Waffe als den Gesang», schrieb Franz Kafka: «nämlich ihr Schweigen.»[10]

2

Der Aufstand gegen Gott
Attar und das Leiden

Als der große Mystiker des zehnten Jahrhunderts, Abu Bakr asch-Schibli, in Bagdad ein Irrenhaus besuchte, bat ihn ein junger Patient um einen Gefallen. Bei seinem nächsten Gebet möge Schibli fragen, warum Gott ihn, den Irren, so sehr quäle, warum Er ihn an einem fremden Ort festhalte, gefesselt, frierend, fern der Eltern, in Hunger und Kälte, nur mit Lumpen bekleidet; warum Er so unbarmherzig sei, ganz ohne Großmut; warum Er ein Feuer in sein Herz geworfen habe, jedoch kein Wasser bereitstelle, es zu löschen; warum Gott ihm nicht einmal erlaube, sich von Ihm zu befreien. Der Heilige verspricht dem Irren, die Botschaft auszurichten, und wendet sich weinend ab. Als er schon aus der Tür gegangen ist, ruft ihm der Irre plötzlich nach:

– Nein, nein, bitte sage Gott doch nichts von dem, was ich dir aufgetragen habe, bloß nicht. Wenn du es Ihm sagst, macht Er es noch hundertmal schlimmer. Ich werde Ihn um nichts bitten, es macht ja ohnehin nichts Eindruck auf Ihn. Er ist sich doch selbst genug.[1]

Der persische Dichter Faridoddin Attar, der an der Wende zum dreizehnten Jahrhundert in Nischapur lebte, einer Stadt im Nordosten des heutigen Irans, erzählt diese Geschichte in seinem *Buch der Leiden*, seinem vermutlich letzten, gewiß aber seinem düstersten Werk. In Anlehnung an das Ritual der vierzigtägigen Klausur, das die islamische Mystik bis heute kennt, entwirft Attar in vierzig Kapiteln eine Seelenreise durch den Kosmos. Mit sich und

der Welt zerfallen, bricht der sogenannte «Wanderer des Denkens» auf, um Erlösung zu finden, Hoffnung oder wenigstens Trost. Er kommt zum Erzengel Gabriel und klagt ihm, daß er hilflos sei und in die Welt geworfen ohne Haupt und Fuß; ob er, Gabriel, ein Mittel gegen den Schmerz wüßte, der ihn quäle. Gabriel indes bescheidet dem Wanderer, sich in einem noch viel schlimmeren Zustand zu befinden, und schickt ihn ohne Antwort fort: «Uns ist der eigene Schmerz genug!»[2]

Die übrigen Engel und nach ihnen alle Himmelserscheinungen weisen den Wanderer ebenfalls ab. Niemand kann dem Wanderer helfen, jeder ist noch verlorener auf der nach oben offenen Skala des Unglücks. Selbst das Paradies beschwert sich: als ob es die Gerechten wären, die darin Einlaß gefunden hätten! Nein, die Falschen genießen das Glück. In Wirklichkeit ist das Paradies, so sieht es sich selbst, ein Jammertal, das von Einfältigen bewohnt wird. Der äußere Anschein trügt:

– Du siehst die Schönheit der Kerze, aber daß die Kerze selbst einsam verbrennt, das siehst du nicht.[3]

Und so geht es weiter und immer weiter: Die Tiere, der Satan, die Geister, die Hölle, die Menschen, die Blumen – sie alle antworten auf das hoffnungsfroh jammernd vorgetragene Ansinnen des Wanderers mit einer herzzerreißenden Elegie auf ihr eigenes, je verschiedenes Elend. Attar entwickelt eine ebenso umfassende wie radikale Kosmologie des Schmerzes, in der alle Erscheinungen der Welt und des Überweltlichen – ganz ähnlich wie im Alten Testament oder im Koran – Zeichen sind, allerdings nicht Zeichen Gottes, Zeichen Seiner Barmherzigkeit, sondern Zeichen der Verzweiflung, Zeichen der Abwesenheit Gottes und der schmerzenden Nichtigkeit des Weltenlaufs, der Seiendes nur in der Zertrümmerung zuläßt. Speziell die koranische Schöpfungsgeschichte, nach der Gott alles Leben auf der Erde, die Naturerscheinungen, ja, die Historie, die menschlichen Empfindungen und sinnlichen Genüsse geschaffen hat, damit sie von ihrem Schöpfer künden, verkehrt Attar in ihr Gegenteil: Er hält fest am Zeichencharakter der Schöpfung, deutet aber die Bedeutung dieser Zeichen negativ.

In drei Dunkelheiten, ein Same ohne Herz und Religion,

Gepreßter Schlamm, in Brackwasser getaucht,
Schlug man ihn hin und her gleich der Kugel beim Spiel,
Damit von Beginn an er die Verwirrung lerne.
In Blut getränkt, neun Monate lang,
Hatt' er auch zur Speis' nichts anderes als Blut.
Was ihm dort widerfuhr – frag' besser nicht.
Vom Leibe sprach ich dir, seine Seele – frag' besser nicht.
Kopfüber stürzt' er aus dem Schoß der Mutter,
Nur damit er wieder lande im Blut.
Da schon sein Anfang aus Schmutz bestand,
Erspar dir, auf Reinheit zu hoffen.
Ein Spielball, gewann er all die Stöße lieb,
Soll heißen: zur Natur ihm die Verwirrung ward.
Neun Monate verbracht' er in der Gebärmutter Blut,
Soll heißen: Blut zu fressen, so fängt alles an.
Kopfüber auf die Erde gefallen, in Blut getränkt,
Soll heißen: mit Trennung beginnt's und mit verkehrter Welt.
Tränend suchten seine Lippen dann die Milch,
Soll heißen: weine, weil du von der Gattung der Säuger bist.
An die Brust gekrallt, sah er außer Schwärze nichts,
Soll heißen: nun lebe, bitter und finster.
Als Kind rannt' er, verweilte nie,
Soll heißen: fern ist den Kindern der Seele Ruh'.
In der Jugend verging er, so fremd fühlt' er sich,
Soll heißen: nichts ist die Jugend als ein Pfad der Verirrung.
Alsbald ward ihm sein Verstand vor Alter quer,
Soll heißen: erwart' nicht Seligkeit dir vom närrischen Greis.
Ratlos sank er am Ende in sein Grab,
Soll heißen: von Seele, von Reinheit fand er nie eine Spur.[4]

Der Wanderer schleppt sich zu den Propheten, zu Adam, Noah, Abraham, Mose, David und Jesus, aber erst Mohammed vermag ihm einen Wink zu geben: Nicht in der Welt, in sich selbst solle er suchen. Der Wanderer reist nun durch sein Selbst und gelangt über die Stationen der Sinneswahrnehmung, der Einbildungskraft, des Verstandes und des Herzens zu seiner Seele.
– Was du gesucht hast, ist in dir, spricht die Seele und fordert den Wanderer auf, in ihrem Meer zu versinken.

Bis hier ging die Reise zu Gott, sagt der Dichter am Schluß; jetzt beginnt die Reise in Gott.

Das ist die Rahmenhandlung in Attars Epos aus 7539 Versen, in die unzählige Einzelgeschichten eingestreut sind, wie man es ähnlich aus *Tausendundeiner Nacht* kennt. In den Hauptstrang einzelne Fäden von anderer Farbe einzuflechten ist eine

grundsätzliche Erzählstrategie orientalischer Literaturen, die ihren Ursprung auch dort nicht verbirgt, wo sie in Europa wiederkehrt, im *Don Quijote* oder der *Göttlichen Komödie*, im *Dekameron* oder noch in den Alice-Büchern von Lewis Carroll. Aber nicht bloß in seinem Aufbau erinnert Attars *Buch der Leiden* an die *Göttliche Komödie*. Beide Dichtungen sind Stationenbücher der Seele auf ihrer Reise durch den Kosmos. Das ist ein sehr altes Motiv, viel älter als Attar und Dante. Die Seele, die durch Himmel und Hölle fliegt, ist einer der wichtigsten und faszinierendsten Topoi in den Literaturen der Antike und des Orients. Die erste islamische Himmelsreise ist Mohammeds koranische Nachtfahrt (*miʿrādsch*), die das anonyme *Buch von der Himmelsreise (Kitab al-miʿrādsch)* volkstümlich ausschmückt. Variiert wird Mohammeds Himmelsreise in der arabisch-persischen Literatur nicht nur in Attars *Buch der Leiden*, sondern auch in zahlreichen anderen Werken, so bei dem Literaten al-Maʿarri, dem Mystiker Ibn Arabi oder dem Philosophen Avicenna. Die europäische Literatur nimmt die Vorstellung der kosmischen Seelenreise in Dantes *Göttlicher Komödie* auf. Von dort setzt sich das Motiv fort in Miltons *Verlorenem Paradies*, Goethes *Faust II* oder auch in Thomas Manns Schilderung von Josephs Himmelsreise oder Gerhart Hauptmanns *Großem Traum*. Und man denke nur ans Märchen vom einsamen Kind, das durch das Weltall reist und alle Plätze leer findet, in Georg Büchners *Woyzeck:* Es liest sich beinah wie eine Miniaturfassung von Attars *Buch der Leiden*.

Die Wege dieses auch für Europa also höchst ergiebigen Topos sind inzwischen zum Teil offengelegt, gleichwohl reagierten manche Romanisten skeptisch auf die Entdeckungen der Arabisten – skeptisch, oft sogar mit der Ignoranz derer, für die nicht ist, was nicht sein darf. Ausgerechnet in der *Göttlichen Komödie*, einem Schlüsseltext europäischer Identitätsfindung, durfte die arabischislamische Kultur, wenn überhaupt, nur als Fußnote vorkommen, keinesfalls als eine zentrale Quelle. Tatsächlich aber hat Dante *Das Buch von der Himmelsreise,* das ihm in verschiedenen Übersetzungen vorlag, offenkundig benutzt, als er seine *Göttliche Komödie* verfaßte (was ihn nicht daran hinderte, Mohammed einen Platz in der Hölle zuzuweisen); eine andere Quelle, auf die er zurückgegriffen haben könnte, ist eine aus dem Hebräischen ins

Italienische übersetzte Fassung von Avicennas Seelenreise durch den Kosmos, die wiederum nichts anderes ist als eine Variante von Mohammeds Himmelsreise. Auch wenn Dante Attar nicht gelesen haben kann, sind die vielen Ähnlichkeiten seiner *Göttlichen Komödie* mit dem *Buch der Leiden* also nicht zufällig, beziehen sich doch beide Dichter – der Perser Attar wie hundert Jahre später der Italiener Dante – auf einen gemeinsamen literarischen Topos und zum Teil auf die gleichen Quellen. So wie Attar sich die Himmelsreise sufisch angeeignet hat, hat Dante den islamischen Stoff noch in seinen Details christlich umgedeutet. Dantes Werk ist dabei in seinen orientalischen Elementen mehr als eine bloße Übernahme. *Die göttliche Komödie* läßt sich als Reaktion auf jene Elemente der arabischen Kultur lesen, deren Einfluß Dante für besonders gefährlich hielt: der häretische Rationalismus der Averroisten und die allzu freizügige Poesie höfischer Liebe. Dantes Himmelsreise ist geradezu ein Anti-*mi'rādsch*, eine Gegenschrift zum Bericht von Mohammeds Himmelsreise, die die Falschheit des Islams und die Überlegenheit des christlichen Glaubens demonstrieren sollte. Wie kein anderes Werk ist Dantes *Göttliche Komödie* damit die Schnittstelle zugleich für die Aufnahme der arabisch geprägten Kultur in Europa und ihre Abwehr.

Der Vergleich des *Buchs der Leiden* mit der *Göttlichen Komödie* ist um so erhellender, als er Attars Kritik am irdisch Bestehenden, den Zweifel am theologisch Verheißenen, aber auch seinen Humanismus hervortreten läßt. Geradezu frömmlerisch erscheint Dante, entdeckt man seinen Vorläufer, dessen Buch neben seiner offenen Kritik an Gottes Schöpfungsplan eine vehemente Streitschrift für religiöse Toleranz und gegen den Dogmatismus der islamischen Orthodoxie ist, gespickt auch mit umfassender Kritik an den sozialen und politischen Zuständen seiner Zeit. Wo die *Göttliche Komödie* die göttliche Ordnung allenfalls indirekt kritisiert, etwa durch die Zärtlichkeit, mit der Dante die sündigen und deshalb in der Hölle schmorenden Liebenden Paolo und Francesa beschreibt, manifestiert sich im *Buch der Leiden* jenes Extrem an Verzweiflung, in dem sich der Mensch offen gegen seinen Schöpfer wendet. Gott, der dem Gläubigen näher als die Halsschlagader sein soll, ist im *Buch der Leiden* fern. Es gibt ihn, aber er ist fern. Im besten Falle. Unter Attars

Nöten ist nämlich zwar auch immer wieder alttestamentlich die Ferne und Verborgenheit des Schöpfers, aber in vielen Episoden leidet er gerade am Gegenteil, an der Grausamkeit göttlicher Nähe.

Ein Narr wird beim Wandern in der Wüste von einem schweren Gewitter überrascht. Der Blitz will ihn verbrennen, der Regen ihn ertränken, er fürchtet sich sehr. Da ruft eine Stimme aus dem sturmgepeitschten Himmel zum Narren (und man darf das durchaus als Karikatur alttestamentlicher Szenen verstehen und darüber lächeln):
– Gott ist mit dir, sei du ohne Furcht.
– Aber eben darum fürchte ich mich doch, schreit der Narr: Eben weil Er bei mir ist, fürchte ich mich.[5]

Aus purem Zeitvertreib, aus Vergnügen und Eitelkeit quält Gott den Menschen. Gott ist der Töpfer, der mit großer Kunst Töpfe formt, nur um sie aus Vergnügen zu zerschlagen, sich am Geklirr der Todesschmerzen zu erfreuen. «Aber wir sind die armen Musikanten und unsere Körper die Instrumente», kennen wir ein verwandtes Bild von Georg Büchner, dem Chefankläger Gottes unter den deutschen Dichtern:

> Sind die häßlichen Töne, welche auf ihnen herausgepfuscht werden, nur da, um höher und höher dringend und endlich leise verhallend wie ein wollüstiger Hauch in himmlischen Ohren zu sterben?[6]

Vielleicht hat Büchners Valerio recht und war Gott einfach nur langweilig: Sultan Mahmud von Ghazna, der bei Attar häufig den Allmächtigen versinnbildlicht, sitzt verlassen in seinem Palast. Niemand kommt ihn besuchen, niemand will etwas von ihm, nicht einmal die Bettler bitten um eine Audienz. Allein streift er – gemeint also Gott – durch die weiten Hallen seines Palastes. Er langweilt sich, er fühlt sich einsam. Was denn los sei, fragt er seinen Wesir, warum denn kein Mensch mehr zu ihm komme. Weil Gerechtigkeit herrsche, antwortet der Wesir. Da schickt Mahmud seine Soldaten los, damit sie die Dörfer überfallen, er hetzt die Leute gegeneinander auf, erpreßt räuberische Abgaben, Steuern, Zölle. Alsbald füllt sich die Königshalle mit Bittstellern, Ratsuchenden, um Gnade Flehenden. Sultan Mahmud lehnt sich zufrieden zurück.[7]

Gegen Gott zu bestehen ist allenfalls im Widerstand möglich. Ein Einsiedler in karger Gegend, der sich, ohne ans Essen zu denken, ausschließlich Gott und dessen Gedenken widmet, bekommt eines Tages Besuch von zwei hungrigen Gästen. Er wartet bis zum Abend, ob nicht irgendwoher Essen zu beschaffen wäre, findet keines und schämt sich vor seinen Gästen. Da wendet er sich zum Himmel und schreit:

– Wenn du ausgerechnet mir Gäste schickst, dann sorg' gefälligst auch dafür, daß ich ihnen etwas vorsetzen kann! Wenn du mir jetzt Essen schickst, will ich's auf sich beruhen lassen; sonst jedoch nehme ich diesen Knüppel und schlage alle Kronleuchter in deiner Moschee zu Scherben!

Tatsächlich erscheint alsbald ein Diener mit einer reich bestückten Speiseplatte. Die beiden Gäste sind entsetzt über die Reden des Gastgebers. Der knurrt:

– Man muß Gott die Zähne zeigen, alles andere hilft nicht.[8]

Die Heiligen und Narren im *Buch der Leiden* klagen Gott an, sie verweigern oder wehren sich, sie befinden sich gar im Kriegszustand mit Gott wie der verrückte Heilige Loqman Sarachsi: Der setzt sich auf ein Steckenpferd und zieht mit einem Stock in der Hand aus der Stadt, um gegen Gott zu kämpfen. Draußen auf dem Feld packt ihn ein gewaltiger Türke, schlägt ihn wund und nimmt ihm den Stock ab. Blutbesudelt und niedergeschlagen kehrt Loqman zurück in die Stadt.

– Na, wie ist der Kampf ausgegangen? spottet einer aus der gaffenden Menge.

– Siehst du nicht mein blutiges Hemd? Gott hat zwar nicht gewagt, es selbst mit mir aufzunehmen, aber dafür hat Er so einen riesigen Türken zu Hilfe gerufen. Gegen den könnt' ich natürlich nichts ausrichten.[9]

Das Buch der Leiden ist ein wenig bekanntes, aber so furchterregendes wie verstörendes Stück Weltliteratur. Erkenntnis wird ähnlich wie bei Schopenhauer darauf reduziert, die Sinnlosigkeit zu erkennen. Nicht nur in seiner hoffnungslosen Schwärze, auch in seinem pechschwarzen Humor spricht es zu uns, etwa wenn Attar die Geschichte jenes Narren erzählt, der Becketts Satz, daß wir rittlings über dem Grabe geboren wurden, gekannt

haben muß: Nach einer Beerdigung bleibt er einfach am Grab sitzen und richtet sich ein. Als man ihn fragt, warum er denn nicht in die Stadt zurückkehre, gibt er zur Auskunft, daß er nicht mehr unnötig einen Umweg gehen wolle.
– Weh, daß ich gehe, schade, daß ich gekommen bin, wendet der Narr sich vom Fragenden ab.[10]

Wohl auch, weil auf den Gott, den Attar porträtiert, kein Verlaß ist, manifestiert sich in vielen seiner Verse eine Geisteshaltung, die auf den heutigen Leser hier aufklärerisch, dort existentialistisch wirkt: Da wird fortwährend die Eigenverantwortlichkeit des Individuums hervorgehoben und prononcierter als in jedem anderen Werk der klassischen persischen Literatur der psychologische Schöpfungsprozeß des Schreibens zur Sprache gebracht; da gibt es ein eigenes Kapitel gegen den Fanatismus und Dutzende Plädoyers für Barmherzigkeit, Nachsicht, Nächstenliebe und für neumodisch geltende Leitbilder wie den religiösen Pluralismus, der mehr als nur akzeptiert, vielmehr als Reichtum gepriesen wird. Auch mit Blick auf seine eigene Zeit und Kultur ist es bemerkenswert, vielleicht sogar einzigartig, wie entschieden Attar die Verantwortung des Individuums betont, die Wirklichkeit des Schöpfers eigenständig zu erfahren und seine Gebote nicht blind, sondern aufgrund eigenen Wollens zu befolgen. Das Nachahmen, *taqlid*, ist ihm ein beinah ebensolches Schimpfwort wie der Dogmatismus, *taʿassob*: Eselskinder seien nun einmal nicht für den Weg der Scharia geschaffen; wenn sie ihn dennoch gingen, wüßte man, daß sie blind ihrer Mutter folgten. Weil das religiöse Gesetz dem Menschen nicht als Natur mitgegeben sei, könne kein Zwang ihm die Entscheidung abnehmen, es zu befolgen. Solche Positionen und insgesamt die Individualität des Schreibens, der Wahrnehmung und der Überzeugungen wirken wie Vorboten der Moderne. Daß sie so explizit und wiederholt in einen Text des frühen dreizehnten Jahrhunderts hineingefunden haben, deutet jedoch zunächst auf die Ausbreitung und sufische Aneignung jenes Humanismus, der sich bereits zwei Jahrhunderte früher unter den Buyiden in Bagdad herausgebildet hatte – ein Humanismus allerdings, den Attar als gefährdet ansah, sonst hätte er ihn kaum so zornig vertreten. Spätestens mit dem Einfall der Mongolen, der die Städte des

islamischen Ostens dem Erdboden gleichmachte, die Mehrheit der Bewohner das Leben kostete und dem Attar beim Massaker von Nischapur 1221, über siebzigjährig, vermutlich auch selbst zum Opfer fiel, bestätigten sich die Befürchtungen, denen er im *Buch der Leiden* einen poetisch-religiösen Ausdruck gibt. Nie hat sich die islamische Kultur von diesem Sturm wirklich erholt.

Attar lebte allerdings nicht nur in der Endzeit seiner eigenen Lebenswelt. Zugleich lebte er in eben jener Epoche, in welcher Europa in allen Bereichen die Anregungen aus dem Orient aufnahm und den Menschen als Subjekt zu entdecken begann. So kommt dem zwölften Jahrhundert, wie in der Forschung immer deutlicher geworden ist, auch im Westen eine Sonderstellung zu als einer Zeit, in der religiöse Weltbilder erschüttert wurden und der Übergang zu rationaleren Bewußtseinsstrukturen stattfand (entgegen der tradierten Vorstellung, daß dieser Prozeß erst mit der italienischen Renaissance des vierzehnten Jahrhunderts einsetzte). Der Humanismus, um den Attar fürchtete, entwickelte sich weiter in einer anderen Kultur.

Indem der Koran die gesamte Welt als eine einzige Ansprache Gottes an den Menschen deutet, überhöht er radikal den Menschen, ist dieser doch nicht mehr bloß Teil oder Krone der Schöpfung, sondern ihr Sinn und Zweck, ihr Urgrund und Telos. Deshalb ist der Mensch im Koran nicht «Ebenbild», sondern «Nachfolger, Stellvertreter» (*chalīfa*, Kalif). Das ist ein fundamentaler Unterschied, wiewohl kaum je reflektiert, so weit ich sehe: Der Mensch ist nicht bloß nach dem Bilde Gottes geschaffen; ihm wird vielmehr die Verantwortung übertragen, daß sich die Schöpfung vollende. Der Koran erklärt den Menschen mithin zum autonomen Wesen und erwartet gleichzeitig von ihm, seine Autonomie freiwillig aufzugeben. Das Wort *Muslim* («sich hingeben, unterwerfen, Frieden schließen») zeigt das Aktivische an; selbst wenn man als Ergebnis dieses Akts die Aufgabe des eigenen Willens behauptet, wie es in westlichen Darstellungen des Islams häufig zu lesen ist, so erfolgt der Akt selbst, sofern man keine strenge Vorherbestimmung in den Koran hineinliest, der noch das menschliche Wollen zum Automatismus erklärt, notwendig aus eigener Initiative. Freilich ist das Spektrum der Handlungen aufs Äußerste beschränkt: Wendet

der Mensch sich Gott zu, erfüllt sich der Sinn der Schöpfung. Wendet er sich ab, frevelt er und zieht Verdammnis auf sich. Nicht vorgesehen ist im Koran, daß der Mensch sich zu Gott wendet, sich Ihm aber nicht hingibt – daß er Gottes Macht erkennt und dennoch auf sich beharrt. Ein Narr kommt bei einer Versammlung von Gelehrten vorbei. Über die Schöpfung sprechen sie und davon, daß Gott den Menschen geschaffen hat aus Schlamm und Herz. Der Narr erregt sich über die frommen Worte:
– Wenn sogar der Schlamm und unser Herz von Ihm sind, was gehört denn in dieser Welt uns? Sollen wir denn gar nichts besitzen, außer unserem Begehren? Wenn alles von Ihm ist, wer bin dann ich?[11]

In gewisser Weise wäre dies erst der eigentlich autonome, der prometheische Akt, der den Menschen zum Nachfolger Gottes erhebt, demjenigen, der Gott nachfolgt, ihm also zugleich folgt und ihn ablöst: Der Mensch täte, was der göttliche Plan nicht vorsieht. Im Aufbegehren vollzöge sich seine Individuation, die Voraussetzung wäre, daß er sich zum Stellvertreter Gottes erhebt. In der Aufkündigung der Hoffnung läge der Grund, weiterzuleben. In Yvan Golls Gedicht *Hiob* heißt es:

> Wieso ich noch lebe?
> Unsicherer Gott
> Dich dir zu beweisen.[12]

Bei Attar allerdings ist Prometheus, der die Götter haßt, in einen unglücklich liebenden Narren verwandelt, der die Tragödie auf der Hinterbühne nachspielt, die die Welt ist, wo niemand ihn ernst nimmt. Ein Narr sieht die Menschen am Festtag geschmückt mit neuen Kleidern einhergehen, wo er selbst nur Lumpen trägt.
– Du Kenner der Geheimnisse, ruft er in den Himmel, gib mir gefälligst Schuhe, Hemd und Turban, dann wird' ich dich bis zum nächsten Fest auch nicht mehr behelligen!

Als nichts geschieht, versucht es der Narr mit Bescheidenheit:
– Gib mir wenigstens einen Turban. Auf Schuhe und Hemd will ich dann verzichten.

Ein Spaßvogel hört das Gebet des Narren und wirft vom Dach einen alten, verlausten Turban herab. Da gerät der Narr in Wut und wirft den Turban auf das Dach.
– So einen Lumpen setz ich nicht auf, den kannst du deinem Gabriel schenken.[13]

Daß der Mensch Gott an Moral überragen kann, ist eine von vielen Möglichkeiten, auf die Attar im Koran nicht gestoßen sein konnte. In der hebräischen Bibel hingegen, deren Motivwelt Attar im *Buch der Leiden* weit öfter aufgreift als die des Korans, wird es gedacht: An vielen Stellen steht Jahwe, außer in Bezug auf seine Macht, hinter den Menschen. Explizit sagt es Hiob, der auf seiner Schuldlosigkeit beharrt und darauf, daß Gott Unrecht tut. Gegen Gottes Gewalttaten, die sich durch die gesamte Bibel bis in die Offenbarung des Johannes ziehen, wo lediglich 144.000 Menschen seiner Zerstörungswut entgehen, gegen diese Geschichte des Furors hält Hiob immerfort an der Gesetzestreue fest, an der Aufrichtigkeit und Mildtätigkeit, die ihm derselbe Gott auferlegt hat:

> Habe ich jemanden sehen umkommen, daß er kein Kleid hatte, und den Armen ohne Decke gehen lassen? Haben mich nicht gesegnet seine Lenden, da er von den Fellen meiner Lämmer erwärmet ward? (Hiob, 31,19f.)

So ist schon das biblische Buch Hiob ein Zeugnis menschlichen Selbstbewußtseins. «Ein Mensch überholt, ja überleuchtet seinen Gott, das ist und bleibt die Logik des Buches Hiob», hat das Ernst Bloch formuliert.[14] Mit der gleichen Logik rufen in völliger Verkehrung der koranischen Anschauung Attars Narren, Gott solle sich gefälligst ein Beispiel an den Menschen nehmen, Er solle sich benehmen, solle von den Menschen lieben lernen. «Aber ich, wär' ich allmächtig, sehen Sie, wenn ich so wäre, und ich könnte das Leiden nicht ertragen, ich würde retten, retten», sagt das ganz ähnlich Büchners Lenz.[15] Und Schopenhauer denkt sich schaudernd in diesen Gott hinein:

> Wenn ein Gott diese Welt gemacht hat, so möchte ich nicht der Gott seyn: ihr Jammer würde mir das Herz zerreißen.[16]

Die Heiligen und Narren, die im *Buch der Leiden* und anderen Texten des Sufismus gegen Gott aufbegehren, sind auch gegenüber Gott selbst treu zu Seinem Wort, wenn sie an Seine Barmherzigkeit appellieren; «die Thora mehr lieben als Gott» hat Emmanuel Lévinas eine solche Haltung für das Judentum charakterisiert.[17] Ein Narr ruft in den Himmel:
– Wenn es dein Herz nicht rührt, was hier unten passiert, dann nimm doch meins. Ist denn dein Herz wirklich so verstockt?[18]

Gewöhnlichen Menschen sind solche Gedanken nicht erlaubt, und die Ungläubigen und Gleichgültigen haben in Attars Welt ohnehin keine Ahnung. Die Auflehnung gegen Gott ist den Heiligen, Propheten und Narren vorbehalten und keineswegs als allgemeine Handlungsweise anempfohlen. Nur den Liebenden ist die Sünde nachzusehen, nur die Narren sind vom Gesetz befreit, nur Mose selbst darf – aus Liebe, wie Attar mehrfach betont – die Gesetzestafeln zerbrechen. Eine Mutter hat sich in wilder Wehklage um ihren getöteten Sohn entblößt und lästert Gott:

Gekrümmt war ihr Rücken wie ein Bogen,
So schoß der Pfeil ihres Jammers in den Himmel.

Als jemand ihr Vorhaltungen macht und sie auffordert, den Schleier wieder überzuziehen, antwortet die Frau:

Wenn auch dir das Feuer in der Leber loderte,
Wäre dir mein Tun nicht nur erlaubt, sondern geboten.
Bevor mein Feuer nicht dein Herz entzündet,
Spiel dich nicht als Richter auf.
Du bist nicht eines toten Kindes Mutter,
Was schreibst du mir vor, wie zu klagen?
Ich seh's doch, du gehörst den Freien an,
Weißt nichts von denen, die ans Leiden gefesselt sind.[19]

Attar – und das ist entscheidend, um das *Buch der Leiden* nicht als Negation der Religion mißzuverstehen – fordert nicht zur Ketzerei auf. Er beschreibt einen spezifischen Affekt derer, die mit Gott vertraut sind: «Wer aus Liebe zu Ihm brennt, ist rein.»[20] Klage und Rebellion sind in den Glauben selbst aufgenommen, sie werden zu einem theologischen, spirituellen und – betrachtet man sie vor

dem konkreten Hintergrund der mystischen Rituale – gleichsam liturgischen Motiv, wie man es aus der Hebräischen Bibel kennt. Es sind Psalmisten, die Gott im Gebet anklagen, Betende; es ist Hiob, der sich gegen Gott auflehnt, der treueste unter Gottes Dienern. Und dieser Hiob wird nicht etwa bestraft für seinen Protest – er wird reich entschädigt, obwohl er Gott nicht verzeiht, sondern sich Ihm lediglich aus Einsicht in Seine Macht fügt. Gott selbst sanktioniert die Auflehnung, indem Er am Ende nicht die drei Freunde, sondern Hiob belohnt – und zugleich dessen Klage nicht beantwortet, sie nicht widerlegt und mithin bestehen läßt. So wie Hiob belohnt wird, ohne daß er eine Antwort auf seine Fragen erhält, so läßt auch Attar durchschimmern, daß, wenn überhaupt Menschen, dann am ehesten noch die rebellischen Narren und gottfrevelnden Heiligen Erlösung finden. Der Mystiker Bayezid Bestami, der nach Ablauf seiner siebzig Jahre mit Gottes siebzigtausend Jahren abrechnen will, hört am Ende seiner Drohrede gegen den Himmel eine Stimme:
– Warte den Tag der Abrechnung ab, dann werde Ich deine sieben Glieder zu Atomen machen und jedes Atom zu einem Auge und dir für jedes Auge eine Audienz gewähren. Das wird deine Abrechnung sein für vieltausend Jahre, und du wirst mehr sehen, als du schauen kannst. Wer immer diese Sonne erblicken soll, wird hier finden, was ihm dort verheißen ward.[21]

Und Attar selbst sagt, daß derselbe Gott, der den Menschen quält, den Menschen auch die Klage lehre, um die Qual zu lindern.

> Wenn du mich auf den Boden Deines Zorn drückst,
> Streust Du hundert Schätze der Güte über mich.
> Und wenn das Schwert Deiner Gerechtigkeit mich verwundet,
> Wird heilen mich die Salbe Deiner Gnade.[22]

Gott ist der Quäler und der einzige Heiler, das Schwert und die Salbe. Die Verse sprechen menschlich nach, was Jahwe so sagt:

> Ich kann schlagen und kann heilen, und ist niemand, der aus meiner Hand errette. (5. Mose 32,39)

Weder die Bibel noch Attar rufen dazu auf, Gott zu lästern, vielmehr stellen sie die Auflehnung gegen Gott als ein intimes, vielleicht das

intimste Moment des Glaubens dar: «Wie dürfte der Vernünftige wagen, was der Liebende sagt?»[23] Auf dem Weg zum Berg Sinai trifft Mose einen erleuchteten Asketen. Der spricht:
– O Mose, richte dem Schöpfer aus: Deine Befehle sind ausgeführt, drum übe Barmherzigkeit.

Als Mose weitergeht, trifft er einen, den die Liebe zu Gott aus der Bahn geworfen hat. Der spricht:
– Richte dem Wahrhaften aus: Dieses Stück Haut und Knochen liebt Dich – liebst Du es auch?

Mose geht weiter und trifft schließlich einen barhäuptigen Narren mit bloßen Füßen. Der sagt frech zu Mose:
– Richte dem Schöpfer aus: Wieviel Elend hast du für mich noch aufbewahrt? Mir ist die Kraft ausgegangen, es zu ertragen. Der Kummer hat meine Seele leergelöffelt, der frohe Tag ist mir zur Nacht geworden. Ich sage mich von Dir los – aber wirst auch Du endlich von mir lassen?

Auf dem Berg Sinai angekommen, wagt Mose dem Herrn nur die ersten beiden Botschaften auszurichten. Gott gewährt dem Asketen wie dem Liebenden ihre Bitten. Als der Prophet sich zum Gehen wenden will, spricht Gott:
– Du hast mir die Botschaft des Narren verheimlicht.
– O Herr, ich hielt es für besser, Dir seine ungebührliche Rede zu verschweigen. Auch wenn Du sie gehört hast, gehört es sich nicht, sie noch einmal auszusprechen.
– Richte dem Narren aus: Wenn du dich auch von Mir lossagst, so werde Ich Mich doch niemals von dir lossagen.[24]

Attar vermeidet Hinweise darauf, daß den Narren und Heiligen, die Gottes gerechte Ordnung in Frage stellen, eine Erklärung zuteil werden könnte. Er preist sie als Vertraute Gottes, läßt ihre Anklage jedoch ohne Erwiderung verhallen. Gott wird nicht gerechtfertigt, so wenig Er sich im Buch Hiob rechtfertigt. Bayezid, der mit Gott abrechnen will, wird nicht widerlegt, aber belohnt. Dies exakt ist das Paradox jener häretischen Frömmigkeit, mit der Attar der Bibel folgt: an Gott festzuhalten, aber Ihm zugleich das Attribut der Güte zu verweigern, und schließlich die Belohnung dieses Affektes gegen Gott – all dies zusammen gehört zum Hiobmotiv, das eben nicht aus bloßer Anklage oder bloßem Erdulden besteht. Es ist in allen

Versepen Attars zu finden, im *Buch der Leiden* allerdings in äußerst pessimistischer Färbung, insofern der Dichter das Leiden und die daraus erwachsene Rebellion drastischer als in jedem anderen Buch der islamischen Literatur schildert, wohingegen er die Erlösung und mögliche Auszeichnung der Rebellion nur andeutet.

Ernst Bloch und andere moderne Interpreten nahmen an, daß das Motiv der Fügung dem Buch Hiob nachträglich hinzugefügt worden sei. Außer Aspekten der Textkritik stehen dem auch inhaltlichdramaturgische Gründe entgegen. Das *Buch der Leiden* schärft den Blick dafür, daß gerade die Auflehnung gegen Gott die Nähe zu Ihm voraussetzt. In dieser Denkfigur folgt die Rebellion aus der Frömmigkeit selbst, wie die Geschichte vom Schüler Dhu n-Nuns veranschaulicht. Vierzig vierzigtägige Klausuren absolviert der Schüler, vierzig Jahre betet er ununterbrochen, fastet, wacht und schweigt, ohne daß er erleuchtet wird oder nur ein Funken Hoffnung ihn streift. Er wolle sich nicht beklagen, spricht er zum Meister, aber er wisse einfach nicht mehr, was er noch anstellen solle, um ein Zeichen zu erhaschen. Dhu n-Nun antwortet, daß Gott, wenn nicht in Güte, dann vielleicht im Zorn auf den Schüler herabblicken werde, und empfiehlt, das Beten und Festen einmal sein zu lassen und nach Herzenslust zu prassen. Der Schüler schlägt sich den Magen voll, legt sich schlafen, und sogleich erscheint ihm endlich der Prophet im Traum, um eine Botschaft Gottes auszurichten:

– Wie kann jemand Schaden erleiden, der mit Uns zu tun hat?[25]

Hiob oder die Narren, Heiligen und Derwische im *Buch der Leiden* verlieren nicht den Glauben an Gott, wenn sie gegen Ihn aufbegehren; in ihrer Verzweiflung sind sie religiöser als die Gläubigen, die Gott preisen, doch vor den realen Verhältnissen seiner Schöpfung die Augen verschließen. Die über das übliche Maß lieben, wagen es, den Gott einzufordern, wie Er sich selbst offenbart hat. Schließlich hat Gott seine Wette gegen Satan nicht verloren: daß Hiob gegen Gott rebelliert, bedeutet nicht, daß er Ihn leugnet. Ungehorsam wird hier zu einem Akt der Fügung, denn indem der Mensch sich von Gott emanzipiert, wird er gottgefällig.

Einen Rebellen suchte das Auge Deines Verzeihens,

Drum stellt’ ich mich auf dem Feld des Widerstands auf.[26]

Die Orthodoxien aller drei monotheistischen Religionen drängen, selbst wenn sie sich ihm stellen, das Unglück wieder zurück, wenn sie nach einer Erklärung suchen. So tief, schmerzhaft und aufrichtig ihre Formulierungen subjektiv empfunden sein mögen, verlassen ihre Antworten doch nicht den Boden der kanonischen Überzeugungen und Überlieferungen. Ihr ganzes Bemühen richtet sich gerade darauf, auf diesem Boden bleiben zu können trotz der Einsicht in eine verhängnisvolle Realität. Indem sie der Ungerechtigkeit einen wie immer gearteten Sinn zuschreiben oder sich mit ihrer diesseitigen Unerklärlichkeit abfinden, halten sie – trotz oder gerade aufgrund der Einsicht in eine Wirklichkeit voller Verhängnisse – an der moralischen Vollkommenheit des Schöpfers fest, scheint doch die Alternative im Unglauben zu liegen. Selten rückt ins Bewußtsein, daß neben der Leugnung Gottes im Atheismus und der Rechtfertigung Gottes in den vielen Varianten der Theodizee auch eine andere, historisch wahrscheinlich sogar ältere Reaktion des Menschen denkbar ist: Es gibt Gott, aber weder liebt Er uns, noch ist Er gerecht. Es gibt einen Sinn, aber er ist unheilvoll. Wohl in allen Religionen haben Einzelne – Dichter, Mystiker, Theologen – das Leiden an Gott in Worte gefaßt oder es gar dogmatisch untermauert. Außerhalb des Monotheismus ist das beinah selbstverständlich, so in der griechischen Antike und noch verbreiteter im Hinduismus. Zu einer umfassenden Umkehr der Werte und Glaubensvorstellungen führt die Frömmigkeit, die den Göttern zürnt, indes nur dort, wo ein einziger Gott übriggeblieben ist.

Im Monotheismus ist die Rebellion gegen Gott zugleich eine Rebellion gegen die Religion, die eine gegensätzliche, gerechtere Vorstellung von Gott lehrt. Es ist gewissermaßen eine Counter-Theologie, welche die Grenzen zum Atheismus nicht aufhebt, aber durchlässig macht. Vor allem die jüdische Tradition scheint es manchen Menschen zu gestatten – eher noch als die islamische Kultur, in der sich die religiös sanktionierte Gottanklage weitgehend auf die Mystik beschränkt –, sich gegen Gott zu erheben: Durch die Jahrhunderte hindurch bis in die jüdischen Reflektionen und

Schilderungen der Schoah finden sich zahlreiche Äußerungen einer Auflehnung, die in ihrem Selbstverständnis und ihrer Wahrnehmung innerhalb der religiösen Tradition bleiben. Häufig nimmt das Hadern mit Gott im Judentum die Form der Gerichtsrede an. So wird erzählt, daß seinerzeit in einer der Baracken von Auschwitz die übrig gebliebenen Mitglieder eines Rabbinatsgerichts beschlossen, als Zeugen des Schreckens, der hier den Juden widerfuhr, nun Gott selbst den Prozeß zu machen. Im Morgengrauen wurde das Urteil verkündet: Wegen der ungeheuerlichen Unterlassungen, die Er sich an seinen Kindern hat zuschulden kommen lassen, wird der Heilige, gelobt sei Er, mit sofortiger Wirkung aus ihrer Gemeinschaft ausgestoßen! – Es war, als hielte der Kosmos den Atem an. «Kommt», seufzte endlich der Rabbi, «und jetzt gehen wir beten.»

Gott wird im gleichen Satz gelobt und verurteilt. Der Rabbi verstößt Gott und sagt: «Kommt, jetzt gehen wir beten.» Das ist im Kern, worum es Attar, worum es schon den klagenden Propheten, den Psalmisten und Jahrhunderte nach Attar dem sterbenden Heinrich Heine geht: «Die Thränen der Beleidigten schreyen zu Gott!» schreibt dieser in der Matratzengruft und erklärt im nächsten Satz, sein «Elend mit Ergebung in den unerforschbaren Willen Gottes» zu tragen.[27] Heine verurteilt seinen Vernichter und verehrt, ohne den Stift abzusetzen, seinen Schöpfer: «O Gott! Du wolltest, daß ich zugrunde ging, und ich ging zugrunde. Gelobt sei der Herr!»[28] Derselbe Jeremia, der Gottes Ungerechtigkeit anprangert, spricht von Ihm auch als dem gerechten Richter. Noch die düstersten Psalmen wenden sich zu Gott als geliebtem Vater. Levi Jizchak von Berditschew unterbricht den Gottesdienst an Jom Kippur, um dagegen zu protestieren, daß Gott das Volk Israel nicht beschützt, wo doch jeder König aus Fleisch und Blut auf sein Volk achtgibt, um anschließend das Kaddisch vorzutragen, das mit den Worten beginnt: «Erhoben und geheiligt sei Sein großer Name in der Welt.»[29] Ein andermal betet er:

> Herr der Welt! Ich bitte Dich nicht, mir die Geheimnisse Deines Weges zu enthüllen – ich würde sie nicht verstehen. Ich will nicht wissen, warum ich leide. Ich will nur wissen, daß ich für Dich leide.[30]

Allerdings hat das zwanzigste Jahrhundert der Menschheit und speziell dem jüdischen Volk einen Schrecken beschert, der nicht einmal mehr die Möglichkeit des Protests bot – setzt doch Protest eben jenes Selbstbewußtsein voraus, das in den Konzentrationslagern und Gaskammern durch eine bloße Zahl ersetzt werden sollte. Das Gebet Levi Jizchaks, «Ich will nicht wissen, warum ich leide», wandelte Rabbi Judah L. Magnes ab, der Mentor Hannah Arendts: «Ich will nur, daß Du weißt, daß ich leide.»[31] Wegen seiner wahnsinnigen Liebe zu Leyla ist Madschnun dem Elend anheimgefallen und der Verachtung. Einmal sagt sein Vater:
– Du Ahnungsloser! Du hast dich verächtlich gemacht. Nicht einmal ein Brot würde dir jemand noch verkaufen.
– Diese Qualen erleide ich nur wegen der Geliebten. Weiß sie, daß ich um ihretwillen leide?
– Sie weiß es.
– Das ist mir genug, um bis zum Jüngsten Tag zu atmen.[32]

Noch im zwanzigsten Jahrhundert macht genau dies das Motiv des Haderns mit Gott aus, das Hiobmotiv, wie es sich – meist am Rande verlaufend, oft verdrängt, wenn nicht für Jahrhunderte verschwunden – durch alle drei abrahamitischen Religionen zieht: daß es das scheinbare Gegenteil einschließt. «Er mag mich töten, ich harre auf ihn», sagt Hiob (13,15).[33] Am Ende von Zvi Kolitz' beklemmend schöner Erzählung über das Schicksal eines jüdischen Familienvaters im besetzten Warschau spricht der Ich-Erzähler das Gebet eines sephardischen Juden. Es scheint Schiblis Ruf «Mein Gott!, wenn du den ganzen Himmel als Joch auferlegtest und die Erde zu einer Fußfessel, und wenn du die ganze Welt dürstend machtest nach meinem Blut, so ließe ich doch nicht von Dir»[34] zu variieren und könnte es auf historisch verschlungenen, aber nicht allzu weiten Wegen tatsächlich variiert haben, denkt man an die Teilhabe der jüdischen Mystik an der sufischen Literatur:

> Gott Israels, ich bin hierher entlaufen, daß ich Dir ungestört dienen kann: um Deine Gebote zu tun und Deinen Namen zu heiligen. Du aber tust alles, daß ich an Dich nicht glauben soll. Wenn es Dir aber scheinen sollte, Dir gelinge, mich mit diesen Drangsalen vom richtigen Weg abzubringen, meld' ich Dir, mein Gott und Gott meiner Eltern: es wird Dir alles nichts nützen. Magst Du mich auch beleidigen, magst Du mich auch

> schlagen, magst Du mir auch wegnehmen das Teuerste und Beste, das ich hab' auf der Welt, magst Du mich zu Tode peinigen – ich werde immer an Dich glauben. Ich werde Dich immer liebhaben, immer Dich, Dich allein, Dir zum Trotz! Und das sind auch meine letzten Worte an Dich, mein zorniger Gott: Es wird Dir gar nichts nützen!
> Du hast alles getan, daß ich an Dir irre werde, daß ich nicht an Dich glaube. Ich sterbe aber, wie ich gelebt hab', in felsenfestem Glauben an Dich.[35]

Daß man sich in der Not zu Gott wendet, bedarf keiner Erläuterung. Daß die Verzweiflung dazu führen kann, Gott anzuklagen, dafür liefert die Literaturgeschichte viele Beispiele. Aber Attar malt in vielen Versen aus, wie beides zusammengeht und kulminiert: wie die Geschöpfe im Angesicht ihrer Vernichtung sich liebend an Gott klammern – nicht *obwohl*, vielmehr *indem* sie Ihn schuldig sprechen. Im Gefühl, von Gott höchstpersönlich gequält zu werden, nehmen die Klagen der Narren und Heiligen Gebete jenen anmaßenden Ton der Intimität an, in dem von Gott alles zu sagen ist, Vorwurf, Blasphemie, Witze, Hohn, Worte des Feilschens, der Drohung und Verwünschung – man will Ihm die Kronleuchter in Seiner Moschee zu Scherben schlagen wie jener Einsiedler im *Buch der Leiden*, dem Gott Gäste, aber keine Mahlzeit beschert. Es ist der Ton, der bei Hiob und Jeremia anhebt und in der Geschichte des Judentums wie des Islams am lautesten klang in Zeiten der Unterdrückung, der Verfolgung und der Massaker. In Angel Wagensteins autobiographischem Roman *Pentateuch oder Die fünf Bücher Isaaks*, der ein jüdisches Leben in zwei Weltkriegen, drei Konzentrationslagern und fünf Heimaten als Schelmengeschichte erzählt, sagt Rabbi Schmuel in der Predigt:

> Ich frage euch also, sieht Jehova all das nicht? Döst er vor sich hin und bohrt in seiner Nase? Oder ist auch Jehova, gelobt sei sein Name in alle Ewigkeit, ein alter vertrottelter Onkel geworden, dem der Gedanke schmeichelt, daß die Menschen in seinem Namen sterben? Ich weiß es nicht, Brüder, ich kann euch darauf nicht antworten. Ich denke mir jedenfalls: Wenn Gott Fenster hätte, hätte man ihm schon längst die Scheiben eingeschlagen![36]

Ich erzählte die Geschichte von Schiblis Besuch im Irrenhaus, vom Narren, der ihm nachrief, Gott seine Beschwerden bloß nicht auszurichten, da Er sonst es noch hundertmal schlimmer machen werde. Elie Wiesel berichtet von einer kleinen Gruppe von Juden, die während der Nazi-Besatzung in einer Synagoge betet. Da

erscheint ein besonders frommer, aber närrisch gewordener Jude in der Tür. Er hört eine Weile den Gebeten zu. Dann sagt er leise, aber dringlich:
– Psst, Juden! Betet nicht so laut. Gott wird euch hören, und dann wird Er wissen, daß noch ein paar Juden in Europa Übriggeblieben sind.[37]

Einen ganz anderen Verlauf als in der jüdischen und islamischen Tradition nimmt das Hiobmotiv im christlichen Europa. Schon im Vergleich von frühen Kommentaren zu biblischen Geschichten – etwa zu Hiob oder Jonah – ist zu erkennen, wie der menschliche Widerstand gegen Gottes Beschlüsse, den die jüdische Exegese als religiöses Phänomen immerhin behandelt und gelegentlich anerkennt, von der christlichen Exegese fast vollständig übergangen wird. Hiob, so bemerkte Immanuel Kant, «würde wahrscheinlicher Weise vor einem jeden Gerichte dogmatischer Theologen oder der Synode einer Inquisition […] ein schlimmes Schicksal erfahren haben».[38] Über die gesamte Geschichte christlicher Theodizeen, von der Patristik bis weit ins zwanzigsten Jahrhundert hinein, ist die Dimension der Auflehnung gegen Gott so gut wie nicht in Erwägung gezogen worden.

Es gibt den Protest gegen Gott, auch in Europa, aber zum einen artikuliert er sich recht spät, zum anderen vor allem außerhalb der Religion. Nicht einmal die christliche Mystik hat das Hiobmotiv in seiner Breite aufgenommen, da sie vor allem das Mitleiden mit dem menschgewordenen Gott suchte. Zu einem literarischen Thema im eigentlichen Sinne wurde die Auflehnung des Menschen gegen eine transzendente Instanz erst in der Aufklärung, genauer im Zuge der Enttäuschung und Beunruhigung der Vernunft, die einsah, daß sie die Weisheit und Güte Gottes nicht rational erweisen konnte. Susan Neiman setzt in ihrem Buch über das Böse den Beginn dieser Auflehnung in Europa beim kastilischen König Alfons X. an, der in einer über Jahrhunderte inkriminierten Äußerung sagte: «Hätte ich bei der Schöpfung in Gottes Rat gesessen, würde vieles besser geordnet sein.»[39] Daß dieser «erste Held der Aufklärung»[40] damit genau an der Schnittstelle zur nahöstlichen Kultur stünde, hätte eine Logik, die in heutigen westlichen Philosophiegeschichten – auch derjenigen von Susan Neiman – fast völlig unberücksichtigt

bleibt. In diesen scheint die Wendung gegen den Schöpfer aus dem kulturgeschichtlichen Nichts hervorgegangen zu sein.

Seine Ursprünge hat der Mythos einer gleichsam jungfräulichen Geburt der westlichen Kultur aus dem Geist der Antike in der Renaissance; wesentlich formiert hat er sich im neunzehnten Jahrhundert, das den Orient als das schlechthin Andere der eigenen Kultur entwarf. Konkret für die Literaturwissenschaften läßt sich das noch immer beherrschende Paradigma einer exklusiven abendländischen Literaturgeschichte auf zwei deutschsprachige Studien von großer Brillanz und ebensolcher Wirkung zurückführen, die beide nach dem Zweiten Weltkrieg erschienen: Erich Auerbachs *Mimesis* von 1946 und Ernst Robert Curtius' *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter von* 1948. In beiden, kanonisch gewordenen Deutungen der europäischen Literaturgeschichte tauchen außereuropäische Namen, Werke, Gattungen, Stile, Motive und Erzählformen so gut wie nicht auf, dabei ist ein Werk wie das *Dekameron* in seiner Form und vielen seiner Geschichten so tief von den Literaturen des Nahen Ostens durchdrungen, daß man von Einflüssen kaum noch sprechen mag: Eher wäre Bocaccio ein orientalischer Autor zu nennen, wie man heute von japanischen oder nahöstlichen Autoren als Teil der modernen Literatur sprechen könnte, deren Paradigmen sich im Westen herausgebildet haben. Auch in seinen langen Kapiteln über Dante erwähnt Curtius keine arabischen Vorläufer, Kontakte und Quellen, obwohl entsprechende Studien schon lange vorlagen. Die siebenhundertjährige Präsenz der Araber in Spanien ignoriert er, indem er die Literaturgeschichte des Landes mit dem sechzehnten Jahrhundert beginnen läßt, ohne auch nur einen Gedanken daran zu verschwenden, warum etwa Cervantes seinen *Don Quijote* als Übersetzung eines arabischen Schriftstellers ausgibt, den er auf dem Markt von Toledo erworben haben will. Das für sich betrachtet natürlich grandiose Standardwerk von Curtius – das die deutschsprachige Schulbildung bis in die heutigen Lehrpläne prägt – ist ein besonders anschauliches und bedeutsames Beispiel für den Mechanismus des Ausschlusses, mit dem Europa seine eigene Geschichte konstruiert.

Europa teilt mit dem Nahen Osten nicht nur seine zwei wesentlichen geistigen Wurzeln: die griechische Antike und das alte

Israel. Es hat sich intellektuell und historisch als eigenständige Identität überhaupt erst herausbilden können, weil es sich von etwas anderem abgrenzte: nicht allein vom Islam, sondern vom gesamten arabischen Kulturraum, der im zwölften Jahrhundert über Südfrankreich und Süditalien hinaus die Maßstäbe für das intellektuelle und akademische Leben auch in London, Paris oder Bologna setzte, einem Kulturraum, der sich nicht nur aus den verschiedenen muslimischen Traditionen zusammensetzte, sondern auch aus dem Judentum, dem östlichen Christentum, und jedenfalls in den Städten eine mitunter dezidiert areligiöse Intellektualität hervorbrachte. Die Abgrenzung Europas, wie sie am deutlichsten und symbolträchtigsten in den Texten der christlichen Scholastik zu beobachten ist, war aber zugleich eine Aneignung dessen, was ursprünglich als arabisch galt. Der arabische Kulturraum ist also für Europa kulturgeschichtlich weit mehr gewesen als bloßer Vermittler antiken Wissens. Die beiden großen intellektuellen Bewegungen des Mittelalters – die dialektische Theologie ebenso wie der Humanismus – weisen auch in ihren europäischen Ausprägungen bis heute deutlich die Spuren der nahöstlichen Kultur in ihren wesentlichen und konstitutiven Bestandteilen auf. So ist etwa die arabischsprachige Philosophie «eines der Quellgebiete unserer Aufklärung», wie Ernst Bloch noch wußte, «einer höchst eigentlichen materialistischen Lebendigkeit, einer aus Aristoteles unchristlich herausentwickelten»;[41] und die Anfänge der neuzeitlichen europäischen Literatur liegen nicht nur geographisch an den Grenzen zur arabischen Welt, im Italien der Renaissance, im Südfrankreich der Troubadoure, im Spanien nach der Reconquista. Europa hat die geistigen Strömungen des Islams und des arabischen Judentums in sich aufgenommen, sich zu eigen gemacht, um sie zu verwandeln, sie zu europäisieren, ja um überhaupt zu einer eigenständigen europäischen Identität zu gelangen. Dieser doppelte Prozeß der Aneignung und Abgrenzung hat entscheidend zur Entstehung einer säkularen Moderne beigetragen, die nicht das Christentum, wohl aber das theologische Vorzeichen des Mittelalters abschaffte.

An Vorschlägen, die arabisch geprägten Kulturen des Mittelalters und hier insbesondere Andalusiens nicht bloß als Vermittler der

griechischen Quellen, sondern als Bestandteil europäischer Geistesgeschichte zu behandeln, hat es seit der deutschsprachigen Wissenschaft des Judentums nicht gefehlt. Teile der europäischen Mediävistik, Romanistik oder Philosophiegeschichte und zumal die gelehrte Öffentlichkeit weigern sich allerdings bis heute, selbst die klarsten philologischen oder historischen Belege (allein schon die Etymologie des Wortes ‹Troubadour›) für den orientalischen Ursprung europäischer philosophischer Konzepte und literarischer Gattungen wahrzunehmen. Diese Abwehr einer spezifisch islamisch-jüdischen Herkunftslinie der europäischen Moderne, die noch in den Debatten um den EU-Beitritt der Türkei oder die Zugehörigkeit des Islams zu Deutschland bis in die Tagespolitik nachschwingt, erinnert so an die Reaktion auf die Erkenntnisse Darwins, wie die amerikanische Literaturwissenschaftlerin María Rose Menocal bemerkte: daß der Mensch unmöglich vom Affen abstammen könnte.[42] Gerade die Kritik am Schöpfer hatte in der jüdischen und islamischen Geistesgeschichte des Orients einen langen Vorlauf, wie deutlich geworden sein dürfte. Es ist daher von symbolischer Bedeutung und keineswegs zufällig, daß ausgerechnet der Kastilier Alfons X. auf die Unzulänglichkeit Gottes gestoßen sein soll – noch dazu als unmittelbare Reaktion auf die Beschäftigung mit arabischen Wissenschaften, für die er eigens jüdische Gelehrte aus Toledo herbeigeholt hatte.

Die Auflehnung des Menschen gegen Gott hängt in Europa eng mit der Geistesgeschichte der Säkularisation zusammen. Frühe Zeugen sind Shakespeare und Gryphius. In Vergessenheit geraten ist, daß Leibniz' berühmte Apologetik der Schöpfung als beste aller Welten eine Erwiderung auf die Zweifel darstellt, die der französische Philosoph Pierre Bayle in seinem *Dictionnaire historique et critique* am Sinn der Schöpfung angemeldet hatte. Bayle schildert Gott als einen Vater, der ruhig mit ansieht, wie seine Kinder sich die Knochen brechen, nur damit er anschließend beweisen kann, was für ein guter Arzt er ist. Auch bei David Hume finden sich ähnliche Bilder: Gott als Vogel Strauß, als dilettierender Schiffsbauer, als eitler Narr. Bei beiden dienen solche Vergleiche aber zunächst eher dazu, auf positive Bestimmungen von Gott ganz zu verzichten. Am Beispiel der Prometheus-Gestalt hat Hans Blumenberg gezeigt, wie

sich der Aufstand gegen Gott im achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert formierte und in die Emanzipation des Menschen überging. Eine entscheidende Strophe in Goethes Gedicht lautet:

> Ich dich ehren? Wofür?
> Hast du die Schmerzen gelindert
> je des Beladenen?
> Hast du die Tränen gestillet
> je des Geängstigten?
> Hat nicht mich zum Manne geschmiedet
> die allmächtige Zeit
> und das ewige Schicksal,
> meine Herrn und deine?[43]

Für die Literatur der Moderne hat Dostojewski mit Iwan Karamasow den Typus des Gottrebellen fixiert, der sich gegen die christlichen Versuche wendet, maßlosem Unrecht zu vergeben. Iwan Karamasow leugnet Gott keineswegs, will aber nichts mehr mit einer Wahrheit zu tun haben, die für die Tränen eines gemarterten Kindes verantwortlich ist: «Es ist nicht so, daß ich Gott nicht gelten ließe, Aljoscha, ich gebe ihm nur aufs ehrerbietigste die Eintrittskarte zurück.»[44] Ähnlich weigert sich Camus' Dr. Rieux, nachdem er gemeinsam mit Pater Paneloux dem Todeskampf eines Kindes zugesehen hat, «die Schöpfung zu lieben, in der Kinder gemartert werden».[45] Daß Rieux, wie vor ihm Büchners Danton, den nächsten Schritt geht und aus der Religion heraustritt, ändert nichts an seiner religiösen Disposition: Aus ihr ergibt sich erst die Frage. Auch Camus' Atheismus nimmt die Welt als das Objekt einer höheren Gewalt. Im Gefolge Dostojewskis nennt er diesen Atheismus selbst eine «metaphysische Revolte», die den persönlichen Gott der hebräischen Bibel voraussetzt, insofern dieser «die Energie der Revolte in Bewegung» setzt. Gerade weil Rieux einen gerechten Gott vor Augen hat, beginnt er an ihm zu zweifeln. «Die Geschichte der metaphysischen Revolte kann somit nicht mit derjenigen des Atheismus verwechselt werden», schreibt Camus. «Der Revoltierende fordert eher heraus, als daß er leugnet.»[46]

Indem die europäische Literatur dem Protest gegen Gott eine Stimme gab, hat sie übrigens auch wesentlich dazu beigetragen, daß das Hiobmotiv zumindest vereinzelt in die christliche Theologie

zurückgekehrt ist, bei Dorothee Sölle, Friedolin Stier, auch bei Karl Rahner oder Johann Baptist Metz. Karl-Josef Kuschel spricht deshalb von einer «theogeschichtliche[n] Tragik, daß diese Traditionen des Protestes gegen Gott atheistisch zugespitzt werden mußten, bevor sie innerkirchlich Gehör fanden».[47] Dagegen hat der Protest gegen Gott in Attars eigener Kultur Stimmen fast nur noch außerhalb der Religion. Es ist eine Kritik von außen. Es ist wichtig, sich immer wieder daran zu erinnern, wenn man heute über die tief reichende Krise und den Verlust an Kreativität, Toleranz und Freizügigkeit in der heutigen arabischen Welt oder der politischen Diktatur in Iran spricht: Die meisten Dichter und Mystiker, die das herrschende Weltbild ihrer Zeit und die tradierten Normen angegriffen haben, sahen sich selbst als fromme Muslime. Und nicht nur das: Sie waren fester Bestandteil der eigenen Kultur. Das ist es, was ich meine: Eine Gesellschaft ist lebendig, dynamisch und kreativ, wo sie die radikale Kritik nicht Außenstehenden überläßt, sondern selbst betreibt, wo also Selbstkritik möglich ist, wo sie sogar institutionell gefördert wird – wo die Könige sich ihre professionellen Spötter und Narren hielten oder Staaten heute Preise an ihre Kritiker vergeben, Städte ein avanciertes Theater. Wie anders könnten sich religiöse und politische Zustände weiterentwickeln, wenn ihre Wahrheiten nicht immer wieder neu attackiert, sie durch die Kritik nicht immer wieder zu neuen Antworten gedrängt würden. Und Selbstkritik heißt schließlich, daß man zu diesem Selbst noch gehört, so wie die größten Kritiker der westlichen Kultur eben ein glänzender, herausragender Bestandteil dieser Kultur waren.

Kritik an anderen Kulturen ist immer affirmativ gegenüber der eigenen Kultur und damit das Gegenteil dessen, was Literatur zum Antrieb und zur Aufgabe hat. Literatur – Kunst und Intellektualität insgesamt – ist im Kern ein selbstkritischer Akt. Faridoddin Attar ist das beste Beispiel dafür: Er ist kein Häretiker, sondern einer der Klassiker der persischen Literatur und ein Beispiel dafür, was islamische Kultur sein konnte – nämlich immer auch das Gegenteil von dem, was die religiösen Eliten als islamisch definierten. Ein rationalistisches oder mystisches Verständnis von Religion, radikale Freizügigkeit erotischer Schilderungen, die Akzeptanz politischer wie religiöser Kritik und selbst offene Häresie haben in Attars

Heimat heute keinen Platz mehr, und, wenn man von einzelnen Ländern wie Libanon absieht, auch nicht in der arabischen Welt. «Ich bin größer als Gott», wie der Mystiker Bayezid Bistami ausrief. Bistami ist einer der großen Heiligen der islamischen Mystik. Heute würde er verketzert werden, wenn man sich seiner Aussprüche erinnerte, so verketzert, wie es für die christliche Welt einst Kant von Hiob sagte. Die Größe einer Kultur erweist sich, wo sie den Affekt gegen ihre größten Autoritäten zuläßt, sogar den Affekt gegen Gott.

3

Welt ohne Gott
Shakespeare und der Mensch

In vorchristlicher Zeit, auf dem Boden des heutigen Englands: Ein alter Mann tritt auf, ein Greis, über achtzig Jahre, wie er selbst sagt, auf die heutige Lebenserwartung übertragen sicher über hundert. Seit Monaten, vielleicht schon seit mehr als einem Jahr ist er zu Fuß unterwegs, zunächst noch begleitet von einem närrischen Gefährten, inzwischen allein. Ohne Ziel, Orientierung und Hoffnung ist er barfuß durch Wälder geschritten, über Heiden marschiert, durch Flüsse gewatet, über Bergrücken gestiegen. Längst hat sich sein Geist verdunkelt; ohne Unterlaß führt er wirre Selbstgespräche, sieht Reiter, sieht Mäuse, wo die anderen Menschen Bäume und Kräuter sehen. Nicht nur die Tage, auch die Nächte hat er im Freien verbracht, so muß man annehmen, im Regen, im Schnee und einmal auf offenem Feld im ärgsten Gewitter, das je auf England herabgekommen ist. Er hat kein Geld und keinen Menschen auf der Welt, ernährt sich wahrscheinlich von Beeren, von Nüssen, von Pilzen, von Gräsern oder im Winter oft tagelang gar nicht, kratzt allenfalls die Rinde von den Bäumen oder schlägt mit einem Stein in die gefrorene Erde, um nach einer Wurzel zu graben oder einem Wurm. Aus wilden Blumen hat er sich ein Gewand geknotet, das kaum mehr als seine Scham bedecken kann. «O du zerstörtes Stück Natur!» ruft sein alter Gefährte Graf Gloucester, den Lear nicht mehr erkennt.[1]

Man muß sich diese leibliche Dimension hinzudenken, den beinahe nackten, bis auf die Knochen abgemagerten Leib, die

Schmutzschicht auf der runzligen Haut, nach so langer Zeit ohne Dach wahrscheinlich auch Abschürfungen, Frostbeulen, Narben, offene Wunden, Abszesse oder Insektenstiche, die Hornhaut nicht nur unter den Füssen, sondern an den Ellenbogen, am Gesäß, am Rücken sichtbar, die weißen, verfilzten, langen Haare, die in alle Richtungen abstehen, den genauso ungepflegten Bart bis über die Brust, die tiefliegenden Augen, die aus dem Gesicht ragenden Jochbeine – man muß sich die Verelendung, Verwahrlosung und Überanstrengung eines ohnehin altersschwachen Körpers ausmalen, um sich ein Bild zu machen von dem ehemaligen König Lear, wie er in der sechsten Szene des vierten Aktes auf die Bühne zurückkehrt. Man muß es sich als Zuschauer vorstellen. Auf der Bühne selbst kann man es nämlich unmöglich sehen. Eine realistische Darstellung ist schon aus dem simplen Grund unmöglich, daß ein Schauspieler im Laufe einer Aufführung vielleicht die geistige, aber nicht die physische Verwandlung nachahmen kann, die Lear im Laufe des Stücks durchläuft, vom höchstmöglichen Reichtum, Ansehen, Luxus und Wohlbefinden zu einem Zustand, der in jeder Hinsicht das Maximum an Not, an Verlassenheit, an Schmerz bedeutet. Und selbst wenn wir annähmen, daß zwei Schauspieler sich die Rolle aufteilten, sperrte sich der Lear des vierten und fünften Aktes gegen jedweden Versuch einer Mimesis, bliebe jedenfalls seine Körperlichkeit notwendig als eine Behauptung erkennbar. Man kann nicht mehr auf einer Bühne stehen, wenn man aussieht wie der gefallene Lear. Man gehört keiner Gemeinschaft mehr an, geschweige denn einem Ensemble.

Und doch wird Shakespeare sich den Lear nicht nur vorgestellt haben. Mitte des sechzehnten Jahrhunderts im zwangsreformierten England, aber in eine katholische Familie geboren, kannte er naturalistische Darstellungen eines ausgemergelten, Wind und Wetter ausgesetzten, schmerzerfüllten Körpers aus seiner Kindheit, vielleicht auch von einer Reise als junger Mann ins ferne Lancashire, wo der Katholizismus noch geduldet wurde. Er kannte sie von den Bildern, die die Passion Christi zeigen, er kannte sie von den Kruzifixen. Natürlich weiß ich nicht, wie der Jesus aussah, der in Shakespeares Elternhaus von Stratford heimlich gehütet worden sein dürfte oder bei seinen katholischen Gastgebern in Lancashire hing.

Aber ich kenne die Kruzifixe, wie sie im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit, also im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert, überall im katholischen Europa geschnitzt wurden, ich kenne die Darstellungen Jesu in meiner eigenen Stadt Köln. Nur ein paar hundert Meter entfernt von meinem Büro etwa, in der St. Kunibert-Kirche im gleichnamigen Viertel nahe des Hauptbahnhofs, steht eine Pietà aus dem späten vierzehnten Jahrhundert, die die körperliche Qual des Erlösers in erschütternder Drastik vor Augen führt, sein Körper nur mehr ein Skelett, über das sich die Haut so sehr spannt, daß die Hohlräume zwischen den Rippen zu tiefen Furchen geraten, die Lippen aufeinandergepreßt, die Wunde an der Brust fingerbreit, das braune, mit Schmutz vermischte Blut über den ganzen Körper verspritzt.

Vielleicht muß man in einer nicht-katholischen Umgebung aufgewachsen sein, um heute noch das Staunen, aber auch den Schauer und die Faszination nachzuempfinden, die einen Katholiken des späten Mittelalters überkommen haben, das Leid des Erlösers derart naturalistisch ausgestellt zu sehen. Bis ins dreizehnten Jahrhundert hinein – wie bis heute in der orthodoxen Kirchenkunst – ist der Schmerz Christi noch ganz zeichenhaft dargestellt, ging es nicht darum, den körperlichen Schmerz zu vergegenwärtigen, also ihn bildnerisch so naturgetreu nachzuahmen, auf daß sich der Betrachter einfühlen möge, sondern auf den Schmerz zu deuten, auf ihn als das absolut andere, Undarstellbare hinzuweisen. Die frühe Kirchenkunst vermeidet nicht nur, sondern verhindert durch ihren starken Formalismus bewußt die Illusion, daß Jesus wirklich so ausgesehen haben, wirklich so gegeißelt und ans Kreuz geschlagen worden, wirklich so gestorben sein könnte. Genauso wie das mittelalterliche Passionsspiel oder die erzählten Hagiographien mit ihrer indirekten Redeweise beruht auch die mittelalterliche Malerei auf dem Prinzip der Verfremdung. Man kann hier analog den großen, wesentlichen Unterschied von epischer und dramatischer Kunst anführen, den Goethe und Schiller in ihrem gemeinsamen Aufsatz definiert haben: «daß der Epiker die Begebenheit als *vollkommen vergangen* vorträgt, und der Dramatiker sie als *vollkommen gegenwärtig* darstellt».[2]

Natürlich vollzog sich der Wandel, ja die Zeitenwende in der Kunst nicht gleichzeitig in allen christlichen Kulturen Europas, aber wann immer sie sich vollzog, dann stets in verblüffender Geschwindigkeit. Innerhalb weniger Jahrzehnte entdeckten die Maler und Bildhauer, die die Kirchen ausstatteten, mit dem perspektivischen Blick zugleich jene leibliche Dimension der Passion, die Shakespeare in keinem anderen Drama so evoziert wie im *König Lear*, und zwar zweifach, nicht nur mit dem kläglich streunenden König, zusätzlich mit dem ebenfalls umherirrenden Grafen Gloucester, dem auf offener Bühne die Augen ausgestochen worden sind. Und mag man bei diesen beiden Leidensmännern nicht als erstes an Jesus denken, dessen Passion auch durch die Schönheit und Jugendlichkeit des gemarterten Körpers bewegt, so fallen einem doch sofort viele andere Märtyrer ein, deren Leiden in der christlichen Kunst im Übergang von der Renaissance zum Barock immer illusionsmächtiger dargestellt wurden. Shakespeare als Stifter der modernen dramatischen Literatur war ja nicht nur ein Zeitgenosse Cervantes', des Begründers des modernen Romans. Shakespeare war zugleich ein Zeitgenosse Caravaggios, der wie kein anderer Maler dem Leiden der Heiligen den physischen Horror und zugleich die Banalität des Wirklichen mitgegeben hat. Zu der Zeit, in der Shakespeare in London seinen *König Lear* schuf, vermutlich im Herbst 1606, malte Caravaggio in Rom *Die Kreuzigung des Heiligen Andreas* auf eine Weise, die die Körperlichkeit eines gemarterten Greises in schockierendem Naturalismus sichtbar macht. Einmal davon abgesehen, daß Lear natürlich nicht am Kreuz stirbt, muß man sich seinen nackten, entkräfteten Leib in etwa so vorstellen, wie der heilige Andreas bei Caravaggio aussieht, bis hin zu den Brustknochen, über die sich die Haut spannt, den verdrehten Pupillen unter den fast geschlossenen Lidern, dem schmerzerfüllten Ausdruck des Gesichts, dem Schmutz unter den Zehennägeln, den gaffenden Blicken der Umstehenden:

> Ich brenn
> Auf einem Rad aus Feuer, daß meine eignen Tränen
> Glühn wie geschmolznes Blei[3]

wie Lear selbst ruft. Jedenfalls gibt es zu dem Maximum an Not, Verlassenheit und Schmerz, das Shakespeare zweifach vorführt, an Lear wie an Gloucester, in der vormodernen Kulturgeschichte des Abendlandes keine andere Entsprechung als die Zeugnisse, Bildnisse, Erzählungen und Passionsspiele der christlichen Märtyrer, die ihm aus seiner Erziehung geläufig sein müssen.

> Schlimmer kann's nicht werden
> Es ist jetzt schlimmer als jemals[4]

klagt im Stück Gloucesters treuer Sohn Edgar, da ist erst der Anfang des vierten Aktes erreicht. Aber Edgar, der sich als Narr gebärdet, damit ihn die Häscher des teuflischen Bruders nicht erkennen, Edgar korrigiert sich mit der Weisheit eines wirklichen Narren sogleich selbst:

> Und geht noch schlimmer, 's Schlimmste ist noch nicht
> Erreicht, solang man sagen kann, das
> ist Das Schlimmste.[5]

Und tatsächlich schickt Shakespeare seine beiden Helden auf einen Kreuzweg, auf dem sich der Schmerz Station für Station in geradezu mathematischer Potenz steigert, angefangen von den fünfzig Rittern, die Lear aus der hundertköpfigen Dienerschaft gestrichen werden, zu den fünfundzwanzig, die plötzlich genügen sollen, dann nur noch zehn, dann nur noch fünf, bis dem König schließlich ein einziger Narr als Hofstaat bleibt: «Jetzt bist du eine Null ohne Zahl davor», wie ihn der Narr verspottet;[6] angefangen von dem Verrat erst der einen, dann der anderen Tochter bis hin zur Schuld am Tod der dritten, der einzig treuen Tochter. «And these same crosses spoil me», sagt Lear selbst: «Und soviel Kreuz erdrückt mich.»[7] Allein, Lear ist kein Märtyrer, und Gloucester ist es ebensowenig. Shakespeare stattet seine Doppelhelden mit allen Insignien einer christlichen Hagiographie aus, in deren Verlauf ebenfalls Verzweiflung, Verrat, Verstoßung und vor allem die physische Qual eskalieren – mit dem Unterschied, daß bei Shakespeare nichts an dem Vorgang heilig ist. Lear und Gloucester opfern sich nicht für

Gott auf, nicht für ihren Glauben, für keine Gemeinschaft. Im Gegenteil: Sie selbst sind es, die aus bloßem Macht- und Geltungsdrang andere aufopfern – und zwar die einzigen, die glaubhaft ihnen Zuneigung zeigen, die Tochter Cordelia, den Sohn Edgar. Und wenn Lear und Gloucester im Verlauf des Stückes so dramatisch büßen, dann büßen sie nicht stellvertretend für andere Menschen oder gar die Menschheit an sich, sondern ausschließlich für ihre eigene Eitelkeit, ihre Dummheit und Maßlosigkeit. Lear und Gloucester leiden nicht für ein Zuviel, sondern für ein Zuwenig an Liebe.

Ich habe mich immer gewundert, daß Lear in den meisten Aufführungen und Verfilmungen so gut wegkommt, daß an ihm tragische Größe gefeiert, sein heroischer Untergang beweint wird. Harold Bloom geht in seiner berühmten Deutung so weit, die Herrlichkeit, Erhabenheit und Größe Lears über die des biblischen Salomo zu stellen, und attestiert Lear eine «grandiose Generosität des Geistes, die ihn zu sehr lieben macht»;[8] Lears übermenschlich große Gefühle für seine Mitmenschen seien es, die sein «Bedürfnis nach Liebe zu einer geradezu apokalyptischen Not werden» ließen.[9] Wenn Bloom in Vorlesungen oder Seminaren den *König Lear* behandele, erinnere er die Studenten stets an die Tatsache, daß Lear von sämtlichen gutartigen Personen des Stücks, von Cordelia, vom Narren, von Albany, von Kent, Gloucester und Edgar, innig geliebt werde. Das mag stimmen oder nicht – eine Tatsache ist es nun gerade nicht; die Sympathien der Protagonisten treten im ersten Akt längst nicht so eindeutig hervor wie die soziale Hierarchie, die ihren Handlungsweisen zugrunde liegt. Wenn Cordelia auf die Frage, wie sehr sie den Vater liebe, antwortet, daß sie den Vater durchaus liebe, aber ihre Liebe, sobald sie heirate, auch ihrem Gatten gehöre, dann ist das sicherlich mehr wert als die Liebesschwüre der Schwestern – dennoch gibt sich hier nichts zu erkennen, was über das übliche Maß an töchterlicher Zuneigung hinausginge, eher Nüchternheit und radikale Ehrlichkeit. Daß der Narr, Albany, Gloucester und Edgar für ihren König mehr als nur Loyalität, Freundschaft oder Mitleid empfinden, daß sie ihm in übergroßer Liebe verfallen sein sollen, wie Bloom behauptet, ist nun schon gar nirgends angedeutet. Der Narr verbirgt etwaige Gefühle hinter

seinem Spott, Gloucester trifft erst später auf Lear, Edgars Beziehung zu Lear wird überhaupt nicht thematisiert, und Albany zeigt als Schwiegersohn erst dann eine gewisse Sympathie, die zudem mehr von seinen Schuldgefühlen überlagert wird, als die Kaltherzigkeit seiner eigenen Frau jedes Maß übersteigt. Selbst bei Kent bleibt offen, ob sein Mut, den beiden älteren Töchtern entgegenzutreten, seinem Pflichtbewußtsein als Untertan oder inniger Liebe zu ausgerechnet diesem Greis entspringt, der ausschließlich sich selbst zu lieben scheint. Ein Schauspieler mag die Eitelkeit als Liebesbedürftigkeit, die Selbstverliebtheit als Unsicherheit, die Verblendung als Kauzigkeit spielen, der Text selbst liefert jedenfalls keinen Grund, warum man Lear mögen, warum man auch nur Mitleid für ihn empfinden sollte. Im Gegenteil: Was ist von einem Vater zu halten, der wie Lear seine drei Töchter in einen öffentlichen Liebestest zwingt, um die Größe ihres Erbanteils zu bestimmen; einem Vater, der seine Töchter so wenig kennt, daß er den offenkundig geheuchelten Schmeicheleien der beiden Älteren Glauben schenkt, während er die realistische Liebeserklärung der Jüngsten als ungenügend verwirft; einem Vater, der dieser jüngsten Tochter daraufhin an den Kopf wirft, er würde sie fortan so wenig lieben wie die Menschen, die ihre eigenen Kinder verschlingen; einem Vater, der diese Tochter enterbt, verstößt und zum Schluß mit einem Fluch belegt, dessen Selbstsucht sprachlos macht:

> Besser du
> Wärst nicht geborn, als mir nicht besser zu gefalln.[10]

Ein solcher Vater wäre ein Fall fürs Jugendamt, für den Psychiater oder sogar die Polizei, aber nicht für eine Tragödie, definierte man deren Auslöser klassisch als unlösbare Verstrickung des Menschen in ein Schicksal, das er nicht selbst bestimmt. Und ein König, der seinen treuesten, ältesten Hofherrn als Dreckskerl, Ketzer, Rebell beschimpft, der den Hofherrn verbannt, nur weil dieser ihn von einer ebenso ungerechten wie ruinösen Entscheidung abzubringen versucht, ein solcher König hat mehr von einem Tyrannen als einem Helden und sollte sich die Ursachen für seinen Sturz besser selbst zuschreiben, statt das Schicksal zu bemühen.[11]

Kaum geringer als die Schuld Lears ist die des Grafen Gloucester, wenn er seinen älteren, bis dahin so geliebten Sohn ohne genaue Prüfung der Beweise, ohne den Sohn auch nur persönlich anzuhören, als Verräter verurteilt und ihn am Galgen aufgeknüpft sehen will. Schon die Roheit seiner ersten Worte wirkt absolut unpassend für eine Person, deren Charakter so edel sein soll, wie er auf der Bühne häufig dargestellt wird. In der ersten Szene des Stücks gesteht Gloucester dem Grafen Kent, wie sehr er sich für seinen eigenen Sohn geschämt habe: «Ich bin so oft glühend rot geworden, den anzuerkennen, daß ich jetzt gestählt dazu bin».[12] Dieser Sohn aber, Edmund, er steht daneben, er hört zu, während sein Vater über ihn lästert. Und als sei das nicht schon verletzend genug, macht sich Gloucester über die Zeugung Edmunds auch noch lustig:

> Obwohl der Spitzbube hier ein bißchen vorwitzig zur Welt kam, bevor er gerufen wurde, war aber seine Mutter doch sehr schön; wir hatten viel Spaß beim Anfertigen *[at his making]*, und der Hurensohn muß halt anerkannt sein.»[13]

Wenn ein Vater so über seinen Sohn *denkt*, ist das für den Sohn schon furchtbar genug, dem die Verachtung ohnehin nicht verborgen bleiben kann; wenn der Vater die Verachtung aber in Anwesenheit des Sohns gegenüber einem Dritten bedenkenlos *ausspricht*, ist der Minderwertigkeitskomplex des Sohnes erklärt, fast schon gerechtfertigt, der das Verbrechen in Gang setzt und dem Vater zum Verhängnis wird. Lear und Gloucester leiden wie Märtyrer; sie gebärden sich auch wie Märtyrer, etwa wenn Gloucester ankündigt, sein Elend tragen zu wollen,

> bis es selbst schreit sein
> «Genug, genug» und stirbt[14]

oder Lear verspricht, «ein Muster […] aller Geduld» zu sein;[15] sie sterben wie Märtyrer – dennoch sind sie Täter, nicht Opfer. Wenn jemand in Shakespeares Drama Zeugnis ablegt mit dem eigenen Blut, ist es Cordelia, die die Treue zum Vater mit dem Leben bezahlt. Deshalb ist unter allen Anmaßungen Lears die größte, daß er sich im fünften Akt moralisch auf dieselbe Stufe mit seiner

Tochter stellt, sich gemeinsam mit ihr gar zu Gottes Späher auf Erden erhebt, *God's spies:*

> Auf solche Opfer, hör, Cordelia, streun
> Die Götter selbst den Weihrauch.[16]

Auch die Gleichsetzung des leidenden Lear mit dem leidenden Hiob, die in der Literatur über Shakespeare zum Allgemeinplatz wurde, geht an der entscheidenden Stelle nicht auf. Ja, das Stück selbst ist voller Anspielungen auf das biblische Buch, bereits mit der Exposition als einer makabren Wette, deutlicher noch mit beinah wörtlichen Zitaten wie dem Vergleich des Menschen mit Würmern und Staub oder den Anklagen gegen Gott, und so wie Lear und parallel Gloucester Schritt für Schritt, Szene für Szene ins Unglück geführt werden, so wird auch Hiobs Existenz nicht auf einen Schlag, sondern Stück für Stück zerrüttet, bis sie nur noch auf ein nacktes Stück Fleisch reduziert ist, das sich auf einem Erdhaufen fortdauernd kratzt:

> Was Fliegen bösen Buben sind, sind wir
> Den Göttern. Sie töten uns zum Spaß.[17]

Allein, wenn Lear sich als Hiob sieht, wenn er erklärt, sich schweigend ins Unglück zu fügen, das wie eine Naturgewalt, wie ein Gewitter über ihn hereinbricht, dann ist das nur seine eigene Wahrnehmung. Anders als Hiob, der am Ende des biblischen Buches die Hand auf den Mund legt, lehnt sich Lear noch buchstäblich mit den letzten Atemzügen gegen den Tod seiner Tochter und damit sein eigenes Los auf:

> Hätt ich nur eure Augen, Zungen – ich, ich schrie
> 's Gewölbe dieses Himmels ein.[18]

In der Logik des Stücks beweist noch die Selbststilisierung zum Leidensmann die Hybris Lears, die ihn zu Fall bringt. Hiob widerfährt das Unglück ja als dem gerechtesten und gottesfürchtigsten unter allen Menschen, der ganze Sinn des

biblischen Buchs liegt darin, daß Hiob ohne Grund leidet, daß der Zusammenhang zwischen Ursache und Wirkung, Schuld und Sühne zerrissen zu sein scheint. Das Buch Hiob stellt die Güte Gottes radikal in Frage. Lear hingegen wird von Shakespeare gerade nicht als gerecht und gottesfürchtig eingeführt, vielmehr als ein abschreckendes Beispiel höchster Willkür und Selbstgefälligkeit. Wo Hiob in der Bibel geprüft wird, da trägt Lear die Konsequenz seines eigenen Handelns, so wie es auch über Gloucester ausdrücklich heißt, daß er für seine eigenen Sünden büßt:

> Der sündendunkle Ort, wo er dich zeugte,
> Kostete ihn die Augen[19]

Das Ausmaß ihrer Leiden mag den Zuschauer dauern, aber die Verantwortung liegt allein bei ihnen selbst – nicht bei den Göttern, sondern bei den Menschen. «Das ist die grandiose Narretei der Welt», verwirft Edmund, Gloucesters unehelicher Bastard, das theozentrische Weltbild des Mittelalters,

> daß wir, wenn unser Glück anfängt zu kränkeln, oft als Folge unsres eigenen maßlosen Verhaltens, daß wir die Schuld an unsren Unfällen Sonne, Mond und Sternen in die Schuhe schieben; als ob wir Schufte wären aus höherer Notwendigkeit, Narren durch himmlische Fügung, Gauner, Diebe und Verräter durch sphärische Einflüsse, Säufer, Lügner und Ehebrecher durch zwanghaften Gehorsam vor Planetenstellungen; und alles, was wir Böses tun, nur durch höhere Gewalt. Ein wunderbares Hintertürchen für den Hurnbock Mensch, seine geißbockgeile Veranlagung einem Stern anzulasten![20]

Keine andere Würdigung Shakespeares liest man häufiger, als daß sein Werk für die Grundsteinlegung des modernen Individuums stehe, die menschliche Autonomie begründe oder, wie Harold Blooms Buch im Untertitel lautet, *Die Erfindung des Menschlichen* sei. Und kein anderes Drama wird häufiger herangezogen, um diese fundierende Stellung Shakespeares in der Weltliteratur zu belegen, als *Hamlet*. Und es stimmt: Nie zuvor war die menschliche Individualität in ihrer Ambivalenz und Abgründigkeit, ihrem Glanz und ihren Schattierungen, ihren Ängsten und Begierden präziser, tiefgründiger, auch kälter und rückhaltloser beschrieben worden. Das ist es, was an seinen Dramen bis heute jedesmal neu erstaunt;

nicht die Konstruktion seiner Stücke, nicht die Dialoge, nicht die Spannungselemente, so gut gemacht sie auch sein mögen. Was bis heute erstaunt – was analog auch an Shakespeares Zeitgenossen Caravaggio erstaunt –, ist ihre Kenntnis des Menschen. Was Shakespeare dem Theater oder Caravaggio der Kunst geschenkt hat, ist nicht diese oder jene Handlung, nicht dieser Held oder jener Schurke: Es ist das Ich, genauer gesagt, es ist der Zusammenprall von lauter wirklichen, widersprüchlichen, faszinierenden, abstoßenden Ichs. Hegel hat Shakespeares neue Qualität der Menschendarstellung in den *Vorlesungen über die Ästhetik* genau erfaßt, wenn er davon spricht, daß selbst die formellen Leidenschaften wie die Herrschsucht im *Macbeth* oder die Eifersucht im *Othello* im höchsten Pathos ganz und gar individuell gezeichnet seien:

> Ja, je mehr Shakespeare in der unendlichen Breite seiner Weltbühne auch zu den Extremen des Bösen und der Albernheit fortgeht, um so mehr gerade […] versenkt er selbst auf diesen äußersten Grenzen seine Figuren nicht etwa ohne den Reichtum poetischer Ausstattung in ihre Beschränktheit, sondern er gibt ihnen Geist und Phantasie; er macht sie durch das Bild, in welchem sie sich in theoretischer Anschauung objektiv wie ein Kunstwerk betrachten, selber zu freien Künstlern ihrer selbst und weiß uns dadurch, bei der vollen Markigkeit und Treue seiner Charakteristik, für Verbrecher ganz ebenso wie für die gemeinsten, plattesten Rüpel und Narren zu interessieren.[21]

Im *König Lear* ist, beispielhaft für das gesamte Werk Shakespeares, jener Schritt zu beobachten, welcher der Setzung des autonomen Ichs vorausgeht: Gott wird – ich will nicht sagen: abgeschafft, aber doch ignoriert, als abwesend oder sogar irrelevant behandelt. Wenn wir vor unserem inneren Auge die großen Komödien, Historien und Tragödien Revue passieren lassen, dann gibt es kaum eine Eigenschaft des Menschen, die bei Shakespeare nicht behandelt wäre. Aber wo im dramatischen Werk Shakespeares ist eigentlich Gott? Gewiß taucht Sein Name in den Anrufungen der dramatischen Figuren immer wieder auf, trotz des *Bishop's Ban* im Singular der christlichen oder häufiger im Plural der antiken Religion. In vielen Stücken treten auch Prediger auf, sympathische Mönche wie der Bruder Lorenzo in *Romeo und Julia*, durchweg unangenehme Würdenträger der Kirche wie der Prälat in *König Johann*, wahrhaft gläubige Menschen wie die Isabella in *Maß für Maß*. Aber Gott –

oder allgemeiner formuliert: das Schicksal, die höheren Mächte – ist anders als im antiken, mittelalterlichen oder Renaissance-Theater kein Subjekt mehr, Gott greift nicht in die Handlung ein. Das gilt für das gesamte Werk oder jedenfalls alle Tragödien. Am eklatantesten jedoch ist die Abwesenheit Gottes im *König Lear*, eben weil Shakespeare das Stück bewußt als eine Passionsgeschichte gestaltet. Die Versatzstücke der Religion sind noch da, liegen herum wie abgetragene Kleider, die Motive, Zitate, Situationen, auch die handelnden Figuren sehen sich noch als Charaktere in einem religiösen Schauspiel – aber das Stück selbst macht von Beginn an klar, daß hier nur Menschen am Werk sind, gute und böse, großherzige und mißgünstige, fromme und selbstsüchtige Menschen, auch die Mächtigsten närrisch, auch die Stärksten vergänglich. «Sie sagten mir, ich sei alles», beschwert sich Lear, der seine Begrenztheit auf der elementaren Ebene als eine physische Schutzlosigkeit erfuhr: «Das ist eine Lüge. Ich bin nicht fieberfest.»[22]

In keinem anderen Stück hat Shakespeare seine eigene Welt so dicht an die Welt der Bibel herangeführt wie im *König Lear*. In keinem anderen Stück tritt deshalb der Unterschied zwischen beiden Welten so deutlich hervor. Nicht nur ähnelt das Leiden von Lear und Gloucester äußerlich einem Martyrium und ist doch im Kern das Gegenteil davon. Auch die Natur erscheint im *König Lear* als etwas Gewaltiges und Gewalttätiges wie im Buch Hiob, nur daß sie gerade nicht von Gott gelenkt wird, sondern ihr eigener Antrieb ist:

> Blas, Wind, daß platzt die Backe! tobe! blas!
> Ihr Katarakte, Hurrikane, spuckt,
> Bis ihr den Kirchturmspitz ersäuft, den Hahn ertränkt!
> Ihr schwefligen, hirnschnellen Feuerblitze,
> Vortrupp des Donnerkeils, der Eichen bricht,
> Sengt mir mein Weißhaar! Und du, All-Schmettrer, Donner,
> Schlag flach den fetten Rundbauch dieser Welt!
> Spreng jede Gussform der Natur, alln Lebenskeim
> Stäub jetzt davon, der Undank-Menschen macht![23]

Verweist Gott im Buch Hiob wortreich auf die Natur als ein Instrument, eine Schöpfung, um seine Macht zu demonstrieren, tritt für den modernen, den Shakespeareschen Menschen die Natur an

die Stelle Gottes: Mit den Worten «Du bist mein Gott, Natur» schafft Edmund die religiöse Ordnung ab und gelobt,

> deinem Gesetz
> Nur folge ich nach.[24]

Der Schub, den die menschliche Autonomie bei Shakespeare und durch Shakespeare erhält, verdankt sich nicht allein seinem individuellen Genie, sondern natürlich ebenso der Zeit und dem Ort, denen er angehörte. Direkter noch als ein Maler in seinem Atelier oder ein Dichter an seinem Schreibtisch nimmt ein Dramatiker die Impulse, Sehnsüchte, Reaktionen und Erwartungen seines Publikums auf, erst recht, wenn er als Schauspieler selbst auf der Bühne steht und seine Kunst so unmittelbar darauf ausgerichtet ist, die zahlende Kundschaft zum Applaus anzustiften. Entsprechend ließe sich der «Durchbruch Shakespeares zur sterblichen und in sich unendlich reichen Individualität», von dem Adorno gesprochen hat,[25] bei anderen Dramatikern des elisabethanischen Theaters ebenfalls beobachten, bei Christopher Marlowe zumal. Auf andere Weise als die *Tragische Historie von Hamlet, Prinz von Dänemark* erzählt auch die *Tragische Historie vom Leben und Tod des Doktor Faustus* inmitten der politischen, geistigen und gesellschaftlichen Umbrüche der frühen Neuzeit vom Drama menschlicher Entscheidungsfreiheit. Beide Stücke spielen explizit auf den Reformator Luther an, wenn sie ihren Helden eine Lebensstation in Wittenberg zuschreiben. Und beide Stücke bereiten just zu der Zeit mittelalterliche Motive wie Teufelsbund und Fegefeuer neu auf, da Reformation, Humanismus, Materialismus und die modernen Wissenschaften die Wirklichkeit für jedermann spürbar verwandeln (wie sich ähnlich bei ihren Zeitgenossen Cervantes und Caravaggio das Neue zeigt in ihrem Rückgriff auf das Alte oder sogar schon Veraltete).

Merkwürdig ist allerdings, daß die gleichsam kopernikanische Wende, die sich an der Wende zum siebzehnten Jahrhundert im Theater vollzieht, nicht zeitgleich in den anderen Gattungen der Literatur oder der Philosophie stattfindet. Bei John Milton etwa, dem bedeutendsten Dichter in der Generation nach Shakespeare, oder im deutschen Sprachraum bei Andreas Gryphius, ist Gott

vollkommen präsent, mögen ihre Werke keiner orthodoxen Lehre entsprechen, mögen sie die Gerechtigkeit Gottes in Frage stellen, mögen sie Gott sogar anklagen. Vergleichbar nimmt auch der frühe Aufklärer Pierre Bayle Gott ernst, gerade indem er den Schöpfer zum Gegenstand der Klage erhebt. Noch David Hume beschreibt Gott hundert Jahre später in düsteren Bildern – aber er beschäftigt sich mit ihm, Gott ist noch die Beschäftigung wert, mag Hume mit seiner Philosophie auch auf eine Moralität zielen, die ohne Gott auskommt. Bei Shakespeare hingegen ist Gott aus dem Spiel.

Ich bin mir nicht sicher, ob ich ausschließlich Jan Kotts glänzender Deutung des *König Lear* als Endspiel folgen mag; man könnte die Betonung der Verantwortung, das eigene Schicksal zu bestimmen, die Verknüpfung von Schuld und Sühne und die Abstinenz des Gnadengedankens auch mit Blick auf die Reformation verstehen, in deren Weltbild sich trotz der katholischen Eltern womöglich Shakespeare selbst wiederfand, in jedem Fall aber das Londoner Publikum Anfang des siebzehnten Jahrhunderts. Der neue, von Shakespeare ganz und gar positiv gezeichnete König Edgar beharrt in der letzten Szene des Dramas ausdrücklich darauf, daß die göttliche Ordnung gerecht sei und das Böse allein in der Verantwortung des Menschen liege, und selbst der weise Narr formuliert dort, wo er im ersten Akt seine Lehre vom richtigen Leben vorlegt, eine freilich sehr schlichte, aufs *schaffe, schaffe, Häusle baue* hinauslaufende Frühfassung protestantischer Ethik:

> Hab mehr, als du prasst,
> Leih weniger, als du hast,
> Sprich weniger, als du weißt,
> Spar mehr, als du speist,
> Reit mehr, als du läufst,
> Spiel weniger, als du häufst,
> Lern mehr, als du glaubst,
> Laß die Hurn und den Wein
> Und bleib schön daheim,
> Und mehr werden dein
> Als im Dutzend zwölf sein.[26]

Andererseits – schließlich ist ein Drama kein philosophisches Traktat, sondern ein Zusammenspiel unterschiedlicher, in sich

widersprüchlicher, auch sich selbst widersprechender Stimmen – rekurriert der Text so auffällig oft auf die Idee eines Nichts – «Das ist nichts, Narr»,[27] «aus nichts läßt sich nichts machen»,[28] «ich bin ein Narr, du bist nichts»[29] und so weiter –, daß man sich fragt, ob Shakespeare hier sich nicht bewußt der Lehre des spätmittelalterlichen Christentums widersetzt, die dem Nichts genauso eine eigenständige Existenz abspricht wie dem Bösen. Das Entscheidende jedoch ist: Gleich, ob man das Stück nihilistisch oder reformatorisch deutet – auf Gott kommt es in beiden Lesarten nicht mehr an. Falls es Ihn gibt, ist die Frage der Theodizee, die der *König Lear* aufzuwerfen scheint, mit der menschlichen Willensfreiheit beantwortet, die allein das Böse schafft; Gott wäre entlastet, aber zugleich entmachtet. Falls es Ihn nicht gibt, stellt sich die Frage nicht.[30] Mit beiden Optionen, die Shakespeare offen läßt, widerspräche sein Stück eklatant allen Rechtfertigungen Gottes, die das christliche Mittelalter hervorgebracht hat.

Ich kann Lew Tolstoi schon verstehen, daß er ausgerechnet den *König Lear* heranzog, dieses so vielgerühmte Stück, um seine «vollständige Mißbilligung»[31] für die allgemeine Vergötterung Shakespeares zu begründen. Tolstois Schmähschrift wurde außer von George Orwell, der zwei erhellende Besprechungen vorlegte,[32] nur selten ernstgenommen, nicht einmal in der eigenen Rezeptionsgeschichte, geschweige denn in der Literatur über Shakespeare. Soweit ich sehe, wurde sie seit ihrem Erscheinungsjahr 1906 weder in Deutschland noch in England je wieder aufgelegt. Gleichwohl spricht Tolstoi etwas Wesentliches an Shakespeares aus, mag man es auch nicht gegen Shakespeare wenden wollen: daß seine Stücke «das religiöse Wesen der Kunst verwarfen».[33] Hier sieht Tolstoi den Hauptgrund für Shakespeares Wiederentdeckung Ende des achtzehnten Jahrhunderts in Deutschland, also im Zuge der Aufklärung, nicht nur im Wunsch Lessings und anderer, dem französischen Drama etwas Lebendigeres, Freieres, Volksnäheres entgegenzustellen.

> Die erste, innere Ursache für Shakespeares Ruhm war und ist: seine Dramen waren und sind pro «captu lectoris» – das heißt sie stimmten mit dem unreligiösen und unmoralischen Seelenzustand der oberen Klassen seiner und unserer Zeit überein.[34]

Ein Drama aber ohne religiöses Grundelement ist für den späten Tolstoi «die trivialste und verachtenswerteste»[35] Sache, die es gibt.

> Deshalb bin ich der Meinung: je eher sich die Menschen von der falschen Verherrlichung Shakespeares frei machen, desto besser ist es.[36]

Zum Glück für uns Zuschauer sind die Theater Tolstois Aufruf nicht gefolgt. Dennoch sei der Hinweis erlaubt, daß Tolstoi in seiner Empörung mehr von Shakespeare verstanden hat als Generationen von Kritikern, die den *König Lear* in ein Schema christlicher Erlösung preßten, demzufolge die beiden Protagonisten durch ihr Leiden nach und nach zur Selbsterkenntnis, zur Reue und zur Bejahung der göttlichen Vorsehung gelangten. Auch solche Interpreten, die sich keiner dezidiert christlichen Lesart anschlossen, bezogen sich auf den aristotelischen Begriff der Katharsis, um auf den Zusammenhang von Leiden und erlösender Erkenntnis hinzuweisen. Dabei ist nichts an der Erkenntnis Lears erlösend, hat sein Leiden keinerlei positiven Sinn. Er ist klüger als zuvor, ja – aber nicht glücklicher und schon gar nicht befreit, erleichtert, erlöst. Im Gegenteil: Erst der sehende Lear übersieht das ganze Ausmaß seiner und überhaupt der menschlichen Misere, die Kent ausspricht: «Alles freudlos, trüb und tödlich (*cheerless, dark and deadly*).»[37] Entsprechend niederschmetternd ist das Resümee, das Edgar in den letzten Worten des Stücks zieht: keine Aussicht auf Linderung, keine Hoffnung – «The weight of this sad time we must obey». Zugleich steht der Appell, der sich an die Zustandsbeschreibung menschlicher Existenz anknüpft, im Gegensatz zum Verhalten des biblischen Hiob, der seine Hand auf den Mund legt, um nie wieder auszusprechen, was er fühlt. Edgar ruft zum – ja, was ist das? Es ist kein Widerstand, es ist nicht einmal Widerstand, es ist eigentlich nur eine Klage, die ungehört verhallt, ein Wutschrei vielleicht oder ein Seufzer. Es ist, was Literatur tut, die keinem höheren Zweck mehr dient:

> The weight of this sad time we must obey
> Speak what we feel, not what we ought to say.[38]

Weshalb lesen wir noch Shakespeare, weshalb wird er gespielt? Stünde sein Werk tatsächlich *nur* für die Grundsteinlegung des modernen Individuums, begründete es *nur* die menschliche Autonomie oder erfände es *nur* das Menschliche, wäre es heute allenfalls ideengeschichtlich interessant. Es ist noch etwas anderes, etwas Prophetisches, das ihn aus seiner eigenen Zeit heraushebt: Shakespeare sieht in seinen Stücken das Drama des modernen Individuums voraus, die Katastrophe menschlicher Autonomie, das Verhängnis des Menschlichen. Lear benimmt sich, als sei er ein allmächtiger Gott, der nur etwas *wollen* muß, damit es sei. Entsprechend groß fällt sein Schock aus, als er sich zum gewöhnlichen Menschen degradiert sieht. Umgekehrt vom Menschen zum eigenen Gott schwingt sich in dem Stück der schurkische Edmund auf, indem er sein Schicksal in die Hand nimmt, seine Ohnmacht also überwindet – etwas *tut*, damit es sei. «Der Pest der Sittenkonvention»,[39] die ihn als Bastard und Zweitgeborenen enterbt, mag Edgar sich nicht beugen: «Was mir Geburtsrecht wehrt, schafft mein Verstand.»[40] Nicht zufällig klingt hier Macbeth mit, Richard III., Jago, es ist das Credo des neuen, des Shakespeareschen Menschen: Ich habe die Wahl.

> Was ist ein Mensch,
> Wenn sein allhöchstes Gut, sein Lebenshauptgewinn
> Nur Schlafen und Essen ist? Ein Tier, mehr nicht.[41]

sagt es, ins moralisch Positive gewendet, ein so anziehender Charakter wie Hamlet:

> Gewiß, Er, der uns schuf mit solchem Denkvermögen,
> Vorauszuschaun und rückwärts, gab uns nicht
> Solche Begabung und gottgleiche Einsicht,
> Daß ungenutzt sie in uns fault.[42]

Erst in einer Welt ohne Gott ist der Mensch wahrhaft frei. Die Frage ist nur, ob das so gut ist. Die Anthropologie, die Shakespeare in seinen Dramen entwickelt, legt das nicht nahe. Die Vernunft, die die Ordnung der Welt in Frage zu stellen, zu gestalten, umzustürzen anhebt, schlägt allzu oft um ins rein Instrumentelle – «Recht jedes

Mittel, wird's zum Zweck verwandt», heißt es im *König Lear*.[43] Und so dient der Mensch, der keinem Gott, keinem Herrscher mehr dient, allzu leicht nur noch sich selbst – «Wir haben das Beste unsrer Zeit gesehn», beschreibt Gloucester die Epoche, «Machenschaften, Hohlheit, Verrat und alle zerstörerische Unordnung folgt uns ruhelos bis an unser Grab.»[44] Die zahlreichen Beschreibungen, Gleichnisse und Bilder einer Welt, in der alles übereinander gestürzt ist – im *König Lear* häufiger als in allen anderen Stücken –, legen nicht nahe, daß Shakespeare an den Fortschritt glaubte, den sein Werk diagnostiziert. Vor der Aufklärung kannte er bereits deren Dialektik.

> Liebe erkaltet, Freundschaft zerfällt, Brüder entzwein sich: in Städten Aufruhr; Zwietracht auf dem Land; Verrat in den Palästen; und zerrissen das Band zwischen Vater und Sohn.[45]

Wenn nichts mehr an seinem Platz, die Welt im Wortsinn ‹verrückt› ist, wirken die Verrückten plötzlich als einzige normal. Unter allen großen Narrenfiguren Shakespeares ist Lears Narr der einzige, der im Laufe des Stückes verschwindet. Ab dem vierten Akt ist er einfach nicht mehr da, ohne Erklärung, ohne Abschied genommen zu haben. Es braucht ihn dramaturgisch nicht mehr, seine Mission hat sich erfüllt, da die anderen verrückt werden, Lear und Gloucester, oder verrückt spielen wie Edgar. Gewollt oder ungewollt haben sie den Rat befolgt, den anfangs der Narr seinem König gibt: «Freund, du tätst nicht schlecht, würdst meine Kappe nehmen.»[46] Und tatsächlich spricht Lear erst weise, als er seinen Verstand verliert, gelangt Gloucester zur Einsicht, als er im Wahn meint, sich von einer Klippe herabgestürzt zu haben, und ist es die Weisheit, die Edgar eingibt, sich närrisch zu verhalten. Auch die andere Stifterfigur der modernen Literatur, Don Quijote, sieht Reiter, sieht Mäuse, wo die anderen Menschen Bäume und Kräuter sehen. Und so mag das Ich, das sich von Gott zu emanzipieren meinte, auch nur gegen Windmühlen angerannt sein.

> Wenn wir geborn sind, schrein wir, daß wir kamen
> Auf diese Narrenbühne[47]

erkennt Lear, als er in der sechsten Szene des vierten Aktes auf die Bühne zurückgekehrt ist. «Vernunft im Wahnsinn», murmelt Edgar bestürzt, der dem ehemaligen König zuhört.[48]

Bei seinem letzten Auftritt trägt König Lear seine tote Tochter in den Armen. «Du kommst nie wieder», klagt er, wie Maria zu klagen scheint, die in der Kirche St. Kunibert nahe meines Büros ihren toten Sohn in den Armen trägt: «Thou'lt come no more.» Und als wolle er eine Endzeit ausrufen, in der kein Glaube, keine Hoffnung, kein Frieden mehr ist, fügt Lear fünffach hinzu: «Never, never, never never, never!» Anschließend bittet Lear einen der umstehenden Herren, einen Knopf aufzumachen, «undo this botton»; ob ein Knopf an Cordelias Kleid gemeint ist oder ein Knopf Lears, den man sich in dieser Szene wieder bekleidet vorstellen muß, das wird nicht klar, das wird auch von den Kommentaren nicht eindeutig beantwortet. Und jetzt geschieht etwa Merkwürdiges, etwas, das die Kommentatoren ebenfalls der schauspielerischen Interpretation überlassen müssen. «Seht ihr das?» fragt Lear die umstehenden Herren:

> Seht sie an, seht, ihre Lippen,
> Seht hier, seht hier! (*Er stirbt*)[49]

Was sollen die Umstehenden sehen? Kommt Cordelia etwa zu sich? Dann würden sie doch wohl auf das Erwachen, das Überleben Cordelias reagieren, würden etwas sagen oder sich zu ihr beugen. Näher legt der Wortlaut, daß Lear sich den Atem der Tochter einbildet, vielleicht nur vorstellt, erträumt, herbeiwünscht, vielleicht aber auch ihr Überleben wider besseres Wissen, wider den Augenschein behauptet, daß er also die Realität bestreitet und eben deshalb – genauso wie Gloucester nach dem eingebildeten Klippensturz – in einem Moment der Freude oder Erleichterung stirbt.

Wie gesagt, anhand des Wortlauts läßt sich nicht eindeutig klären, welchen der möglichen Vorgänge Shakespeare gemeint hat – vermutlich hat Shakespeare den Wortlaut hier bewußt vieldeutig gewählt. So mag ich mir nur wünschen, nicht behaupten, daß im letzten Augenblick Lears die Einbildung über die Wirklichkeit siegt.

Indem Lear närrisch würde, würde er glücklich. Und wenn ich den Narren als Spielfigur schlechthin verstehe, die die Faktizität des Augenscheins ignoriert, die Wirkmächte der Realität außer Kraft setzt, dann böte das Stück in seiner Endzeitlichkeit dennoch eine Perspektive, auf dieser Bühne zu bestehen, die die Welt ist. Wir sind nicht ewig. Unsere Phantasie kann es sein.

4

Die heroische Schwäche

Lessing und der Terror[*]

Gegen Mittag des 4. November 2011, so heißt es in den Mitteilungen der Behörden, setzten Uwe Mundlos und Uwe Böhnhardt im Eisenacher Stadtteil Stregeda ein Wohnmobil in Brand und erschossen sich darin. 180 Kilometer entfernt in einem der besseren Viertel von Zwickau suchte wenig später die Gefährtin der beiden jungen Männer, Beate Zschäpe, im Internet ein Mittel gegen Übelkeit, schüttete anschließend einen Brandbeschleuniger in der gemeinsamen Wohnung aus und legte Feuer. Gerade, als sie mit ihren zwei Katzen Lilly und Heidi auf die Straße trat, sprengte eine Explosion die Fassade des Hauses weg. Beate Zschäpe gab die Katzen bei einer Nachbarin ab und flüchtete zunächst, bevor sie sich einige Tage später doch der Polizei stellte. In dem Schuttberg entdeckten Ermittler die Ceska, Modell 83, Kaliber 7,65 Millimeter Browning, mit der seit dem Jahr 2000 acht Einwanderer aus der Türkei, einer aus Griechenland sowie eine Polizistin umgebracht worden waren.[1] Auf einer DVD fanden sie außerdem einen fünfzehnminütigen Film, in dem die Zeichentrickfigur Paulchen Panther auf einer sogenannten «Deutschland-Tour» die Tatorte der zehn Morde und zweier Bombenanschläge in Köln abschreitet. Die Aufnahmen der Ermordeten, die in ihren Blutlachen liegen, sind mit der Aufschrift «Original» versehen. Die Anschlagsserie trägt den Titel «Aktion Dönerspieß». Als Urheber tritt ein «Nationalsozialistischer Untergrund» auf, kurz NSU, der sich als «Netzwerk von Kameraden mit dem Grundsatz – Taten statt Worte

–» vorstellt und ankündigt: «Solange sich keine grundlegenden Änderungen in der Politik, Presse und Meinungsfreiheit vollziehen, werden die Aktivitäten weitergeführt.» Musikalisch untermalt ist der Film vom Lied des rosaroten Panthers.

Man muß davon ausgehen, daß Uwe Mundlos und Uwe Böhnhardt die Möglichkeit des eigenen Todes einkalkuliert und entsprechende Vorkehrungen getroffen hatten, um sich gegebenenfalls einer Festnahme zu entziehen. Ihre Wohnung in Zwickau jedenfalls war mit zahlreichen Bewegungsmeldern, Überwachungskameras, neun griffbereiten Feuerwaffen, einem Repetiergewehr mit abgeschnittenem Schaft und einer Maschinenpistole ausgerüstet für einen Endkampf. Und am Mittag des 4. November blieb zum Nachdenken kaum Zeit; nach einem Banküberfall war ihnen eine Polizeistreife gefolgt, die jeden Augenblick eintreffen mußte, und der ganze Vorgang, das Brandlegen, die Absprache, wer wen zuerst erschießt, die Koordination mit Beate Zschäpe, die die gemeinsame Wohnung anzünden und flüchten würde, nicht ohne zuvor die Katzen in Sicherheit zu bringen, beruht auf so vielen einzelnen Entscheidungen, die jede für sich schwer wiegt, daß eine Kurzschlußaktion nicht wirklich vorstellbar erscheint. Und selbst wenn Uwe Mundlos und Uwe Böhnhardt, wonach es nicht aussieht, am Mittag des 4. November in Panik geraten und sich aus Verzweiflung, Furcht vor dem Gefängnis oder gar Scham spontan umgebracht hätten, so haben sie dennoch subjektiv ein Opfer gebracht, indem sie sich mit letzter Konsequenz für den bewaffneten politischen Kampf entschieden, damit für ein Leben in der Illegalität, für den Bruch mit der eigenen Familie und die Ächtung durch die Gesellschaft, für den Verzicht auf eine bürgerliche Laufbahn und die Unsicherheit einer Existenz im Untergrund, für die permanente Gefahr der Festnahme, der Verletzung oder des Todes.

Aus dem Jahre 1759 gibt es ein Trauerspiel von Gotthold Ephraim Lessing, nicht sehr bekannt und selten aufgeführt, in dem sich ein junger Mann fürs Vaterland opfert. *Philotas* heißt der Einakter und ist zugleich der Name jenes Prinzen, der bei seiner ersten Schlacht gegen das Heer des feindlichen Königs Aridäus in Gefangenschaft gerät. Philotas muß befürchten, daß seine Festnahme dem eigenen

Land den Sieg kostet, denn sein Vater, das weiß er, wird alles dafür tun, ihn heimzuholen, ihn freizukaufen, ihn auszulösen. Aus Liebe zum Sohn wird der Vater den Krieg verlieren. «Durch mich Elenden», so klagt sich deshalb der Sohn an, wird der Vater «an einem Tag mehr verlieren, als er in drei langen mühsamen Jahren durch das Blut seiner Edeln, durch sein eigenes Blut gewonnen hat.»[2]

Dann aber scheint sich Philotas' Schicksal überraschend zum Guten zu wenden. Nicht er allein ist bei der Schlacht in Gefangenschaft geraten, sondern ebenso der Sohn des Aridäus, des anderen, des feindlichen Königs. Aridäus kündigt Philotas einen Austausch der beiden Prinzen an, der das Gleichgewicht der beiden Kriegsparteien wieder herstellen, womöglich sogar Versöhnung herbeiführen würde. Ist Philotas zunächst erleichtert, nach Hause zurückzukehren, ohne für die Niederlage des Vaterlands verantwortlich zu sein, setzt bald darauf eine neuerliche, die entscheidende Wendung des Dramas ein. Im Verlauf eines zweiseitigen Monologs[3] geht dem Prinzen auf, daß sein Tod dem eigenen Land einen entscheidenden Vorteil brächte: «Denn mein Vater», so räsoniert Philotas, «hätte alsbald einen gefangenen Prinzen, für den er sich alles bedingen könnte; und der König, sein Feind, hätte – den Leichnam eines gefangenen Prinzen, für den er nichts fordern könnte.» Worauf kommt es also an? «Aufs Sterben», erkennt Philotas und ist selbst überrascht:

> Auf weiter nichts? – O fürwahr; der Mensch ist mächtiger, als er glaubt, der Mensch, der zu sterben weiß!

Wir sind es von den Verlautbarungen der Staatsführer und den Kommentaren des Fernsehens gewohnt, einen terroristischen Anschlag und besonders ein Selbstmordattentat als feige deklariert zu hören. Auf mich wirkt das immer ein wenig kurios oder auch hilflos. Ein Terrorist und im besonderen ein Selbstmordattentäter handelt unmoralisch, ungerecht, unmenschlich und so weiter – aber feige ist er nun gerade nicht, im Gegenteil: Man hätte sich gewünscht, der Attentäter wäre noch rechtzeitig von der Furcht übermannt worden, statt für seine Überzeugung die eigene Existenz

aufs Spiel zu setzen oder sogar aufzugeben. Nicht nur in ihrer eigenen Wahrnehmung, auch in der Wahrnehmung vieler Gleichgesinnter, die sie auf öffentlichen Veranstaltungen als Helden feierten und im Internet noch immer feiern, haben sich auch Uwe Mundlos und Uwe Böhnhardt fürs Vaterland geopfert.

Die Formulierung mag für manche abstrus klingen, die mit dem Vaterland andere, friedlichere Vorstellungen verknüpfen als zwei rechtsextreme Terroristen. Aber wer die politische Gewalt bekämpfen will, muß ihre Motive zu verstehen suchen, ihre Vorgeschichte – und zwar auch die biographischen Vorgeschichten – untersuchen, das Denken der Unterstützer beleuchten. Ein Krimineller hält seine eigenen Taten für verwerflich oder nicht; ein Überzeugungstäter hingegen, der zu sterben bereit ist, handelt in seiner Selbsteinschätzung selbst dann notwendig gerecht, wenn er Menschen tötet, die auch nach seinen eigenen Maßstäben völlig unschuldig sind, Passanten etwa, Kinder oder im Falle des Zwickauer Trios eine national einwandfreie Polizistin; ja, der Terrorist mag sogar, wie es in der Geschichte der politischen Gewalt vielfach belegt ist, die eigenen Gewissensbisse sich als weiteres, besonders hohes Opfer zurechnen, das zu bringen er sich mit äußerster Konsequenz entschlossen hat. Das gilt für Morde, die im Namen des Islams begangen werden, genauso wie für Morde im Namen Deutschlands. Jedes Ding, so fährt Philotas wie in einem philosophischen Seminar fort, jedes Ding sei vollkommen, wenn es seinen Zweck erfülle. Und was ist der Zweck des Patrioten, und sei er noch so schwach, eines Gefangenen gar, der auf dem Schlachtfeld versagt hat?

> Ich kann meinen Zweck erfüllen, ich kann zum Besten meines Staates sterben: ich bin vollkommen also, ich bin ein Mann. Ein Mann, ob ich gleich noch vor wenig Tagen ein Knabe war.

Es ist die Bereitschaft zum heroischen Selbstopfer, der jenen Grundsatz zum Äußersten treibt, der im Video des Nationalsozialistischen Untergrunds propagiert wird: *Taten statt Worte*. «Ihr liebt das Leben, wir den Tod», wie die bekannteste Losung des Terrornetzwerks al-Qaida lautet, oder bei Lessing:

Wer zehn Jahre gelebt hat, hat zehn Jahre Zeit gehabt, sterben zu lernen.

Uwe Mundlos und Uwe Böhnhardt zwei Selbstmordattentäter? Das gewiß nicht. Ihre Verbrechen waren in dieser Hinsicht tatsächlich feige, als sie ihre Opfer aus dem Hinterhalt oder sicherer Distanz erschossen. Aber erinnern wir uns, daß nach dem 11. September 2001 in der Öffentlichkeit eine ganz ähnliche Ratlosigkeit herrschte wie nach dem 4. November 2011.[4] Sowohl der Kopf der Zwickauer Terrorzelle, Uwe Mundlos, als auch der Kopf der Hamburger Terrorzelle, Mohammed Atta, stammen aus gebildeten Familien, in deren Einstellung der nationale beziehungsweise religiöse Extremismus gerade nicht vorgeprägt war – der Vater von Mundlos offenbar schon in sozialistischer Zeit freigeistig bis zum Systemkritischen, die Eltern von Atta weltlich-säkular. Vor zehn Jahren wunderten sich Magazine wie *Der Spiegel* oder *Stern*, daß Mohammed Atta, bevor er zum islamischen Terroristen wurde, sich in Deutschland vorbildlich integriert zu haben schien, über Ökologie und die Sanierung historischer Altstädte nachdachte, eine deutsche Freundin hatte, zur Entspannung auch mal einen Joint drehte und am Wochenende nicht etwa in die Moschee, sondern zum FC St. Pauli ans Millerntor pilgerte. Eines Tages, für Kommilitonen und Lehrer überraschend, kehrte er von einem Ägyptenurlaub mit Bart und der traditionellen Galabiya zurück, die in seiner Familie seit mindestens zwei Generationen niemand mehr getragen hatte. Wie konnte nur aus einem aufgeschlossenen, sozial engagierten Studenten ein Massenmörder werden, so wurde allenthalben gefragt, ohne daß die Journalisten, die die Biographien der Selbstmordattentäter recherchierten, eine schlüssige Antwort fanden. Auch der Professorensohn Uwe Mundlos las viel, wies gute Noten auf und mochte besonders die naturwissenschaftlichen Fächer. Ehemalige Klassenkameraden und Freunde beschreiben ihn als intelligenten, aber unauffälligen Jungen, seine Lieblingsband sei AC/DC gewesen, aber auch Udo Lindenberg habe Uwe Mundlos gern gehört, die Locken lang getragen. Eines Tages, für seine Klassenkameraden und Lehrer überraschend, betrat er die Schule mit Seitenscheitel und in Springerstiefeln.

Die Gewöhnlichkeit und wohl auch Bequemlichkeit der familiären Verhältnisse, die man von der Vorgeschichte der meisten RAF-Mitglieder ebenso kennt, stehen nicht im Widerspruch zu der späteren Hinwendung zum politischen Extremismus, sondern scheinen die Attraktivität eines Lebensentwurfs eher zu begünstigen, der die bürgerliche Norm radikal verneint und sogar bekämpft. Lessing versäumt nicht, auch den Kitzel zu benennen, den der Prinz bei dem Gedanken spürt, die sichere, vorgezeichnete Bahn seines Daseinsverlaufs zu sprengen:

> Welch Feuer tobt in meinen Adern? Welche Begeisterung befällt mich? Die Brust wird dem Herzen zu eng! Geduld, mein Herz! Bald will ich dir Luft machen! Bald will ich dich deines einförmigen langweiligen Dienstes erlassen!

Und auch die äußere Nüchternheit, die mit dem inneren Feuer korreliert, das Umsichtige der Planung und die Kälte der Ausführung kommen in dem Monolog zum Ausdruck, wenn Philotas selbst bemerkt, daß er angesichts der Größe der Aussicht, mit dem eigenen Tod den Krieg zu gewinnen, plötzlich ganz ruhig wird und in den folgenden Szenen seinen Plan kühl umsetzt, sich ein Schwert zu besorgen, König Aldäus in Sicherheit zu wiegen und zu verhindern, daß den eigenen Vater das Angebot des Gefangenenaustauschs erreicht.

Allerdings ist es an den Biographien der Attentäter mehr als nur die Unauffälligkeit, die auffällt, wie es beinah wortgleich nach dem 11. September 2001 und nach dem 4. November 2011 in der Presse hieß. Sowohl Mohammed Atta wie auch Uwe Mundlos werden von ihrer früheren Umwelt außerdem als besonders liebenswürdig und empfindsam beschrieben. «Lieb, nett und niemals böse», so überschrieb *Der Spiegel* einen Artikel über die Vergangenheit Mohammed Attas.[5] «Ausgerechnet Menschlichkeit ist das Wort, das immer wieder fällt, wenn ehemalige Kommilitonen über den Studenten Atta sprechen», vermerkte ein Reporter des *Stern* verblüfft.[6] Ähnlich erinnerten sich ehemalige Nachbarn, daß Uwe Mundlos sich liebevoll um seinen behinderten Bruder gekümmert, ihn regelmäßig zum Arzt begleitet und im Rollstuhl spazierengefahren habe, und nie habe er es versäumt, die ältere

Dame zu grüßen, die aus dem Fenster schaute. Ähnlich wie vor zehn Jahren über den Kopf der Hamburger Terrorzelle spekuliert wurde, fragte sich die Presse Ende 2011: «Wie konnte aus einem freundlichen Professorensohn ein von Haß geleiteter Rechtsterrorist werden?»[7]

Es ist ebenso leicht wie unverfänglich, junge Männer wie Mohammed Atta oder Uwe Mundlos als Bestien, als Irre, als Killer-Nazis zu bezeichnen, wie es in der Berichterstattung etwa der *Bild*-Zeitung auch deshalb ständig geschieht, um die Täter möglichst weit von der Gesellschaft, vor allem aber von der Hetze der eigenen Meinungsartikel und Kampagnen fortzurücken, sie als pathologische Fälle abzutun. Das Beunruhigende an solcherart politischer Gewalt wird in seiner ganzen Dimension jedoch erst deutlich, wenn man auch jene Teile ins Puzzle fügt, die so gar nicht ins Bild zu passen scheinen: die Bürgerlichkeit, die Bildung, die Intelligenz; die Liebenswürdigkeit, den Idealismus. Lessing lehnte vor zweihundertfünfzig Jahren die Haltung des Philotas von Herzen ab, und es ist nur die theaterästhetische Konsequenz aus seinen zahlreichen Invektiven gegen den Helden- und Vaterlandskult, wenn er im 19. Stück seiner *Hamburgischen Dramaturgie* über die Tragödie schreibt:

> es heißt, sie von ihrer wahren Würde herabsetzen, wenn man sie zu einem bloßen Panegyrikus berühmter Männer macht, oder sie gar den Nationalstolz zu nähren mißbraucht.[8]

Dennoch hat Lessing den Prinzen nicht als Wahnsinnigen vorgeführt, sondern ist im großen Monolog des vierten Auftritts Schritt für Schritt dem Gedankengang gefolgt, der einen jungen, nachdenklichen und allzu schwärmerischen Menschen dazu bringt, sich für ein politisches Ziel aufzuopfern – so wie Uwe Mundlos und Mohammed Atta auch nach ihrer Hinwendung zum politischen Extremismus nicht als Wirrköpfe beschrieben werden; im Gegenteil fällt in den Biographien beider auf, daß sie unter Gleichgesinnten für ihre kluge Argumentation und ihre Belesenheit bekannt waren, nicht für plumpe Parolen. «Wer ist ein Held?», fragt Philotas und

erinnert sich an den Satz des Vaters, daß ein Held ein Mann sei, der höhere Güter kennt als das Leben:

> Ein Mann, der sein Leben dem Wohle des Staats geweihet; sich, den einzeln, dem Wohle vieler.

Kurz hält Philotas inne und fragt sich, ob er nicht zu jung sei, um den Heldentod zu sterben, so wie sich Mohammed Atta und Uwe Mundlos gefragt haben mögen, ob sie als einzelne nicht zu machtlos seien, um einem zugleich abstrakten und übermächtigen Gegner wie dem Westen, dem Kapital oder einem Staatsapparat entgegenzutreten. Dann jedoch besinnt Philotas sich, daß es nicht auf den Handelnden, sondern allein auf die Handlung ankommt, nicht auf die erklärenden Worte, sondern allein auf die Tat:

> Wie alt muß die Fichte sein, die zum Maste dienen soll? Wie alt? Sie muß hoch genug, sie muß stark genug sein.

Taten statt Worte – das bedeutete im Falle des Nationalsozialistischen Untergrunds: nur Taten, überhaupt keine Worte. Es hat viele Kommentatoren irritiert, daß nach keinem der Morde und Bombenanschläge ein Bekennerschreiben gefolgt war, ist man doch vom Terrorismus in seiner konventionellen Form, dem Terrorismus etwa der Roten Armee Fraktion, der baskischen Separatisten oder militanter Gruppen in Palästina gewohnt, daß er die Gewalt für konkret umrissene, zu Papier gebrachte politische Ziele einsetzt: den Sturz eines Staatssystems, die Freilassung von Gefangenen, staatliche Autonomie oder das Ende einer Besatzungsherrschaft. Aber ist das Fehlen eines Bekennerschreibens wirklich so ungewöhnlich? In den letzten zwei Jahrzehnten hat sich weltweit ein neuer Typus des Terrorismus herausgebildet, der seinen Schrecken gerade aus der Wortlosigkeit bezieht. Auch die Anschläge vom 11. September 2001 blieben zunächst ohne jedes Bekenntnis, waren nicht begleitet von politischen Forderungen, gründeten auf keinem nachlesbaren ideologischen Konzept. Erst sehr viel später reklamierte Osama bin Laden die Urheberschaft der Attentate und ließ auch dann noch bewußt im Vagen, wie die Verbindung

zwischen den Flugzeugentführern und al-Qaida genau vorzustellen sei. Im Pingpong mit den internationalen Medien und der damaligen amerikanischen Regierung, die das Moment des Unheimlichen, des Anti-Politischen bereitwillig verstärkten, stilisierte Osama bin Laden seine Organisation zu einer gleichsam ätherischen Macht, die zu jeder Zeit an jedem Ort zuschlagen könne: Nie mehr werde ein Amerikaner in Sicherheit leben, kündigte er im Schlußsatz seiner ersten Videobotschaft unheilvoll an. Könnte es nicht das gleiche Gefühl sein, das der Nationalsozialistische Untergrund unter den türkischen Einwanderern erzeugen wollte, indem er sich zufällige, über die ganze Bundesrepublik verstreute Opfer suchte: einer abstrakten, unfaßlichen Macht gegenüberzustehen, als Ausländer in Deutschland zu jeder Zeit, an jedem Ort mit der Gefahr rechnen zu müssen.

Auch die Anthrax-Anschläge, die kurz nach dem 11. September 2001 die amerikanische Gesellschaft in Aufruhr versetzten, und zuvor der Una-Bomber, der Giftgasangriff der Aum-Sekte auf die Tokioter U-Bahn, die Gewalttaten von Charles Manson und christlichen amerikanischen Sekten wie *Heaven's Gate* oder *Peoples Temple* sowie der Anschlag von Oklahoma, für den später Timothy McVeigh zum Tode verurteilt wurde, sind ohne Bekennerschreiber ausgekommen. Dieser relativ neue Typus politischer Gewalt bezieht seine Mächtigkeit gerade aus der Absage an den politischen Diskurs, der Verweigerung jedweder argumentativen Auseinandersetzung. Seine Feindbilder sind nicht mehr auf einen konkreten Staat, eine Regierung oder eine Partei bezogen, sondern auf Herrschaftssysteme, Ethnien oder Kulturen. Entsprechend kann es für diesen Terrorismus, der weder mit der Benennung von Forderungen einhergeht, noch die Verhandlungsbereitschaft der Herrschenden herbeibomben will, keinen oder nur den totalen Sieg geben, die eigene Vernichtung oder aber die Ausschaltung, mindestens Vertreibung der gesamten Gegnerschaft, also des herrschenden Systems, der fremden Rasse, der Ungläubigen, der minderwertigen Kultur.

Allein, die Antwort auf den bekenntnislosen Terror kann nicht darin liegen, sich seiner Gedankenstruktur anzupassen, seine Unheimlichkeit zu perpetuieren und nun gleichfalls einem System,

einer Rasse, einer Religion oder einer Kultur den Krieg zu erklären. Terroristen haben auch dann eine Ideologie, pragmatische Ziele, ein Netzwerk von Unterstützern und einen ideologischen Rückhalt in Teilen der Gesellschaft, wenn sie ohne Programm, ohne Forderung und ohne Namen auftreten. Der Nationalsozialistische Untergrund hat sich mit dem Selbstmord von Uwe Bönhardt und Uwe Mundlos sowie der Verhaftung von Beate Zschäpe und weiterer Helfer womöglich aufgelöst. Die Gründe, die zu seiner Entstehung und, bedenklicher noch: zu der Länge seiner Blutspur geführt haben, bestehen fort.

So wenig man umhinkommt, sich auch mit dem Islam zu beschäftigen, will man den islamischen Extremismus verstehen, so wenig wird man den nationalen Extremismus verstehen, ohne sich mit dem Nationalismus zu beschäftigen. Das gilt um so mehr, da das europäische Projekt, das den Nationalismus auf diesem Kontinent dauerhaft überwunden zu haben schien, schon lange vor der Finanzkrise in eine Legitimationskrise geraten ist – ich erinnere nur an das Scheitern einer europäischen Verfassung – und der Bezug auf die eigene Nation auf dem gesamten Kontinent eine Renaissance erlebt. Man lehnt sich in Deutschland immer noch zurück und verweist auf Länder wie Holland, Österreich, die Schweiz, Ungarn, Italien, Dänemark, Finnland oder Polen, in denen sogenannte rechtspopulistische Parteien bereits an der Regierung beteiligt sind oder waren, teilweise sogar eigene Mehrheiten erlangen konnten. Was dort mit der Wortschöpfung des Rechtspopulismus bezeichnet wird, als handele es sich um ein neuartiges Phänomen, vielleicht sogar eine Art politische Mode, die bald wieder vorbei sein könne, hat tatsächlich eine sehr lange Tradition. Der Rechtspopulismus als eine anti-europäische, fremdenfeindliche, anti-egalitäre und rhetorisch auf das Vokabular des Verteidigungskriegs zurückgreifende politische Bewegung vertritt in wesentlichen Zügen nichts anderes als den Nationalismus des neunzehnten und frühen zwanzigsten Jahrhunderts. Er findet in Deutschland noch kein wirksames politisches Forum, auch weil die etablierten Parteien sich bislang bei allen Ausschlägen insgesamt als verhältnismäßig immun gegen nationalistische Tendenzen erwiesen haben. Ein völlig anderes Bild ergibt sich, wenn man – auch mittels empirischer

Umfragen – auf die Gesellschaft blickt. Hier unterscheiden sich die Deutschen in ihren Einstellungen keineswegs signifikant von anderen europäischen Gesellschaften. Der Buchhandel ist voll von Bestsellern, ob nun über Fragen der Migration, der Ökonomie, der Kultur, der Geschichte oder der Europäischen Union, die die Welt wieder strikt aus dem Blickwinkel der eigenen Nation betrachten, und mit der *Bild*-Zeitung und dem *Spiegel* streuen die beiden auflagenstärksten Presseorgane des Landes seit Jahren Mißtrauen gegen das europäische Projekt, das dem der britischen oder neuerdings der ungarischen Leitmedien in nichts nachsteht.

Nun gibt es in Deutschland seit der Wiedervereinigung die Hoffnung und spätestens seit der Weltmeisterschaft im eigenen Land sogar die feste Ansicht, den fröhlichen, den friedfertigen und fremdenfreundlichen Patriotismus vom Nationalismus trennen zu können, der das Land im zwanzigsten Jahrhundert zweimal in den Abgrund gestürzt und ganze Volksgruppen ausgelöscht hat. Wie die anderen Völker der Erde müßten auch die Deutschen endlich wieder ein normales, ein unverkrampftes Verhältnis zur Nation finden. Tatsächlich haben sich Menschen seit jeher als Angehörige eines Wirs definiert, als Mitglieder einer Gemeinschaft, die von anderen Wir-Gemeinschaften unterschieden ist. Seit jeher haben Menschen die Städte, Regionen und Landschaften besungen, in denen sie geboren, in denen sie aufgewachsen, in denen sie zu Hause sind. Sie haben seit jeher auch eine besondere Bindung an die eigene Sprache empfunden. Daran ist nicht nur nichts Verwerfliches – die Wertschätzung, Pflege und auch Liebe der vertrauten Umgebung, der eigenen Kultur ist so natürlich wie die Liebe zu den eigenen Eltern. Eben in jenen Jahren, da er sich aufs schärfste vom Patriotismus als einer politischen Haltung distanzierte, verteidigte Lessing die germanischen Traditionen gegen die französische Künstelei der zeitgenössischen Literatur.

Keineswegs so natürlich, wie es seit der Fußball-Weltmeisterschaft im eigenen Land erscheint, ist hingegen die Liebe zur eigenen Nation – allein schon deshalb, weil der moderne Begriff der Nation als einer sprachlich, religiös, territorial und ethnisch weitestgehend einheitlichen Gemeinschaft ein Produkt erst des neunzehnten Jahrhunderts ist. Noch jünger ist die Überzeugung, die politische

und die nationale Einheit fielen zusammen und die ganze Erde müsse in Staaten aufgeteilt werden, die jeder für sich dem Kriterium der Nation entsprechen. Der Begriff des Nationalstaats, der in der Amerikanischen und Französischen Revolution entstand und vom bürgerlichen Liberalismus des neunzehnten Jahrhunderts aufgegriffen wurde, beruhte ja gerade nicht auf der ethnischen oder kulturellen *Einheitlichkeit*, sondern dem politischen *Einverständnis* seiner Bürger, wie es die Bundesrepublik im schönen Wort des Verfassungspatriotismus wiederentdeckt hat. Der ethnisch, territorial und sprachlich begründete Begriff des Staats und einer auf Nationen beruhenden Weltordnung ist hingegen ein Kind erst des späten neunzehnten Jahrhunderts. Die Gewalt, die in diesem Anspruch steckt, insofern sich die behauptete Homogenität selten und schon gar nicht im deutschen Sprachraum mit der ethnischen, sprachlichen und religiösen Vielfalt der tatsächlichen Lebenswirklichkeit deckte, ist heute beinah vergessen, da der Nationalbegriff nicht nur in Europa, sondern auch in anderen Teilen der Welt zum Glück überwiegend entschärft wurde, sei es durch die Einbindung in transnationale Organisationen, sei es durch zunehmende ökonomische und kulturelle Verflechtungen und die immensen Wanderungsbewegungen der Völker, aber ebenso durch die multinationalen Traumbilder der Kulturindustrie und die Gegenwelt des Sports. Wer bei einem Fußballspiel die deutsche Fahne schwenkt, denkt in der Regel nicht an die Welt*herrschaft*, sondern nur noch an die Welt*meisterschaft*.

Aber, um nur diese nächstliegende Erfahrung aus dem Alltag zu nehmen, wer als Fußballfan im Eifer eines wichtigen Meisterschaftsspiels schreiend, anfeuernd, grölend selbst gefühlt hat, daß die eigene Mannschaft grundsätzlich recht hat, wenn sie ein Foul oder eine Abseitsstellung des Gegners reklamiert, während umgekehrt die gegnerische Mannschaft grundsätzlich unrecht hat, wenn sie behauptet, der Ball sei in vollem Umfang hinter *unserer* Torlinie aufgesprungen, der sollte ahnen, wie gefährlich die Überhöhung der kollektiven Zugehörigkeit wäre, würde man sie von der Ebene des Spiels zurück auf die Ebene der Politik und des gesellschaftlichen Handelns übertragen. Lessing hat das in seinem Trauerspiel bezeichnet, wo Philotas sich gar nicht erst auf ein

Gespräch mit dem feindlichen König Aldidäus über den Krieg einlassen will, weil sein Standpunkt unverrückbar sei:

> Ich weiß weiter nichts, als daß du und mein Vater in Krieg verwickelt sind; und das Recht – das Recht, glaub' ich, ist auf Seiten meines Vaters. Das glaub' ich, König, und will es nun einmal glauben – wenn du mir auch das Gegenteil unwidersprechlich zeigen könntest.[9]

Mit diesem letzten Halbsatz – «und will es nun einmal glauben – wenn du mir auch das Gegenteil unwidersprechlich zeigen könntest» – ist präzise der Sprengstoff umschrieben, der in der Ideologisierung des Gemeinschaftsgefühls liegt: die Immunität der kollektiven Wahrheit gegen die individuelle Erfahrung und Einsicht.

Unter allen Aspekten der Mordserie, für die das Zwickauer Trio und deren Helfer verantwortlich sind, beschämt am meisten vielleicht dieser, daß über einen Zeitraum von über zehn Jahren und trotz offenkundiger Verdachtsmomente niemand den Opferfamilien, einigen Aktivistengruppen und engagierten Journalisten glauben mochte, die ein rassistisches Verbrechen vermuteten. Schlimmer noch, wurden die Opfer eines nach dem anderen zu Schuldigen erklärt, die in Drogengeschäfte oder Schutzgeldgeschichten verwickelt seien, vielleicht liege auch ein Fall von Blutrache oder ein Eifersuchtsdrama vor, ein ‹Ehrenmord› also. Für dieses Versagen sind zunächst die Sicherheitsorgane des Landes verantwortlich, die Polizei, die ermittelnden Staatsanwaltschaften und vor allem der Verfassungsschutz, der die Morde nicht nur nicht aufgeklärt, sondern ihre Aufklärung aktiv verhindert hat, wie Heribert Prantl in der *Süddeutschen Zeitung* resümierte. So schilderte Siegfried Mundlos, der Vater des Terroristen, einem Reporter, wie sich Verfassungsschutz und Polizei gegenseitig mißtrauten. Einmal standen zwei Männer vor seiner Tür und rieten, eine Telefonzelle aufzusuchen, sollte er mit seinem Sohn telefonieren – dann könne die Polizei nicht mithören. Wie die *Berliner Zeitung* berichtete, soll der Verfassungsschutz den Thüringer Neonazi-Anführer Tino Brandt ständig über die Observationsmaßnahmen der Polizei auf dem Laufenden gehalten haben. Es sei sogar vorgekommen, daß Verfassungsschützer in ihren Autos die Autos verfolgten, die ihrerseits Brandt hinterherfuhren.

Man wünschte sich, daß solche Pannen nur dem Dilettantismus der ermittelnden Behörden zuzuschreiben wären. Tatsächlich aber wurden Woche für Woche immer wieder neue Belege für die Voreingenommenheit und auch Fahrlässigkeit der Staatsschützer im Umgang mit rechter Gewalt bekannt. Es ist aus heutiger Sicht schlicht nicht erklärbar, warum der Verfassungsschutz einen rechtsextremen Hintergrund der Mordserie bis zuletzt ausgeschlossen hatte. Stellvertretend sei nur an das Lied erinnert, mit dem die einschlägig bekannte Band *Gigi & die Braunen Stadtmusikanten* die Mordserie feiert: «Bei allen Kebabs herrschen Angst und Schrecken./Der Döner bleibt im Halse stecken,/denn er kommt gerne spontan zu Besuch,/am Dönerstand, denn neun sind nicht genug.» Dieses Lied, das eindeutig Täterwissen voraussetzt, wurde nicht anonym ins Internet gestellt, sondern auf Konzerten gespielt und von Hunderten begeisterter Fans mitgesungen. Es war in der Szene, die doch von V-Leuten durchsetzt ist, wohlbekannt, es war ein regelrechter Hit. Dennoch blieb die Band unbehelligt und wurden erst nach dem 4. November 2011 Ermittlungen gegen den Sänger Gigi alias Daniel Giese eingeleitet. Der Verfassungsschutz wollte, um Lessings Wort aus dem *Philotas* noch einmal aufzunehmen, auch dann nicht an eine deutsche Täterschaft glauben, als ihm das Gegenteil längst unwidersprechlich gezeigt ward.

Seit 1989 zählen antirassistische Initiativen 182 Tote rechter und rassistischer Gewalt. Mindestens 150 Tote sind es in den Auflistungen der deutschen Presse. Die Bundesregierung beharrt dagegen bis heute auf «lediglich» 47 Opfern. Das weist darauf hin, daß die strukturelle Verdrängung fortdauert. Sie ist eine Ursache dafür, daß Uwe Mundlos, Uwe Böhnhardt und Beate Zschäpe dreizehn Jahre lang verschwunden bleiben konnten, obwohl es zahlreiche Hinweise auf ihren Wohnort gab, obwohl sie sich offenbar keineswegs abschotteten, obwohl sie ein weit verzweigtes Netz von Unterstützern und Sympathisanten hatten, die auf Versammlungen für sie warben und Geld sammelten. Diese strukturelle Verdrängung ist eine Ursache dafür, daß die Ermittler sich bis zuletzt auf die These von Mafia-Morden versteiften. Zwischen 2001 und 2011 nahm die Zahl rechtsextremer Straftaten

um die Hälfte zu. Das Bundesamt für Verfassungsschutz aber schloß 2006 seine Abteilung für Rechtsextremismus. Die damalige Jugendministerin Kristina Schröder kürzte 2009 drastisch die Mittel für Initiativen, die sich gegen Fremdenfeindlichkeit einsetzten, und hätte sie Ende 2011 ein weiteres Mal gekürzt, wenn nicht die Verbrechen des Nationalsozialistischen Untergrunds bekannt geworden wären.

Es gibt niemanden mehr in der deutschen Politik, nicht einmal den Verfassungsschutz selbst, der ein massives, ein bis dahin nicht für möglich gehaltenes Versagen des Sicherheitsapparats bestreitet. Aber ebensowenig ist ein Beleg dafür aufgetaucht, daß die Zwickauer Terroristen von Elementen innerhalb des Verfassungsschutzes gedeckt wurden. Wahrscheinlicher ist, daß die Pannenserie keiner Absicht geschuldet, vielmehr Ausdruck und Folge einer gesellschaftlichen Stimmung war. Schließlich war die Öffentlichkeit nur zu bereit, ihre eigenen Klischees und Vorurteile bestätigt zu bekommen, und verweigerte auch sie den Opferfamilien jedwede Empathie. Den Ausdruck «Döner-Morde» etwa hat nicht der Verfassungsschutz, sondern haben seriöse Zeitungen in den öffentlichen Sprachgebrauch eingeführt; er liegt nicht sehr weit entfernt von der «Aktion Dönerspieß», von der die Täter selbst sprachen. Was sagt das Wort «Döner-Morde» anderes aus, als daß es sich um ein kulturbedingtes, einem westlich-rationalen Verständnis nicht zugängliches Verbrechen handelt, das nur ein weiteres Argument dafür liefert, den Türken mit Argwohn zu begegnen? Noch 2005, als sich die Hinweise auf ein rassistisches Motiv längst verdichtet hatten, behauptete die *Bild*-Zeitung, daß alle sechs bisherigen Opfer der Mordserie Geschäfte mit einem Im- und Exportunternehmen in Istanbul gemacht und dabei vor allem in Drogengeschäfte investiert hätten. Ein Jahr später schwang sich *Der Spiegel* zu der These auf, die «schwer durchdringbare Parallelwelt der Türken schützt die Killer».[10] 2009 machte dasselbe Magazin dann die Wettmafia verantwortlich, um 2011, wenige Monate vor den Selbstmorden in Eisenach, «eine Allianz zwischen rechtsnationalen Türken, dem türkischen Geheimdienst und Gangstern»[11] hinter den Morden zu vermuten.

Was diese Art der Vorverurteilung für die Betroffen konkret bedeutete, sei stellvertretend an dem Mordfall angedeutet, der in Hamburg geschah: Der Vater des Gemüsehändlers Süleyman Tasköprü hielt die Leiche seines Sohnes noch in den Armen, als er schon aus dem Ladenlokal weggeführt und mehrere Stunden lang auf der Polizeiwache verhört wurde. Obwohl der Verdacht weder in diesem ersten noch in weiteren Verhören erhärtet werden konnte, schrieben die Zeitungen dieser Stadt kurz darauf, daß Süleyman Tasköprü wohl in kriminelle Machenschaften verwickelt gewesen sei. Nachbarn distanzierten sich, Freundschaften zerbrachen. Dem Mord an dem Sohn folgte der Rufmord an der Familie. Nicht nur den Tasköprüs ist das widerfahren, sondern so oder noch drastischer den Angehörigen fast aller zehn Mordopfer, die bis zum 4. November 2011 allein blieben mit ihren Vermutungen, daß ihr Vater, ihr Gatte, ihr Sohn einem rassistischen Verbrechen zum Opfer gefallen sei. Fairerweise muß man hinzufügen, daß sich *Der Spiegel* und manche andere Redaktionen inzwischen selbstkritisch mit der Ausrichtung und dem Vokabular ihrer eigenen Berichterstattung auseinandergesetzt haben.

An Lessing wird zu Recht seine Kenntnis fremder Kulturen und sein Eintreten für Toleranz gerühmt. Er war einer der ersten deutschen Autoren, die den Ausdruck «Kosmopolit» und dessen deutsche Entsprechung «Weltbürger» verwandten. Seltener in den Blick gerät, daß diese Weltoffenheit mit einem konsequent kritischen Bezug auf die eigene Gesellschaft einherging.

> Ich habe überhaupt von der Liebe des Vaterlandes (es thut mir leid, daß ich Ihnen meine Schande gestehen muß) keinen Begriff, und sie scheinet mir aufs höchste eine heroische Schwachheit, die ich recht gern entbehre.[12]

Nun bedeutete Patriotismus Mitte des achtzehnten Jahrhunderts noch etwas völlig anderes als seit dem späten neunzehnten Jahrhundert. Das Vaterland, das geliebt werden sollte, war keine Nation, es war ein einzelner Staat innerhalb eines Sprachraums, der durch den Buchdruck, die Bibelübersetzungen, die zunehmende Alphabetisierung und die deutsche Literatur erst allmählich zu einem gemeinsamen Bewußtsein fand. Für Lessing hätte

Patriotismus vor allem eine Entscheidung zwischen Sachsen und Preußen bedeutet, die gegeneinander Krieg führten, zwischen Berlin und Leipzig, wo er gleichermaßen zuhause war, so wie heute sich jemand wie selbstverständlich sowohl Deutschland als auch der Türkei zugehörig fühlen mag. Lessing stand also, um es mit einem gängigen Wort heutiger Migrationsdebatten zu sagen, in einem schweren Identitätskonflikt. Er selbst freilich sah das ganz anders, sah nicht den Konflikt, sondern den Reichtum der doppelten, als Weltbürger sogar vielfachen Zugehörigkeit. Er sei «einer der unparteiischsten Menschen von der Welt», entgegnete er einmal fröhlich dem Vorwurf mangelnder Loyalität.[13] Und weil ich wie alle Kinder von Einwanderern, die sich kritisch zu deutschen Verhältnissen äußern, den Einwand gewohnt bin, ich solle doch erst einmal vor meiner eigenen Tür kehren, möchte ich wenigstens im Zusammenhang mit dem Thema der heutigen Rede einmal darauf hinweisen, daß Deutschland, auch Deutschland, mein eigenes Land, meine eigene Kultur ist.

Lessing hat den Patriotismus allerdings nicht oder nicht nur deshalb abgelehnt, weil er zu unterschiedlichen Zeiten verschiedenen Staaten angehörte. Dann hätte er sich in seiner Berliner Zeit immer noch in die preußische, in seiner Leipziger Zeit in die sächsische Mehrheitsgesellschaft integrieren können. Indes verhielt es sich genau umgekehrt: Wie er in seinen späteren Jahren einmal selbst bemerkte, hielt man ihn in Leipzig für einen Erzpreußen und in Berlin für einen Erzsachsen, und für beide Deutungen finden sich in seinen Schriften Belege.[14] Seine Absage an den Patriotismus bezog sich grundsätzlich auf *den* Staat, der Lessing gerade am nächsten stand. Lessing war ein Nestbeschmutzer aus Überzeugung, ein «Virtuose des Ärgers», wie Daniel Kehlmann ihn genannt hat.[15] Dabei ist die Selbstkritik keineswegs nur ein politischer oder ideologischer Impetus. Lessing, der uns in der Schule als ein Weltweiser vermittelt wird, hatte eine grundsätzliche Neigung, sich gegen das aufzulehnen, was als gängige Meinung daherkam. «Der Geist des Widerspruchs ist ihm so eigen», hat sein alter Freund Christian Felix Weiße über ihn gesagt, «daß er der Erste gewesen sein würde sich selbst zu widersprechen, sobald man seine paradoxen Sätze mit Beifall aufgenommen hätte.»[16] Lessings

Invektiven gegen die herrschende Theologie seiner Zeit sind Legende, und sein berühmtestes Stück, *Nathan der Weise*, war zu seiner Zeit eine bewußte, ja beispiellose Provokation, indem es Juden und Muslime auf die Bühne brachte, die den christlichen Protagonisten an Weisheit und Güte überlegen sind. Um das Judentum ging es wohlgemerkt nur sekundär, um den Islam in diesem Stück fast gar nicht: Zwar hatte sich Lessing intensiv mit der islamischen Kultur beschäftigt und bereits fünfundzwanzig Jahre vor dem *Nathan* die europäische Polemik gegen Mohammed analysiert und zurückgewiesen, so in seiner *Rettung des Hieronymus Cardanus;* doch im *Nathan* breitete er seine erstaunliche Kenntnis über den Islam nicht aus, sondern beließ es bei Andeutungen, etwa wenn der weise Richter, der es ablehnt zu entscheiden, welcher der drei Ringe der echte sei, das Leitmotiv der Ringparabel formuliert:

> komme dieser Kraft [des Steins] mit Sanftmut,/Mit herzlicher Verträglichkeit, mit Wohltun,/mit innigster Ergebenheit in Gott,/zu Hülf'![17]

«Innigste Ergebenheit in Gott», das ist nichts anderes als eine Übersetzung des Wortes «Islam», und Lessing wußte das natürlich. Aber er spricht es im Dramentext nicht an, auch reflektiert er nicht darüber, weil er mit dem *Nathan* kein «Lehrstück» über den Islam oder das arabische Reich zur Zeit Saladins verfassen, vielmehr die Möglichkeit aufzeigen wollte, sich menschlich zu verhalten, ohne ein Christ zu sein. Der Orient diente Lessing als Fläche, auf die er das positive Gegenbild zur eigenen Kultur projizierte. Indem er den möglichen Frieden der Religionen beschwor, kritisierte er die reale Gewalt des Christentums. Doch der Staat, in dem Lessing lebte, war nicht tolerant genug, um sein Toleranzstück zu ertragen. Eine Aufführung des *Nathan* hat Lessing nicht mehr selbst erlebt.

Aber nicht nur in politischen und religiösen, auch in ästhetischen Fragen war Lessing ein ätzender Polemiker, ein notorischer Widersprecher und ein Meister der Beleidigung, wenn der Adressat nur angesehen genug war, sei es ein Klopstock, sei es ein Wieland. Ebenso berühmt wie charakteristisch ist der Beginn seiner Volte gegen Johann Christoph Gottsched, die seinerzeit höchste Autorität der deutschen Literatur:

> «Niemand, sagen die Verfasser der Bibliothek, wird leugnen, daß die deutsche Schaubühne einen großen Teil ihrer ersten Verbesserung dem Herrn Professor Gottsched zu danken habe.» Ich bin dieser Niemand; ich leugne es gerade zu.[18]

Zugleich hat Lessing sich Zeit seines Lebens rührend um Außenseiter der Gesellschaft bemüht, hat seinen jüdischen Freund Moses Mendelssohn verteidigt, Bettler genährt, Vagabunden wochenlang bei sich beherbergt, ehemaligen Häftlingen, Prostituierten, schwierigen Naturen ausgeholfen, die sich Ärger eingehandelt hatten oder in Not geraten waren. Von Lessing lernen bedeutet also nicht nur, die Selbstkritik zum Prinzip zu erheben, dem Geltenden zu widersprechen. Es bedeutet genauso die Wertschätzung des Fremden, den Beistand für den Schwachen. Das ist, so meine ich, ein fundamentaler Anspruch an jedwede Intellektualität und Literatur auch heute: der Respekt für das Andere und die Unerbittlichkeit gegen das Eigene; die Verteidigung des Marginalisierten und die Bestreitung des Herrschenden.

Der herrschende Diskurs hat seit jeher die gegenteilige Ausrichtung, ob zu Lessings, ob zu unserer Zeit, ob in Deutschland oder in anderen Ländern. Er ist apologetisch gegenüber sich selbst und kritisch gegenüber anderen, er preist den Erfolgreichen und beschuldigt den Schwachen. Man kann beinah beliebig jeden Bestseller der letzten Jahre zum Thema Europa, jede Talkshow zum Thema Migration, jede Schlagzeile der *Bild*-Zeitung zum Thema Hartz IV nehmen, fundiert oder niveaulos, wohlmeinend oder reißerisch, es geht nicht um das Urteil, es geht um die Struktur des Diskurses: Das Wir, das darin auftritt, ist stets das Bedrohte. Hingegen steht das Fremde – der Einwanderer, der Muslim, der Osteuropäer, der Asylbewerber, die europäischen Institutionen und neuerdings der Grieche – grundsätzlich für die Bedrohung. Die Positionen in den Bestsellern, Talkshows und Schlagzeilen unterscheiden sich lediglich danach, ob dieses Problem als lösbar oder als unlösbar dargestellt wird. Lessings Staatsverständnis hingegen ist im Kern egalitär und schon zwei Jahrzehnte vor der Französischen Revolution, zwei Jahrhunderte vor den unaufhebbaren Grundrechten des deutschen Grundgesetzes anti-populistisch gewesen. Er widersetzt sich der Dichotomie zwischen dem Eigenen und dem Fremden, zwischen Mehrheitsgesellschaft und

Minderheit, Herrscher und Beherrschten. Wir – das ist für Lessing jeder. Nicht an der Mehrheit, am Status der Minderheiten bewertet er den Zustand des Staates.

> Das Totale der einzelnen Glückseligkeiten *aller* Glieder ist die Glückseligkeit des Staates. Außer dieser gibt es gar keine. Jede andere Glückseligkeit des Staats, bei welcher auch noch so wenig einzelne Glieder leiden, und leiden *müssen*, ist die Bemäntelung der Tyrannei. Anders nichts![19]

Das war vor über zweihundert Jahren, und die Mehrheiten sind mit ihren Minderheiten seither gewiß nicht menschlicher umgegangen auf der Welt. Geändert jedoch haben sich die Meinungen. Um nur das Wort «Aufklärung» zu nehmen – schon mit dem Aufkommen der Romantik, ein, zwei Jahrzehnte nach Lessings Tod, war es zum Schlagwort geworden, das die Eliten weniger bekämpften als bespöttelten. Lessings Toleranzbegriff ist zunächst vom bürgerlichen Normalbewußtsein, später auch von den Kirchen so restlos aufgesogen worden, daß er jeden herrschaftskritischen Impuls verloren hat. Vor zweihundert Jahren galt Lessing der protestantischen Orthodoxie als ein Extremist; heute gälte jede politische, religiöse oder gesellschaftliche Kraft als extremistisch, die sich dazu bekennt, Andersgläubige, Andersrassige, Andersdenkende für minderwertig zu halten. Intoleranz als politisches Denken und Handeln setzt im einundzwanzigsten Jahrhundert voraus, daß sie als Toleranz verkauft wird, am einfachsten durch die Behauptung, die eigene Toleranz wehrhaft gegen die Intoleranz verteidigen zu müssen. Wer heute Lessings Botschaft, wie sie sich in der Ringparabel verdichtet, auf die Bühne bringen möchte, muß einbeziehen, daß sie gerade deshalb so wenig Gehör findet, weil sie zum Allgemeingut geworden ist – und daher jene, die wir heute als Extremisten bezeichnen, um so mehr zum Widerspruch reizt. Ein Theater, das Lessings Botschaft ernst nimmt, müßte sich fragen, warum diese Botschaft so leer geworden ist, daß die Orthodoxen aller Religionen, die Staatenlenker und die Teilnehmer der Weltwirtschaftstrefen sie wie ein Mantra aufsagen, die Kulturen, Religionen und übrigen Identitätsmaschinen sich aber dennoch von Tag zu Tag aggressiver gebärden. Um an Lessings Utopie zu

glauben, müßte man sie heute negieren, sonst wird sie affirmativ und damit zum Gegenteil dessen, was sie 1778 gewesen ist.

Lessing selbst hat die materielle Verwertbarkeit der Toleranzrede benannt, wenn das in seiner erbaulichen und deshalb blinden Rezeption auch übersehen wurde und wird. «Das wars! Das kann/Mich retten!» sagt Nathan, als ihm die Idee kommt, Saladin die Ringparabel zu erzählen.

> Nicht die Kinder bloß, speist man
> Mit Märchen ab.[20]

Das ist die Parabel zu Ende des achtzehnten und wäre sie auch zu Beginn des einundzwanzigsten Jahrhunderts: Nathan speist Saladin, der sich, bedrängt von Kreuzfahrern und Wirtschaftskrise, nach *ein bißchen Frieden* sehnt, mit einem Märchen ab, und der findet es so hübsch, daß er Nathan reich belohnt: Toleranz als Verkaufsstrategie. Von wenigen Interpreten bemerkt, schuf Lessing mit dem Nathan den ersten Makler der Humanität. Er hat die Ringparabel damit nicht diskreditiert, noch sich von ihrer Botschaft distanziert. Sie verliert nicht ihre Gültigkeit dadurch, daß Saladin, der im Stück als ein Despot eingeführt wird, sich von ihr hinreißen läßt. Aber Lessing verwies bewußt auf die Anfälligkeit gerade auch des Despoten, sich zwischen den Amtsgeschäften in seiner Mitmenschlichkeit zu sonnen. Sie ist Führern von Staaten, Konzernen und Theatern noch immer auffällig oft zu eigen. Damit hielt Lessing selbst visionär die Ambivalenz seiner schönen Utopie fest und war er dem Großteil seiner eigenen Rezeptionsgeschichte voraus: Bleibt es nämlich, wie in allen vier, bestimmt nicht repräsentativen, aber ihrem Anliegen nach wahrscheinlich typischen Aufführungen, die ich selbst vom *Nathan* auf deutschen Bühnen sah, bleibt es beim allgemeinen Gutmeinen, dann beteiligt man sich am Geschäft, das mit der Botschaft der Ringparabel betrieben wird. Dieses Geschäft ist das Gegenteil von avancierter Kunst, nämlich die Bejahung des Eigenen, die Affirmation: Wir sind so gut. Die Welt mag schlecht sein, rassistisch, gewalttätig, intolerant, aber *wir haben verstanden: Come together*.

Nicht zufällig sind es Phrasen aus der Werbung, aus denen sich die Intellektualität der kommerzialisierten Verständigung zusammensetzt. Kein großes Unternehmen, das nicht mit aufwendigen Konferenzen Toleranz verbreitete; keine Akademie und keine Stiftung, die ohne Toleranzprogramme auskäme, keine Werbung für Softdrinks oder Zigaretten, die sich der Weltversöhnung der Vereinten Farben entzöge, keine noch so fremdenfeindliche Boulevardzeitung, die sich nicht die kulturelle, ethnische oder sexuelle Vielfalt auf die Fahnen geschrieben hätte, und inzwischen auch kaum ein Stadttheater mehr, das sich nicht für die interkulturelle Verständigung engagierte: *die tun was*. Allein, man achte auf die Kostüme: Während Saladin, an den die Toleranzbotschaft adressiert ist, durch sein orientalisches Gewand gewöhnlich den Fremden verkörpert, tritt Nathan als Botschafter der Toleranz meist im westlichen Straßenanzug auf. Tatsächlich ist Nathan genauso ein Orientale wie Saladin und hat Lessing einzig den Tempelherrn, also just den Vertreter seiner eigenen, der christlichen Religion, als religiösen Fanatiker dargestellt. Wo Lessing gegen die Intoleranz des Westens anschrieb, wird im heutigen Theater die Toleranz verwestlicht. Ihr Träger ist keiner *von denen*, wie bei Lessing, sondern *einer von uns:* Nathan der Weiße.[21]

Nach dem 4. November 2011 sagte der Soziologe Wilhelm Heitmeyer, er sei entsetzt über den Eindruck, den viele Politiker und manche Medien noch immer erzeugten, es handele sich bei dem Nationalsozialistischen Untergrund um «ein paar Außenseiter in einer sonst intakten und humanen Gesellschaft». Ihre Legitimation der Gewalt hätten die Rechtsterroristen «aus einem Vorrat an menschenfeindlichen Einstellungen in der Bevölkerung» geschöpft.[22] In seiner empirischen Langzeituntersuchung *Deutsche Zustände*, deren zehnte Folge im Herbst 2011 erschien, kommt Heitmeyer selbst zu durchaus differenzierten Befunden. Einerseits nimmt die potentielle Anhängerschaft einer rechtspopulistischen Partei in Deutschland deutlich ab; andererseits nehmen rechtspopulistische Ansichten unter allen Befragten deutlich zu. Jeder zehnte Deutsche pflichtet inzwischen dem Satz bei, «durch Anwendung von Gewalt können klare Verhältnisse geschaffen werden». Jeder Fünfte meint, «wenn andere sich bei uns breit machen, muß man ihnen unter

Umständen unter Anwendung von Gewalt zeigen, wer Herr im Hause ist». Dem Satz «Um Recht und Ordnung zu bewahren, sollte man härter gegen Außenseiter und Unruhestifter vorgehen», stimmen mehr als zwei Drittel der Befragten zu. Zu ähnlichen Befunden kommt eine Studie der Friedrich-Ebert-Stiftung über rechtsextreme Einstellungen in Deutschland. Mehr als jeder zehnte Deutsche wünscht sich demnach einen «Führer, der Deutschland zum Wohle aller mit harter Hand regiert». Ebenso groß ist der Anteil der Deutschen, die die Diktatur für eine bessere Staatsform halten. Heitmeyer spricht von einer «Ideologie der Ungleichwertigkeit», die sich in der gesamten Gesellschaft ausbreite, und sieht den Rechtspopulismus zwar als politische Kraft derzeit auf dem Rückzug, diagnostiziert aber für nationalistische, xenophobe und anti-egalitäre Haltungen eine immer größere Akzeptanz in den etablierten Foren öffentlicher Meinungsbildung, sei es in den Parteien oder der Talkshowdemokratie des Öffentlich-Rechtlichen Fernsehens, sei es in Feuilletons oder auf den Bestsellerlisten. Daß der größte unter allen Bucherfolgen der letzten Jahre oder sogar der gesamten deutschen Nachkriegsgeschichte einer Schrift zukam, die die Überlegenheit des Eigenen und die Bedrohung durch das Fremde nicht mehr nur kulturell erklärt wie im Rechtspopulismus, sondern genetisch festschreibt wie im nationalsozialistischen Denken, ist dabei mehr als nur ein Zufall. Es ist ein Menetekel.

Ich habe mich 2011 nicht an der Debatte um Thilo Sarrazin beteiligt, weil ich mit der Fertigstellung des Romans beschäftigt war, *Dein Name*, den das Thalia-Theater und das Hamburger Schauspielhaus anläßlich der Lessing-Tage so wundervoll in ein Ereignis verwandelt haben. Freilich schwang auch der Impuls mit, den ich bereits erwähnte: das Eigene nicht verteidigen, sondern kritisieren zu wollen. Schließlich ist der Islam, ist auch der Islam meine eigene Kultur, meine Religion. Aber als ich mich im Vorfeld dieser Rede fragte, welche Worte gemeint seien, die der Nationalsozialistische Untergrund durch Taten ersetzt hat, und deshalb die programmatischen Diskussionen innerhalb der NPD und die theoriebildenden Zeitschriften des deutschen Rechtsextremismus studierte, stieß ich so häufig auf die Abschaffung Deutschlands, daß ich nicht umhin kam, das Buch nun doch selbst zu lesen – kein

anderer Autor der letzten Jahre hat das völkische Denken so sehr elektrisiert wie Thilo Sarrazin. Und wenn ich mich im folgenden zu seinen Thesen äußere, müßte selbst er mir eine gewisse Kompetenz zubilligen, schließlich führt er mich als Zeugen seiner Anklage auf und scheint mich also nicht den Gutmenschen, Islamverherrlichern und Toleranzpredigern zuzurechnen, als deren Radikalsten unter Deutschlands Dichtern man ohnehin Gotthold Ephraim Lessing anklagen müßte.

Wird Sarrazin selbst auf die breite Rezeption und einhellige Zustimmung angesprochen, die seine Thesen in der rechtsextremen Szene Deutschlands gefunden haben, antwortet er achselzuckend, daß die Erde auch dann rund bliebe, wenn Nazis sie für rund erklärten. Das Problem ist, daß die Gemeinsamkeiten, die der Neonazismus mit Sarrazin entdeckt, sich keineswegs auf Selbstverständlichkeiten beziehen, sondern das zivilisatorische Weltbild auf den Kopf stellen, das sich auf der Grundlage der Antike und des Monotheismus, im Zuge der Französischen Revolution und der Aufklärung, infolge zweier Weltkriege und der Katastrophen des europäischen Nationalismus im Westen herausgebildet hat. Damit meine ich gar nicht so sehr Sarrazins Äußerungen über den Islam und die Forderung nach einer restriktiven Ausländerpolitik, so vehement sie den Konsens unter den demokratischen Parteien aufkündigen, der sich seit der Hinwendung der CDU zu einer aktiven Gestaltung der Einwanderungsgesellschaft herausgebildet hat. Aber solche Einsprüche konnte man so und noch aggressiver schon in vielen Büchern lesen. Ich meine auch nicht sein Plädoyer für ein dezidiert nationalistisches Politikverständnis, das dem Projekt der europäischen Einigung im Kern widerspricht. Ich meine nicht einmal Sarrazins Familienbild, das die Mutter zuerst als Gebärende sieht. Nein, ich meine Sarrazins Betonung der Ungleichheit der Menschen und seine Ansichten zur Bevölkerungspolitik, ich meine seine Thesen zum Zusammenhang zwischen Selektionsdruck, Abstammung und Intelligenz, ich meine die Autoren, auf die Sarrazin sich in den Fußnoten beruft, auf Forscher wie Kevin B. MacDonald, der in David Irvings Prozeß als Zeuge für den britischen Holocaust-Leugner auftrat, oder den Leipziger Intelligenzforscher und Genealogen Volkmar Weiss, den

die NPD im sächsischen Landtag als Sachverständigen in die Enquete-Kommission «Demographie» berief. Ich meine Sarrazins Biologisierung des Judentums, wenn er das «Juden-Gen» anpreist oder die ‹rassenhygienischem Analysen, wenn er «den Anteil der angeborenen Behinderungen unter den türkischen und kurdischen Migranten»[23] beklagt. Nicht zuletzt meine ich Sarrazins entwürdigende Sprache, die ganze Bevölkerungsgruppen auf ihren – noch dazu äußerst fragwürdig berechneten – ökonomischen Nutzwert reduziert, ohne das Ressentiment verbergen zu können, das der scheinrationalen Argumentationskette zugrunde liegt.

Stellvertretend für viele Formulierungen sei nur das Diktum Sarrazins aus dem berühmt gewordenen Interview mit der Kulturzeitschrift *Lettre International* angeführt, mit dem es Sarrazin ein Jahr vor Erscheinen des Buches bereits mehrfach auf die Titelseiten der *Bild*-Zeitung brachte: Er müsse niemanden anerkennen, der «ständig neue kleine Kopftuchmädchen produziert».[24] «Das Wort ‹produzieren› drückt an dieser Stelle zum einen den psychopathologischen Ekel des Redners vor der Sexualität der so genannten Unterschicht, verbunden mit Sexualphantasien, aus», analysiert der Berliner Soziologe Achim Bühl; «zum anderen stellt er eine drastische Form der Entmenschlichung dar, insofern der Terminus in der Regel nur für Sachen, nicht aber für Personen benutzt wird». Zum Begriff «Kopftuchmädchen» bemerkt Bühl, daß dieser auf die «Entpersönlichung» einer ganzen Bevölkerungsgruppe ziele: «Ihre Reduktion auf die singuläre Eigenschaft des ‹Kopftuchtragens› – zumal im Kontext des Unerwünschtseins ihrer Existenz – geht einher mit dem Verlust persönlicher Würde und menschlicher Rechte.»[25] Und Sarrazin beläßt es keineswegs dabei, utilitaristisch den Minusfaktor herauszurechnen, der dieser oder jener Bevölkerungsgruppe pauschal zukommt, sondern fordert bereits in diesem ersten Interview konkrete pro-natalistische Maßnahmen, damit die Türken Deutschland nicht erobern, wie die Kosovaren das Kosovo erobert hätten:

> Je niedriger die Schicht, desto höher die Geburtenrate. Die Araber und Türken haben einen zwei-, bis dreimal höheren Anteil an Geburten, als es ihrem Bevölkerungsanteil entspricht. Große Teile sind weder integrationswillig noch integrationsfähig. Die Lösung

> dieses Problems kann nur sein: Kein Zuzug mehr, und wer heiraten will, sollte dies im Ausland tun. Ständig werden Bräute nachgeliefert.[26]

Das Programm einer «weichen», also durch Sozialleistungen und Ausländergesetze gelenkten Eugenik, das Sarrazin ein Jahr später in seinem Buch konkretisiert – explizit um das Aussterben des deutschen Volkes zu verhindern –, findet sich so drastisch nicht einmal im Parteiprogramm der NPD:

> Das Ziel aller Maßnahmen muß sein: Wer aber vom Staat alimentiert wird, soll nicht dazu verführt werden, diese Unterstützung durch Kinder zu erhöhen.[27]

Die eigene, als gewachsen und homogen vorgestellte Volksgemeinschaft vor der Überfremdung durch genetisch minderwertige Völker zu schützen, denen aufgrund ihrer biologischen Veranlagung und kulturellen Prägung nicht nur der Wille, sondern eben die Befähigung (!) zur Integration abgesprochen wird – ein solches Denken ist mehr als nur rechtslastig oder populistisch. Es entspricht bis in Details den gängigen Definitionen des völkischen Nationalismus. Offen bekennt es sich, Andersgläubige, Andersrassige und – wenn man Sarrazins Reaktionen auf seine Kritiker studiert – auch Andersdenkende für minderwertig zu halten. Sarrazin, so schreibt es ein führendes Organ der rechtsextremen Theorienbildung, die Zeitschrift *Hier & Jetzt*, in einem Themenheft zu seinem Buch, «Sarrazin hat uns Nationalisten […] aus dem völkischen Herzen gesprochen.»[28]

Wohlgemerkt hatte die Mordserie des Nationalsozialistischen Untergrunds viele Jahre vor der Veröffentlichung von Thilo Sarrazins Buch begonnen. Die Abschaffung Deutschlands ist nicht die Ursache, sondern eher der spektakulärste Ausdruck jener «Ideologie der Ungleichwertigkeit», deren Ausbreitung sich auf vielen Ebenen der Gesellschaft beobachten und empirisch belegen läßt, sei es in bezug auf Fremde, sei es in bezug auf Arme, sei es in bezug auf das Verständnis von Demokratie – spektakulär deshalb, weil der durchschlagende Erfolg Sarrazins ein Gedankengut als mindestens diskussionswürdig etabliert hat, das sich bis dahin nur innerhalb der extremen Rechten artikulierte; spektakulär auch

deshalb, weil sich dieser Erfolg dem Zusammenwirken, man könnte auch sagen: dem propagandistischen Kartell der beiden größten Medienkonzerne des Landes verdankt, der Bertelsmann AG, die das Buch verlegt hat, und des Springer Verlags, der es in einer beispiellosen Kampagne über Wochen auf die Titelseite seiner Zeitungen brachte; und spektakulär schließlich, weil Redaktionen aller politischen Couleur in Form von Vorabdrucken, großen Rezensionen, Magazinbeiträgen, dazu die Wiederholungsschleife der öffentlich-rechtlichen Talkshows und selbst eine so unbescholtene wie anspruchsvolle Zeitschrift wie *Lettre International* mit ihrem vollständig widerspruchsfreien Interview einem Autor das denkbar größte Forum in Deutschland gaben, dessen Äußerungen sich als «wahre Fundgrube für die politische Arbeit der national-identitären Rechten» entpuppt hat, um noch einmal *Hier & Jetzt* zu zitieren, «ob nun im Kampf um die Köpfe oder im parlamentarischen Tagesgeschäft».[29] Oder mit den Worten des Soziologen Achim Bühl: «Kernelemente nationalsozialistischer Ideologie mutieren zu ‹Provokationen, die wichtige Debatten anstoßen›.»[30] Weder Thilo Sarrazin noch die Bertelsmann AG noch der Springer Verlag und schon gar nicht *Lettre International* tragen die Verantwortung für die Morde an acht Türken, einem Griechen und einer deutschen Polizistin. Gleichwohl haben sie für die Popularisierung des völkischen Nationalismus, dem Uwe Mundlos anhing, mehr bewirkt als der Nationalsozialistische Untergrund. Bis weit in bürgerliche und sogar intellektuelle Milieus haben sie einem Gedankengut, das einer breiten Öffentlichkeit vor wenigen Jahren als selbstverständlich extremistisch gegolten hätte, massenhafte Verbreitung beschert, es gerade auch in seiner herabsetzenden Diktion enttabuisiert und damit in die Mitte der Gesellschaft getragen.

Als die Historikerin und Philosophin Hannah Arendt 1959 in Hamburg den Lessing-Preis entgegennahm, widersprach sie Lessing an einer einzigen Stelle ihrer glänzenden Dankesrede. Es ist die Stelle, an der Sultan Saladin den Juden Nathan auffordert, näher zu treten. Hannah Arendt sagte 1959, daß sie eine Haltung, die auf die Aufforderung: «Tritt näher, Jude!» im Sinne Nathans mit einem: «Ich bin ein Mensch» antwortet, «für ein groteskes und gefährliches

Ausweichen vor der Wirklichkeit»[31] hielte. Auf die Frage «Wer bist Du?» habe sie lange Jahre die Antwort «Ein Jude» für die einzig adäquate gehalten. Hannah Arendt sagte das mit erkennbarem Bedauern, ja mit einer Trauer, die noch ein halbes Jahrhundert später berührt. Mehrfach betonte sie, daß sie mit dem Ausdruck «Ein Jude» keine irgendwie hervorragende, nicht einmal eine exemplarische Art des Menschseins andeuten wolle. Nicht einmal eine geschichtliche Realität meine sie, sondern «nichts als die schlichte Anerkennung einer politischen Gegenwart, die eine Zugehörigkeit diktiert hatte, in welcher gerade die Frage nach der personalen Identität im Sinne des Anonymen, des Namenlosen mitentschieden war». Und sie erinnerte an den «so einfachen und doch gerade in Zeiten der diffamierenden Verfolgung so schwer verständlichen Grundsatz, daß man sich immer nur als das wehren kann, als was man angegriffen ist».[32] Gewiß ist Hannah Arendt nach dem Krieg auch deshalb in den Vereinigten Staaten geblieben, weil sie dort eher als ein Mensch leben und schreiben konnte, nicht als Angehörige eines Volkes.

Im selben Jahr, in dem Hannah Arendt den Lessing-Preis der Stadt Hamburg entgegennahm, sind meine Eltern aus Iran nach Deutschland eingewandert. Acht Jahre später wurde ich in der westfälischen Stadt Siegen geboren. Als ich vor kurzem die Dankrede Hannah Arendts las, weil ich selbst nun einen Preis in ihrem Namen entgegennehmen sollte, fragte ich mich, was ich wohl anstelle Nathans geantwortet hätte. Es war kurz nach dem 4. November 2011, der eben jene Morde ans Licht gebracht hatte, denen neun Menschen allein aufgrund ihrer Zugehörigkeit zu einem anderen Volk zum Opfer gefallen waren, als Grieche, als Türken. Einer der Anschläge, so las ich in den Zeitungen, war in unserer unmittelbaren Nachbarschaft geschehen, ein paar Häuser entfernt von der Kölner Kindertagesstätte, in der ich täglich gegen vier meine Tochter abholte. Es gab in der Straße einen kleinen Lebensmittelladen, der von außen nicht als ausländisch erkennbar war, ein etwas größerer Tante-Emma-Laden, den eine iranische Familie übernommen hatte, ohne die Einrichtung oder das Angebot zu ändern. Ich kaufte dort oft ein, zugegeben nicht den großen Einkauf, die Preise waren relativ hoch, aber doch für den täglichen

Bedarf, und plauderte dann mit den Besitzern oder ihrer Tochter, einer Gymnasiastin wohl, die hinter der Theke ihre Hausaufgaben schrieb, froh auch darüber, daß meine eigene Tochter ein paar Minuten Persisch hörte und sprach. Irgendwann war dieser Laden zu, die Rolläden herabgelassen. Ich dachte, na gut, es haben wohl die meisten nur für den täglichen Bedarf eingekauft, zum Überleben hat es nicht gereicht. Nach dem 4. November 2011 erfuhr ich, daß einer der beiden Zwickauer Terroristen, der Beschreibung nach Uwe Mundlos, das Ladenlokal mit einem Einkaufskorb betreten hatte, darin eine rotlackierte Weihnachtsdose mit Sternenmuster. Der unbekannte Kunde nahm sich ein paar Lebensmittel aus den Regalen und behauptete an der Theke, seine Geldbörse vergessen zu haben. Er versprach, Geld zu holen, und ließ den Einkaufskorb im Laden zurück. Als der Kunde nicht wieder auftauchte, stellten die Ladenbesitzer den Korb in einen Nebenraum. Vier Wochen später öffnete die Tochter die Weihnachtsdose, in der sich Sprengstoff befand. Sie überlebte schwer verletzt, ihr hübsches Gesicht blieb entstellt. Die Familie verzog unbekannt. Wer hatte den Zwickauer Terroristen den Hinweis zugesteckt, daß der Laden, der auf dem Schild außen noch immer den Namen des deutschen Vorbesitzers und zweier Kölschmarken trug, von Ausländern übernommen worden war? Der Nationalsozialistische Untergrund muß auch in Köln Unterstützer gehabt haben, bis heute unentdeckt; jedenfalls ist die Gymnasiastin nicht als Mensch angegriffen worden, sondern als Ausländerin, Iranerin, Muslimin, etwa achtzig Meter entfernt von der Kindertagesstätte meiner Tochter. Ich fragte mich also, was ich auf die Anrede als Ausländer, Iraner, Muslim erwidern würde. Würde ich darauf beharren, ein Mensch zu sein, vor allem anderen ein Mensch? Oder hielte ich die Antwort Nathans nach dem 4. November 2011 für ein groteskes und gefährliches Ausweichen? Ich brauchte nicht lang zu überlegen. Ein halbes Jahrhundert nach Hannah Arendts Rede und der Einwanderung meiner Eltern würde ich wieder, würde ich in Deutschland immer noch antworten können, daß ich ein Mensch sei.

Keiner von uns, nicht meine Eltern, nicht meine Brüder, kein anderes Mitglied unserer großen Familie hat mit Deutschland die Erfahrung gemacht, die Hannah Arendt machen mußte. Bei allen

Unebenheiten im einzelnen überwiegt bei jedem von uns die Dankbarkeit für die Freiheiten, die dieses Land uns geschenkt, für die Möglichkeiten, die es uns geboten, für die Rechte, die es uns gewährt hat. Ich denke oft, wenn ich durch das Land reise, und noch öfter, wenn ich aus anderen Ländern zurückkehre, daß Deutschland sich in den fünfzig Jahren seit der Lessing-Rede Hannah Arendts und der Einwanderung meiner Eltern zu einem überraschend passablen, sogar zu einem menschenfreundlichen und liebenswerten Land entwickelt hat. Vielleicht spreche ich nicht so oft über diese Liebe, aber man merkt sie meinen Büchern auch an, glaube ich. Wenn ich nicht darüber spreche, dann aus dem Grund, den Lessing mich lehrt, wenn er bemerkt, daß der Patriot selbst in ihm vielleicht gar nicht ganz erstickt sei – allerdings «das Lob eines eifrigen Patrioten, nach meiner Denkungsart, das allerletzte ist, wonach ich geizen würde; des Patrioten nämlich, der mich vergessen lehrt, daß ich ein Weltbürger sein sollte».[33]

Vielleicht überraschen Sie diese letzten Sätze zum Ende ausgerechnet dieser Rede. Vielleicht klingen sie Ihnen zu versöhnlich, dabei sind sie doch kämpferisch gemeint. Denn jene, die den Nationalismus vertreten, stehen nicht für das Deutschland, in dem ich gern lebe. Sie lehnen sich, mit oder ohne Gewalt, mit den Mitteln einer extremistischen Partei oder eines Medienkonzerns, von den Rändern der Gesellschaft oder aus ihrer Mitte, gegen einen Grad der Pluralität und Weltoffenheit auf, den weder Hannah Arendt noch meine Eltern 1959 für möglich gehalten hätten. Eher als im Philotas finde ich mein Deutschland heute im Aridäus wieder.

Als Lessing sein Trauerspiel über den Patriotismus schrieb, verkörperte Philotas das gesellschaftliche Ideal des enthusiastischen Patriotismus. Lessing hingegen liebte erkennbar den Aridäus, den anderen, den feindlichen König, der Philotas fragt, was ein Held ohne Menschenliebe sei, und kampflos aufgibt, als Philotas sich aus Liebe zum Vaterland umbringt:

> Umsonst haben wir Ströme Bluts vergossen, umsonst Länder erobert. Da zieht er mit unserer Beute davon, der größere Sieger! – Komm! Schaffe mir meinen Sohn! Und wenn ich ihn habe, will ich nicht mehr König sein. Glaubt ihr Menschen, daß man es nicht satt wird?[34]

* Rede zur Eröffnung der Hamburger Lessing-Tage, Thalia Theater, 22. Januar 2012

5

Gott-Atmen
Goethe und die Religion

Stellen wir uns vor, wir würden nichts tun. Wir lägen bequem, die Hände neben dem Körper, hätten die Augen geschlossen, ringsum keinerlei Geräusche, fühlten keinen Schmerz, nicht einmal die Verspannung dieses oder jenes Muskels, frören weder, noch schwitzten wir. Wir würden sofort merken, daß wir nicht nichts tun können. Wir würden immer noch atmen. Wir hörten, wie die Luft hauchend in die Nasenlöcher oder mit einem leisen Zischen zwischen Lippen und Zähne strömt; wir bemerkten, wenn wir genau darauf achteten, das Kribbeln in der Kehle beim Durchzug der Luft; wir spürten je nachdem, wohin wir atmen, die Brust oder den Bauch sich weiten, bevor der Atem wendet und die Kehle hinauf wieder aus dem Mund oder der Nase strömt, Brust oder Bauch sich senken. Wir könnten die Luft anhalten, allerdings nur für einige Sekunden, bei sportlicher Konstitution etwas länger, eine Minute vielleicht oder zwei. Danach atmeten wir um so kräftiger wieder aus. Wir bestimmen nicht den eigenen Atem – nicht einmal über den eigenen Atem bestimmen wir. Über die elementarste Tätigkeit des Lebens haben wir – ich will nicht sagen: keine, aber nur minimale, nur einige Sekunden oder ein, zwei Minuten Verfügungsgewalt. Sind wir es dann überhaupt selbst, die atmen?

Es gibt wahrscheinlich keine andere Frage, an der sich der Unterschied zwischen einem religiösen und einem Bewußtsein, das die Welt rein immanent erklärt, präziser, anschaulicher, auch grundlegender festmachen ließe als die Frage nach dem eigenen

Atem. Gott ist im Vergleich ein nachrangiger, vor allem ein zu abstrakter, letztlich nicht erklärbarer Begriff – man kann religiös sein, ohne Gott im Munde zu führen; man muß das Wort nicht einmal kennen oder mag es für den Sprachgebrauch verwerfen. Erst recht amorph sind alle anderen Begriffe, die die monotheistischen Traditionen der Religion zuweisen: die Offenbarung, das Heilige, die Schöpfung. Selbst wenn wir uns, etwa auf der Grundlage langjähriger Spekulation oder einer spirituellen Erleuchtung, im klaren darüber zu sein meinten, was genau wir darunter verstehen, hätten wir keinen Anhalt, daß andere dasselbe verstehen oder vor zweihundert oder zweitausend Jahren verstanden haben. Es sind Begriffe, die eine lange, nicht nur in den Glaubens-, mehr noch in den Sprachgemeinschaften je spezifische Geschichte angereichert haben, mithin weit davon entfernt sind, etwas unmittelbar Angeschautes zu bezeichnen, wie man es für das Wort ‹Holz› sagen könnte oder für ‹Milch›, selbst für das Kulturgut ‹Brot›. Einen Laib Brot, ein Stück Holz, ein Glas Milch könnten wir jedem Menschen auf der Welt zeigen, und er wüßte es in aller Regel präzise in seine Sprache zu übersetzen – nicht so mit der Offenbarung, dem Heiligen, der Schöpfung, erst recht nicht mit Gott. Den Atem hingegen fühlen wir in den Nasenlöchern oder zwischen Lippen und Zähnen, als Kribbeln in der Kehle, in der Brust und im Bauch als eine äußere Einwirkung, von der unser Leben abhängt – von dem wir abhängen. Der Atem ist die grundlegende religiöse Erfahrung, die wir bestreiten oder anerkennen können:

> Im Atemholen sind zweierlei Gnaden:
> Die Luft einziehn, sich ihrer entladen.
> Jenes bedrängt, dieses erfrischt;
> So wunderbar ist das Leben gemischt.
> Du danke Gott, wenn er dich preßt,
> Und dank' ihm, wenn er dich wieder entläßt.[1]

Wer atmet? Das immanente Bewußtsein würde den Atem als Folge einer rein physiologischen Kausalität erklären. Es würde die menschliche Autonomie zwar ebenfalls relativieren, die Ursache für das Einholen und Ausströmen der Luft jedoch körperlichen Funktionen zuschreiben: Muskelsträngen, Stoffwechseln,

Gehirnströmen, Blutbahnen, Herzschlägen und so weiter. Gleichwohl vermag der Atem – vermag nichts so sehr wie der Atem – selbst das nüchternste Gemüt metaphysisch zu erschüttern.

Vielleicht ist der eigene Atem für die meisten Menschen zu selbstverständlich, um sie aus der Fassung zu bringen – aber stellen wir uns einen Kreißsaal vor, als Mutter, als Vater. Wir sähen das eigene Kind zum ersten Mal nach Luft schnappen, sähen seinen kleinen Bauch auf- und niedergehen, der mit Blut und einem bräunlichen Gewebe wie von flüssig gewordenem Ton verschmiert ist, sähen die Nabelschnur, die das Kind nicht mehr zu versorgen braucht, und nähmen in unserem zugegeben hormonell stimulierten Glücksrausch den Atem nicht als bloße physiologische Gesetzmäßigkeit wahr, sondern unwillkürlich als Geschenk, als Gnade, wie es in Goethes *Talismane* heißt – Gnade meinetwegen der Natur, des Schicksals oder des Zufalls. Ohne dafür theologische Systemsprache bemühen zu müssen, bin ich mir sicher, daß Gott für den Menschen entstanden ist in ebensolchen Situationen wie der Geburt des eigenen Kindes, in denen das Bedürfnis einen überwältigt, seinen Dank auszusprechen. Denn zu danken bedeutet: jemandem oder etwas zu danken. In *Wilhelm Meisters Lehrjahren* heißt es:

> Wie glücklich war ich, daß tausend kleine Vorgänge zusammen, so gewiß als das Atemholen Zeichen meines Lebens ist, mir bewiesen, daß ich nicht ohne Gott auf der Welt sei! Er war mir nahe, ich war vor ihm. Das ist's, was ich mit geflissentlicher Vermeidung aller theologischen Systemsprache mit größter Wahrheit sagen kann.[2]

Oder zu bitten: Wir sehen die eigene Mutter, den eigenen Vater auf dem Sterbebett atmen, sehen sie oder ihn fahl geworden, abgemagert, die Augen geschlossen, nicht mehr ansprechbar, sehen die Brust bei aller Kraftlosigkeit genauso stürmisch wie bei einem Baby auf- und niedergehen, hören den Puls womöglich durch das Piepen des Herzfrequenzmessers überlaut, registrieren, daß der Puls sich verlangsamt, erschrecken über die lang und länger werdende Stille, die der Atem nach dem Luftholen braucht, um zu wenden, Zehntel- oder volle Sekunden der völligen Reglosigkeit, während derer wir uns jedes Mal bang fragen, nein, während derer selbst die Robustesten unter uns bitten und flehen, daß die eingeatmete Luft

aus der Brust wieder ausströmen möge. Wir mögen die Mutter, den Vater anrufen und erkennen doch spätestens am Sterbebett, daß sie – daß nicht einmal unsere eigenen Eltern, die uns als Kindern so mächtig schienen, über ihren Atem verfügen. Wer oder was dann? Ich bin mir sicher, daß Gott für den Menschen auch aus der Notwendigkeit entstanden ist, sich an eine Mutter, einen Vater zu wenden, die unsterblich sind. Seiner *Elegie* hat Goethe folgende Zeilen aus dem *Tasso* vorangestellt:

> Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt
> Gab mir ein Gott zu sagen was ich leide.[3]

Goethe selbst vermied konsequent den Anblick von sterbenden oder bereits gestorbenen Menschen, die ihm nahestanden. Als seine Frau Christiane im Sterben lag, erkrankte er selbst, nur um prompt wieder aufzustehen, als die Leiche aus dem Haus getragen wurde. Genauso verfolgte er Schillers Ende aus der entschuldigten Ferne des eigenen Krankenbetts. Nach dem Tod seiner geliebten Schwester Cornelia blieb er tagelang stumm, gegen alle Etikette entzog er sich dem Begräbnis des Großherzogs, und Todesnachrichten wurden ihm häufig mit jener Verzögerung überbracht, die Angehörige seit jeher als schonend mißverstehen. Die Scheu vor der Begegnung, zumal der physischen Begegnung mit dem Tod, die die Forschung auch schon als Todesneurose diagnostizierte, mutet um so merkwürdiger an, als Goethe in der Anatomie genau unterrichtet war und als Student an mehreren Autopsien teilgenommen hatte. Liest man die entsprechende Stelle in *Dichtung und Wahrheit*, wird allerdings klar, daß die anatomischen Lektionen nicht nur der Mehrung des Wissens dienten, sondern fast mehr noch der Befreiung von der «Apprehension gegen widerwärtige Dinge». Im Seziersaal wollte Goethe sich bewußt unempfindlich machen für den Tod – und brachte es wirklich so weit, «daß nichts dergleichen mich jemals aus der Fassung setzen konnte». Der Begriff «Apprehension» ist dabei nicht nur im Sinne einer ‹Besorgnis›, einer ‹Abneigung› zu verstehen, wie Goethe ihn vordergründig verwendet, sondern ebenso gut wörtlich als ‹Sinneseindruck›. Auf fremde, auf namenlose Leichen blickend, mochte es gelingen, sich «nicht allein gegen diese

sinnlichen Eindrücke, sondern auch gegen die Anfechtungen der Einbildungskraft» zu stählen.[4] Etwas völlig anderes war es, blieb es bis ins Alter, einen geliebten Menschen sterben zu sehen. Gerade weil sein Gottglaube in der empirischen Erfahrung gründete, muß Goethe die Erschütterung gefürchtet haben, die die Anschauung des Todes bereitet.

Bereits seine religiöse Bewußtwerdung, erinnert sich Goethe in *Dichtung und Wahrheit*, setzte mit zwei furchteinflößenden Naturereignissen ein. Das eine war fern, aber beispiellos in seiner Zerstörungsgewalt: das Erdbeben von Lissabon am 1. November 1755, das «über die in Frieden und Ruhe schon eingewohnte Welt einen ungeheuren Schrecken» verbreitete:

> Vergebens suchte das junge Gemüt sich gegen diese Eindrücke herzustellen, welches überhaupt um so weniger möglich war, als die Weisen und Schriftgelehrten selbst sich über die Art, wie man ein solches Phänomen anzusehen habe, nicht vereinigen konnten.

Das andere Ereignis im darauffolgenden Jahr nahm sich im Rückblick des Sechzigjährigen vergleichsweise gewöhnlich aus, durchfuhr dafür die eigenen Sinne mit tosendem Lärm und grellem Leuchten, mit Kälte, Nässe und Angstschweiß:

> Unversehens brach ein Hagelwetter herein und schlug die neuen Spiegelscheiben der gegen Abend gelegenen Hinterseite des Hauses unter Donner und Blitzen auf das gewaltsamste zusammen, beschädigte die neuen Möbeln, verderbte einige schätzbare Bücher und sonst werte Dinge und war für die Kinder um so fürchterlicher, als das ganz außer sich gesetzte Hausgesinde sie in einen dunklen Gang mit fortriß und dort auf den Knieen liegend durch schreckliches Geheul und Geschrei die erzürnte Gottheit zu versöhnen glaubte.

Die beiden Erfahrungen einer übermächtigen, den Menschen wahllos umherschleudernden Natur – das Hagelwetter über dem eigenen Haus eindrücklicher noch als die bloß berichtete Katastrophe von Lissabon – gaben dem Kind erste Gelegenheiten, «den zornigen Gott, von dem das alte Testament so viel überliefert, unmittelbar kennen zu lernen».[5] Fast so schnell, wie sich die Nachrichten aus Lissabon verbreitet hatten oder das Gewitter über Frankfurt hinweggegangen war, vergaß das Kind allerdings die «Zorn-Äußerungen» Gottes schon wieder und sah «die Schönheit der

Welt und das mannigfaltige Gute, das uns darin zu Teil wird». Bereits Goethes früheste Gotterfahrungen sind Erfahrungen der Natur. Aber nicht nur das: In der Natur offenbart sich Gott dem Siebenjährigen als jemand oder etwas, das mal bedrängt, mal erfrischt. Und schließlich: So wie der altgewordene Goethe im *Divan* den Wechsel positiv als Dialektik deutet, auch die Bedrängnis als notwendige Voraussetzung einer Befreiung für wunderbar erklärt, so überwiegt schon bei dem Kind das Vertrauen die Furcht:

> Der Gott, der mit der Natur in unmittelbarer Verbindung stehe, sie als sein Werk anerkenne und liebe, dieser schien ihm der eigentliche Gott, der ja wohl auch mit dem Menschen wie mit allem übrigen in ein genaueres Verhältnis treten könne, und für denselben eben so wie für die Bewegung der Sterne, für Tages- und Jahrszeiten, für Pflanzen und Tiere Sorge tragen werde.[6]

Goethes religiöse Entwicklung hat viele Wendungen genommen und ihn zu scheinbar oder tatsächlich widersprüchlichen Äußerungen über das Christentum, ja über beinahe alle Religionen geführt, die seinerzeit überhaupt zu studieren waren. Er hat gegenüber Herder die «ganze Lehre Von Christo» als «Scheisding» beschimpft,[7] dem Theologen Lavater offen bekannt, «ein dezidirter Nichtkrist» zu sein,[8] und wider das Christentum einen «wahrhaft *Julianische[n] Haß*» gehegt.[9] Gleichwohl legte er Wert auf die «heilige Handlung» der Taufe bei August und den anderen, früh verstorbenen Kindern,[10] bezeichnete die christliche Religion als «ein Letztes, wozu die Menschheit gelangen konnte und mußte»,[11] und antwortete auf die selbst gestellte Frage, wer denn heutzutage noch ein Christ sei, wie Christus ihn haben wollte: «Ich allein vielleicht, ob ihr mich gleich für einen Heiden haltet».[12] Was er zu anderen Religionen bemerkte, liest sich kaum weniger paradox: Bezeichnenderweise wurde Goethe sowohl des Antisemitismus als auch des Philosemitismus bezichtigt. Er übersetzte Voltaires anti-islamisches Mohammed-Stück und verfaßte selbst eine Hymne auf den Propheten des Islams, liebte die Veden, aber bescheinigte den Indern die «abstruseste Philosophie» und die «monstroseste Religion»,[13] polemisierte gegen Spinoza und näherte sich dem Pantheismus Schritt für Schritt an. Und trotzdem weisen die Grundzüge der Goetheschen Religiosität vom ersten bis zum letzten

Lebensjahrzehnt eine bemerkenswerte Kontinuität auf: Es ist eine Religiosität der unmittelbaren Anschauung und der allmenschlichen Erfahrung, der präzisen Beobachtung und der naheliegenden, schon dem Kind notwendig erscheinenden Schlüsse. Sie kommt ohne Spekulation und fast ohne Glauben aus, insofern Goethe sie auf den natürlichen, von Erziehung und Denken allenfalls verschütteten Instinkt des Menschen zurückführt, sich selbst als Geschöpf und die Natur als Schöpfung zu betrachten:

> Die allgemeine, die natürliche Religion bedarf eigentlich keines Glaubens: denn die Überzeugung, daß ein großes, hervorbringendes, ordnendes und leitendes Wesen sich gleichsam hinter der Natur verberge, um sich uns faßlich zu machen, eine solche Überzeugung dringt sich einem Jeden auf; ja wenn er auch den Faden derselben, der ihn durchs Leben führt, manchmal fahren ließe, so wird er ihn doch gleich und überall wieder aufnehmen können.

Wohlweislich fügt Goethe an, daß es sich mit der besonderen Religion ganz anders verhalte, die Gott für einen einzelnen Verkünder, einen einzigen Stamm, ein einziges Volk, eine einzige Landschaft reklamiere:

> Diese Religion ist auf den Glauben gegründet, der unerschütterlich sein muß, wenn er nicht sogleich von Grund aus zerstört werden soll. Jeder Zweifel gegen eine solche Religion ist ihr tödlich. Zur Überzeugung kann man zurückkehren, aber nicht zum Glauben. Daher die unendlichen Prüfungen, das Zaudern der Erfüllung so wiederholter Verheißungen, wodurch die Glaubensfähigkeit jener Ahnherren ins hellste Licht gesetzt wird.[14]

Und so drücken sich in den ungleichartigen Aussagen über diese oder jene Religion nicht nur oder sogar in den selteneren Fällen die Brüche in der eigenen religiösen Entwicklung aus, als daß sie sich auf unterschiedliche Erscheinungsformen, Riten und Lehren der jeweiligen Religion beziehen. In allen Glaubenstraditionen erkannte er – hier mehr, dort weniger – die allgemeine, die natürliche Religiosität wieder, die das Kind beim Anblick der Natur unwillkürlich fühlte und der Greis unerschütterlich hochhielt. Wo sich die Glaubenstraditionen jedoch unterschieden – und man könnte hinzufügen, je mehr sie sich von der gleichsam anthropologischen Religiosität des Menschen entfremdeten –,

unterschied sich auch Goethes Urteil. Deshalb hob er nicht nur systematisch und historisch das Kirchenchristentum, das er für ein «Produkt des Irrtums und der Gewalt»[15] hielt, von einer ursprünglichen, reinen Botschaft des Evangeliums ab, sondern widerstrebte es «dem Wahrheitsgefühl meiner Seele» bis in die letzten Lebensjahre, als er sich dem Christentum längst wieder zugewandt oder sich sogar ausdrücklich als Christ bekannt hatte, «daß Drei Eins sei und Eins Drei».[16] Soweit hielt Goethe das Christentum für «ewiglich», als er es seinem biblischen Ursprung nach «tief in der menschlichen Natur und ihrer Bedürftigkeit begründet» sah.[17] Soweit lehnte er es ab, als es bald nach seiner Entstehung das «ursprünglich Reine» eingebüßt habe und in der Gegenwart nur noch wie «verworrener Quark» sei.[18]

Glaube ist ja überhaupt ein unpassendes Wort für Goethes Religiosität. Subjektiv glaubte Goethe nicht an Gott – er erkannte ihn, sah, hörte, roch, fühlte, erlebte, atmete und begriff im doppelten Sinne des Wortes, daß es einen einigen Gott geben müsse:

> Den teleologischen Beweis vom Dasein Gottes hat die kritische Vernunft beseitigt; wir lassen es uns gefallen; was aber nicht als Beweis gilt soll uns als Gefühl gelten, und wir rufen daher von der Brontotheologie bis zur Niphotheologie alle dergleichen fromme Bemühungen wieder heran. Sollten wir im Blitz, Donner und Sturm nicht die Nähe einer übergewaltigen Macht, in Blütenduft und lauem Luftsäuseln nicht ein liebevoll sich annäherndes Wesen empfinden dürfen?[19]

Wo andere aus der Religion eine Weltanschauung ableiteten, leitete Goethe umgekehrt aus der Anschauung der Welt religiöse Grundsätze ab – «denn das Einfache verbirgt sich im Mannichfaltigen, und da ist's, wo bey mir der Glaube eintritt, der nicht der Anfang, sondern das Ende alles Wissens ist».[20] Goethes Frömmigkeit und seine naturwissenschaftlichen Forschungen widersprechen sich nicht, sind nicht einmal beziehungslos, nein: Glaube und Wissenschaft, Poesie und Naturkunde bedingen und ergänzen einander. Das hat Albrecht Schöne am Beispiel der *Farbenlehre* aufgezeigt, die deutlich der Versuch ist, eine theologische Lehre in Einklang mit der empirischen Wirklichkeit zu bringen; das läßt sich dank Hendrik Birus' kommentierter Neuausgabe des *Divan* nun bis in die einzelnen Verszeilen der

Talismane verfolgen. Die ‹zweierlei Gnaden des Atemholens› etwa nimmt Goethe direkt aus dem *Rosengarten* des persischen Dichters Saadi auf, dessen Werk er in Olearius' barocker Übersetzung kannte:

> Ein jeglicher Athem, den man in sich zeucht, hilft zur Verlängerung des Lebens und der wieder aus uns geht, erfreuet den Geist. Darumb seynd im Athemholen zweierlei Gnaden und für jegliche soll man Gott im Herzen danken.[21]

Zugleich jedoch entspricht der Atem als ein Bild des Lebens seiner eigenen, naturwissenschaftlichen Beobachtung, und Goethe schrieb beinahe zwei Jahrzehnte vor der Entstehung des *West-östlichen Divans* im Zusammenhang mit Kants *Kritik der reinen Vernunft*:

> Die Systole und Diastole des menschlichen Geistes war mir, wie ein zweites Atemholen, niemals getrennt, immer pulsierend.[22]

Die Systole kennen Altphilologen eher aus der antiken Metrik. In der Medizin bezeichnet der Begriff das Zusammenziehen des Herzmuskels, das sich mit dessen Erweiterung, der Diastole, rhythmisch abwechselt: «Die Luft einziehen, sich ihrer entladen» oder, wie Goethe in der *Farbenlehre* «das Pulsieren, in welchem sich Leben und Empfinden ausspricht», außerdem nannte:

> Zusammenziehen, Ausdehnen, Sammlen, Entbinden, Fesseln, Lösen, rétrécir und développer etc.[23]

Auch auf anderen Gebieten der empirischen Forschung – in der Witterungslehre, der Tonlehre, der Wissenschaftslehre, der Morphologie –, außerdem in der Ethik und der Schöpfungsgeschichte entdeckte Goethe regelmäßig «diese abwechselnde Wirkung der Zusammenziehung und Ausdehnung, wodurch die Natur endlich ans Ziel gelangt».[24] Selbst im Zusammenhang mit der Psychologie stellte er fest:

> Es ist immerfort Systole und Diastole, Einatmen und Ausatmen des lebendigen Wesens; kann man es auch nicht aussprechen, so beobachte man es genau und merke darauf.[25]

Daß wir den Atem anhalten, wenn wir erschrecken, und ausatmen, wenn wir über etwas erleichtert sind, ist jedem Menschen unmittelbar evident. Seltener wird uns bewußt, daß der Zusammenhang auch umgekehrt gilt: daß das Einatmen den Körper in Spannung versetzt, während das Ausatmen uns körperlich erleichtert. Man beobachte es genau: Wenn wir Luft holen, spüren wir bereits bei leicht gesteigerter Aufmerksamkeit, daß die Muskelstränge im Brustkorb oder unter der Bauchdecke – ich möchte nicht sagen: sich verkrampfen, aber doch fest werden, kontrahieren. Die Anspannung ist unter gewöhnlichen Umständen nicht unangenehm. Gleichwohl vermag jedes Luftholen die Ahnung zu erzeugen, daß der Atem schmerzhaft, sogar unerträglich werden könnte, wenn er nicht schon im selben Augenblick wendete und die Kehle hinauf wieder aus dem Mund oder der Nase strömte. Und merken wir ebenso aufs Ausatmen: Bereits bei leicht gesteigerter Aufmerksamkeit spüren wir, daß die Muskelstränge sich – ich möchte nicht sagen: befreien, aber doch nachgeben, expandieren. Die Entspannung ist zugegeben minimal. Gleichwohl müssen wir die Luft nur einige Sekunden oder bei sportlicher Konstitution ein, zwei Minuten anhalten, um die Erlösung zu empfinden, die im Ausatmen liegt. Der Atem, der entweicht, erleichtert physisch, indem er das Luftvolumen in der Brust verringert, genauso wie im übertragenen Sinne, indem er die Ahnung vertreibt, daß die Luft im Körper stillstehen könnte:

> So setzt das Einatmen schon das Ausatmen voraus und umgekehrt; so jede Systole ihre Diastole. Es ist die ewige Formel des Lebens, die sich auch hier äußert.[26]

Als Goethe bei Saadi von den zweierlei Gnaden des Atemholens las, kann ihm das also keine neue Erkenntnis verschafft haben – es muß ein Wiedererkennen gewesen sein. Nur geringfügig verallgemeinert, ließe sich das von seiner gesamten Beschäftigung mit dem Islam sagen: Dessen Grundaussagen überzeugten ihn nicht, nein: Sie bestätigten, was ohnehin, was mehr empfunden als durchdacht schon mit sieben Jahren seine religiöse Gewißheit war.

> «Ich glaube einen Gott!», dies ist ein schönes löbliches Wort; aber Gott anerkennen, wo und wie er sich offenbare, das ist eigentlich die Seligkeit auf Erden.[27]

Der Islam kennt das Wort ‹Bekenntnis› nicht. Was im Deutschen mit ‹Bekenntnis› übersetzt wird, etwa im Ausdruck des islamischen Glaubensbekenntnisses, ist genau genommen ein Bezeugen, *schahāda:* «Ich bezeuge, daß es keinen Gott gibt als Gott». Die Differenz wirkt unscheinbar, ist in der Sache jedoch höchst gewichtig: Bekenntnis ist die Erklärung, einer spezifischen Lehre oder einer spezifischen Gruppe anzugehören; es ist immer ein Bekennen *von* etwas oder ein Eintreten *für* etwas, ein öffentlich gemachter Ausdruck der Gesinnung also, des Glaubens. Ich kann mich nur dann zu etwas bekennen, wenn auch andere Bekenntnisse möglich wären. Bezeugen hingegen ist eine für tatsächlich erklärte, öffentlich anerkannte Beobachtung, beruht somit auf einer empirischen Wahrnehmung oder Erfahrung, die objektiv vielleicht irreführend, subjektiv indes so eindeutig ist wie ein Laib Brot, den man vor sich sieht, ein Stück Holz, ein Glas Milch. «Bin ich nicht euer Herr?», fragt Gott in Sure 7,171 die Menschen am Tag ihrer Schöpfung: «Ja, wir bezeugen es», antworten die Menschen. Und Gott bekräftigt, daß es hier konkret um eine Zeugenaussage geht, also eine Tatsachenaussage vor einem Gericht:

> Nun nehmen wir zu Zeugen euch,
> Daß ihr nicht sagt am Tag der Auferstehung:
> Wir waren dessen ungewahr!

Bekennen bedeutet: Unter verschiedenen Möglichkeiten bekenne ich mich zu dieser besonderen. Bezeugen hingegen ist die Verifizierung von etwas Gesehenem beziehungsweise Erlebtem, das so und nicht anders war. Die Alternative dazu ist nicht ein anderes Zeugnis – dafür ist das Angeschaute nach koranischer Lesart zu deutlich –, die Alternative zum Bezeugen ist Leugnung. Entsprechend haben die Ungläubigen im Koran nicht die falsche von mehreren möglichen Überzeugungen, sondern sind einfach nur «taub, stumm und blind – also verstehen sie nicht», wie es in einer vielfach wiederkehrenden Formulierung des Korans heißt; und nicht verstehen, *lā yaʿqilūna*, bedeutet hier tatsächlich: nicht wahrnehmen, nicht mit den Sinnen

aufnehmen und deshalb nicht erkennen. «Von ihnen ist wohl mancher, der dir zuhört», spricht Gott in Sure 10,43 zum Propheten über die Ungläubigen:

> Doch kannst du hören machen Taube,
> Auch wenn sie nichts verstehn?
> Von ihnen ist auch mancher, der dich ansieht;
> Doch kannst du leiten Blinde,
> auch wenn sie nicht sehn?

Die Gläubigen hingegen sind im Koran diejenigen, die das Selbstverständliche tun, nämlich sehen, hören, riechen, fühlen und ihren Verstand im Sinne Goethes gebrauchen, der an Friedrich Heinrich Jacobi schrieb:

> Wenn du sagst man könne an Gott nur glauben […] so sage ich dir, ich halte viel aufs schauen.[28]

Auch im Koran glauben die Menschen nicht an Gott, sondern wissen um ihn; sie sehen, hören, fühlen und erkennen seine Existenz als eine offensichtliche Tatsache an. «Er hat Zeichen genug davon gegeben», lautet Sure 2,159 in Goethes eigener Bearbeitung:

> in der Schöpfung der Himmel und der Erden in der Abwechsl[ung] der Nacht und des Tags. pp. in diesem allem sind Zeichen genug seiner Einigkeit und Gütigkeit, vor die Völker, so sie mit Aufmerksamkeit betrachten wollen.[29]

Daß die Natur voller Zeichen sei, durch die Gott sich den Menschen offenbare, hatte Goethe schon als Kind im Alten Testament gelesen und bis hin zu den *Maximen und Reflexionen* immer wieder bedacht:

> Wer die Natur als göttliches Organ leugnen will, der leugne nur gleich alle Offenbarung.[30]

Der Islam nimmt das biblische Motiv von den Zeichen Gottes auf, um es zu einer wahrhaft semiotischen Theorie nicht nur der Schöpfung, vielmehr der gesamten Zivilisation zu erweitern, wie es am erstaunlichsten das außerkoranische Gotteswort sagt:

> Ich war ein Schatz und wollte erkannt werden. Deshalb schuf ich die Welt.

Nicht nur durch seine Propheten, umfassender noch, selbst Kindern, Naturvölkern einleuchtend, offenbart Gott sich in der Natur, ja, in der gesamten Zivilisation, in der Geschichte, in der menschlichen Erfahrung, den sinnlichen Genüssen, vor allem der Liebe, im Atem natürlich, in allem Menschengemachten:

> Siehe, in der Schöpfung der Himmel und der Erde
> Und im Wechsel von Tag und Nacht
> Und in den Schiffen, welche das Meer durcheilen
> Mit dem, was den Menschen nützt,
> Und im Wasser, das Gott vom Himmel niedersendet,
> Um die Erde zu beleben nach ihrem Tod,
> Und im Getier von allerlei Art,
> Das er auf ihr ausgebreitet hat,
> Und im Wechsel der Winde und der Wolken,
> Die dienen müssen zwischen Himmel und Erde:
> Wahrlich, darin sind Zeichen für ein Volk, das erkennt. (Sure 2,165)

Ähnlich erkennt Goethe nicht bloß in der Natur, sondern auch in der Zivilisation, im «Tun und Treiben der Menschen seit Jahrtausenden […] die geheimnisvolle Mitgabe einer höhern Macht ins Leben».[31] Die Welt ist in beiden Fällen ein Medium oder eben «Organ», durch das Gott zum Menschen spricht.

> Er hat euch die Gestirne gesetzt, als Leiter in der Finsterniß zu Land und See

lautet Sure 98,21 in der Hammerschen Übersetzung, die Goethe vorlag.

> Er hat euch die Gestirne gesetzt
> Als Leiter zu Land und See;
> Damit ihr euch daran ergötzt,
> Stets blickend in die Höh.

eignete er sich den koranischen Vers im *West-östlichen Divan* als eigenes Gedicht an.[32]

Einige der grundlegenden Schwierigkeiten, deretwegen Goethe mit dem Christentum rang, fand er im Islam nicht vor. Religion und

Wissenschaft mußten nicht erst versöhnt werden, weil der Koran den Glauben direkt aus der menschlichen Vernunft ableitet – daher die Abweisung von Wundern durch Mohammed (die biblischen Prophetenwunder werden zwar anerkannt, jedoch dogmatisch zu selbstverständlichen Äußerungen der göttlichen Allmacht ohne weitere Beweiskraft herabgestuft), daher außerdem in der klassischen islamischen Erziehung die Bezeichnung der Theologie als ‹Wissenschaft›, die im Zusammenhang mit den anderen Geistes- und Naturwissenschaften gelehrt wurde. «Du hältst das Evangelium wie es steht für die göttlichste Wahrheit», wendet sich Goethe in einem Brief an Lavater gegen alle übernatürlichen Beweise für Gottes Wirken,

> mich würde eine vernehmliche Stimme vom Himmel nicht überzeugen, daß das Wasser brennt und das Feuer löscht, daß ein Weib ohne Mann gebiert, und daß ein Todter aufersteht; vielmehr halte ich dieses für Lästerungen gegen den großen Gott und seine Offenbarung in der Natur.[33]

Der Mensch wird im Islam nicht sündhaft geboren, ist daher auf keine zusätzliche Gnade angewiesen, bedarf lediglich der Einsicht in seine naturgegebene Ausrichtung auf Gott. «Es preisen Ihn die sieben Himmel und die Erde und wer immer darin ist», spricht Gott in Sure 17,44 die Ungläubigen an: «Nichts lebt, was Ihn nicht lobpreist. Doch ihr versteht ihre Lobpreisung nicht. Siehe, er ist milde und verzeihend». Indem Goethe die angeborene Ausrichtung auf Gott gerade im Zusammenhang mit der *Farbenlehre* hervorhebt, spielt er bewußt oder unbewußt auf die zahlreichen Vergleiche des göttlichen Wesens mit dem Licht an, auf die er in denselben Jahren im Koran stieß. Daß der Sucher selbst ein Fünkchen des Lichts ist, das er sucht, ist eine Grundlehre des Sufismus. In der *Farbenlehre* begegnet sie einem zufällig oder eher nicht zufällig in einem Gedanken Plotins wieder, der seinerseits stark auf die islamische Lichtmystik eingewirkt hat:

> Wär’ nicht das Auge sonnenhaft,
> Wie könnten wir das Licht erblicken?
> Lebt’ nicht in uns des Gottes eigne Kraft,
> Wie könnt’ uns Göttliches entzücken?[34]

Die anthropologische Ausrichtung auf Gott folgt aus dem Rang, den der Koran dem Menschen innerhalb der Schöpfung zuweist, wenn er ihn statt zum Ebenbild ausdrücklich zum Stellvertreter beziehungsweise Nachfolger Gottes ernennt, zum *chalīfa*, ihm damit die Verantwortung überträgt, die Schöpfung zu vollenden. Gerade Hafis, den Goethe zum Zwilling erkor, weist an mehreren Stellen auf die prometheische Bürde des Menschen hin.

> Dem Himmel wurde die anvertraute Last zu schwer;
> ich, der Närrische,
> bin ausersehen, sie zu tragen.

Überhaupt durchzieht das Spannungsverhältnis, in welches der Koran die Abhängigkeit und Autonomie des Menschen setzt, auch Goethes Werk.

> Diese Unvergleichlichen
> Wollen immer weiter,
> Sehnsuchtsvolle Hungerleider
> Nach dem Unerreichlichen.[35]

Der ältere Goethe hat den Antagonismus von göttlicher Vorsehung und menschlicher Willensfreiheit, der ein beherrschendes Thema der islamischen Theologie war, ganz im Geiste der rationalistischen Schule aufgelöst, wenn er schreibt:

> Betrachten wir uns in jeder Lage des Lebens, so finden wir, daß wir äußerlich bedingt sind, vom ersten Athemzug bis zum letzten; daß uns aber jedoch die höchste Freyheit übrig geblieben ist, uns innerhalb unsrer selbst dergestalt auszubilden, daß wir uns mit der sittlichen Weltordnung in Einklang setzen und, was auch für Hindernisse sich hervorthun, dadurch mit uns selbst zum Frieden gelangen können.[36]

Mehr noch als das Menschenbild war es freilich die Weltzugewandtheit, die Goethe am Islam hervorhob, die Wertschätzung des Diesseits als Schauplatz einer allgegenwärtigen Offenbarung, der Vorrang des tätigen Glaubens vor dem bloß rechten Glauben und die Aufhebung des Gegensatzes von heilig und profan. Das erinnert natürlich und erinnerte Goethe sofort an den Pantheismus, der ihn nicht minder faszinierte. Anders jedoch als bei

Spinoza ist die Natur im Islam nicht identisch mit Gott, sondern ein ‹Organ›, durch das Gott zum Menschen spricht. Die Differenz zwischen Pantheismus und Monotheismus nahm Goethe mit zunehmendem Alter immer ernster. Im Islam sah er die Lehre von der Allgegenwart Gottes, die ihn zum Pantheismus zog, mit dem Glauben an den einen einigen Gott versöhnt. Nur scheinbar paradox könnte deshalb gerade die Wertschätzung des Islams die Rückbesinnung auf das protestantische Christentum befördert haben. Kanzler von Müller berichtet von einem Gespräch mit Goethe am 28. März 1819, in dem dieser geäußert habe:

> Zuversicht und Ergebung seien die echte Grundlage jeder bessern Religion, Unterordnung unter einen höhern, die Ereignisse ordnenden Willen, den wir nicht begriffen, eben weil er höher als unsre Vernunft und unser Verstand sei. Der Islam und die reformierte Religion seien sich hierin am ähnlichsten.[37]

Soweit ich sehe, gib es keine Textstelle, die einen kausalen Zusammenhang von Goethes islamischen Studien mit seiner Annäherung an den Protestantismus belegen würde. Das wäre bei einem so eigenwilligen, eigenständigen Geist wohl auch zu simpel gedacht. Und doch enthält eben dieser Gedanke, was unsere Zeit, was wir gerade in Deutschland, im zunehmend vielfältigen und zugleich religiös zunehmend unwissenden Europa von Goethe zu lernen hätten: daß wir uns auf das Fremde einlassen müssen, um uns selbst zu entdecken. Wie sehr die Lektüre des Korans seine Lektüre der Bibel befruchtete, liegt angesichts der gemeinsamen Motive auf der Hand. Denn einerseits knüpft der Koran erklärtermaßen an die biblischen Religionen an, beglaubigt sie also, andererseits überwindet der Koran genau das, was für Goethe als Verfechter einer universalen Religiosität am schwierigsten zu akzeptieren war: den Anspruch auf Ausschließlichkeit. «Es ist wahr, was Gott im Koran sagt: Wir haben keinem Volk einen Propheten geschickt, als in seiner Sprache»,[38] verwies Goethe auf das koranische Offenbarungskonzept, wonach der Islam die letzte, aber keineswegs die einzig gültige Religion sei. In den tausendfältigen Religionen sah Goethe «tausendfache Äußerungen dieser Heilungskraft»:[39]

> Beim Glauben, sagte ich, komme alles darauf an, *daß* man glaube; *was* man glaube, sei völlig gleichgültig.[40]

So problematisch ihm speziell die Christologie blieb, die er mit seinem strengen Monotheismus nicht in Einklang brachte, sah Goethe mit zunehmendem Alter im Christentum mehr und mehr eine und eben die vertraute, die eigene Ausformung einer «Weltfrömmigkeit», um Goethes eigenen Begriff aus *Wilhelm Meisters Wanderjahre* zu übernehmen:

> Die Geschichte aller Religionen und Philosophien lehrt uns, daß diese große, den Menschen unentbehrliche Wahrheit von verschiedenen Nationen in verschiedenen Zeiten auf mancherlei Weise, ja in seltsamen Fabeln und Bildern der Beschränktheit gemäß überliefert worden; genug, wenn nur anerkannt wird, daß wir uns in einem Zustande befinden, der, wenn er uns auch niederzuziehen und zu drücken scheint, dennoch Gelegenheit gibt, ja zur Pflicht macht, uns zu erheben und die Absichten der Gottheit dadurch zu erfüllen, daß wir, indem wir von einer Seite uns zu verselbsten genötiget sind, von der andern in regelmäßigen Pulsen uns zu entselbstigen nicht versäumen.[41]

Wenn Goethe sich in manchen Äußerungen zum Islam zu bekennen scheint und beispielsweise sagt, er lehne «den Verdacht nicht ab, daß er selbst ein Muselmann sey»[42] –, dann ist dies stets im wörtlichen Sinne der Gottergebenheit gemeint: «Im Islam leben wir alle, unter welcher Form wir uns auch Muth machen»,[43] nicht als Identifikation mit der besonderen Religion, die der Prophet Mohammed begründet hat. «Und so müssen wir denn wieder im Islam (das heißt: in unbedingter Hingebung in den Willen Gottes) verharren», schreibt Goethe n einem Brief an Johann Heinrich Meyer vom 29. Juli 1816,[44] um seine augenblickliche Stimmung zu beschreiben, und am 20. September 1820, als er sich ernsthaft um die Gesundheit seiner Schwiegertochter sorgt:

> Weiter kann ich nichts sagen, als daß ich auch hier mich im Islam zu halten suche.[45]

Goethe befindet sich hier durchaus im Einklang mit den islamischen Quellentexten, die er studierte. Auch wenn es jenen Muslimen nicht bewußt zu sein scheint, die Goethes Äußerungen als Beweis für seine Konversion anführen, verwenden der Koran und der Prophet Mohammed das Wort ‹Islam› und das davon abgeleitete Partizip

‹Muslim› an vielen Stellen ebenfalls wörtlich und damit im Sinne jener allgemeinen, natürlichen Geisteshaltung oder eben ‹Weltfrömmigkeit›, die Goethe im Menschen angelegt sah: «Im Grunde liegt von diesem Glauben doch etwas in uns Allen, auch ohne daß es uns gelehrt worden» ist, sagt er am 11. April 1827 in einem Gespräch mit Eckermann über den Islam und fährt fort:

> Die Kugel, auf der mein Name nicht geschrieben steht, wird mich nicht treffen, sagt der Soldat in der Schlacht, und wie sollte er ohne diese Zuversicht in den dringendsten Gefahren Mut und Heiterkeit behalten! Die Lehre des christlichen Glaubens: kein Sperling fällt vom Dache ohne den Willen eures Vaters, ist aus derselbigen Quelle hervorgegangen, und deutet auf eine Vorsehung, die das Kleinste im Auge hält und ohne deren Willen und Zulassen nichts geschehen kann.

Gegen Ende des Gesprächs folgert Goethe, «daß dieser Lehre nichts fehlt und daß wir mit allen unsern Systemen nicht weiter sind und daß überhaupt niemand weiter gelangen kann». Aber eben hier, im höchsten Lob, das Goethe dem Islam je gemacht hat, wird auch deutlich, daß sich die Frage nach einer Konversion nie ernsthaft für ihn stellte. Gerade weil er die grundlegenden Lehren des Islams für universal hielt, fand er sie in anderen und also auch in der eigenen, der christlichen Religion ebenso gut wieder:

> Jenes philosophische System der Mohamedaner ist ein artiger Maßstab, den man an sich und Andere anlegen kann, um zu erfahren, auf welcher Stufe geistiger Tugend man denn eigentlich stehe.[46]

Hat Goethe den Islam, den er anpries, überhaupt richtig verstanden? Zur Orthodoxie, also zu den großen sunnitischen Lehrinstitutionen wie der Azhar-Universität etwa oder der tunesischen Zaytouna, die die Dogmen, Verhaltensnormen und kultischen Regeln in den Mittelpunkt stellen, steht seine Deutung an vielen Stellen im Widerspruch. Fundamentalisten, die ausnahmslos alle Andersgläubigen zu Ungläubigen erklären, müßten gegen Goethes Belobigung sogar heftig protestieren. Hingegen mit der mystischen Tradition innerhalb des Islams korrespondiert seine Lesart bis in Details, die ihm selbst nicht bewußt sein konnten. Mögen die Autoren, zu denen er sich hingezogen fühlte, in der Geschichte des

Islams bisweilen verketzert worden sein, sahen sie sich selbst doch als fromme Muslime und werden als solche bis heute verehrt. Tatsächlich berufen sich die Mystiker nicht weniger systematisch als die Fundamentalisten auf die islamischen Quellentexte – man erinnere nur mit Goethe daran, daß etwa Hafis kein Eigenname, sondern ein Ehrentitel für besonders Fromme war, die den gesamten Koran auswendig beherrschten, «um bei jedem Anlaß die gehörigen Stellen anführen, Erbauung befördern, Streitigkeit schlichten zu können».[47] Im Unterschied zu den Fundamentalisten betonen die Mystiker allerdings den Geist und die universale Botschaft der Buchstaben. Nicht, weil Goethe ein paar Lektionen Arabisch gelernt hatte – nein, weil er wie Hafis selbst ein Dichter war, bewies er ein ähnliches Gespür für die poetische Struktur der koranischen Sprache, die einer wörtlichen Auslegung offenkundig entgegensteht. Mit welcher Sensibilität er zentrale Aussagen des Islams erfaßte, sie teils wörtlich übernahm, teils weiterdachte, teils mit seinen eigenen poetischen Bildern verflocht, läßt sich zumal an den *Talismanen* ablesen:

> Gottes ist der Orient!
> Gottes ist der Okzident!
> Nord- und südliches Gelände
> Ruht im Frieden seiner Hände

ist in den ersten beiden Zeilen ein fast unverändert übernommenes Zitat aus der Hammerschen Koran-Übersetzung, das in der dritten und vierten Zeile nicht nur geographisch ergänzt wird, sondern mit dem irdischen Frieden und den göttlichen Händen zwei weitere Motive aufnimmt, die für den Koran wesentlich sind.

> Er, der einzige Gerechte
> Will für jedermann das Rechte.
> Sey, von seinen hundert Namen,
> Dieser hochgelobet! Amen

führt die Namen Gottes, zu denen es in der islamischen Gelehrsamkeit eine weitverzweigte Literatur gibt, nicht etwa nur allgemein ein, sondern entscheidet sich offenbar bewußt für die

rationalistische Schulen der Mutaziliten und Schiiten, die die Gerechtigkeit über alle anderen Attribute Gottes stellen und sogar zu einem der fünf Glaubenssätze erklären, die für jeden Muslim verbindlich seien.

Mich verwirren will das Irren;
Doch du weißt mich zu entwirren.
Wenn ich handle, wenn ich dichte,
Gib du meinem Weg die Richte

bezieht die letzten beiden Zeilen der *Fatiha*, der ersten Sure des Korans, auf Goethes eigene Dichtung und trifft dabei, obwohl Goethe das arabische Original nicht lesen konnte, exakt den koranischen Gehalt des Ausdrucks «Irren», *ḍalāl*, im Sinne eines ziel- und planlosen Umherschweifens. Die «Richte» wiederum, im Sinne von ‹Richtung›, entspricht dem koranischen Gebrauch des Wortes «Scharia» als Weg der göttlichen Leitung.

Ob ich Ird'sches denk' und sinne
Das gereicht zu höherem Gewinne.
Mit dem Staube nicht der Geist zerstoben
Dringet, in sich selbst gedrängt, nach oben

verweist zunächst auf den Doppelsinn aller mystischen Dichtung, die das Irdische sehr wohl konkret meint und es im selben Moment als Gleichnis für das Überirdische begreift. Der Geist, der in sich selbst gedrängt nach oben steigt, verbindet die koranische Auferweckung der Seele nach dem leiblichen Tod mit der Goetheschen Vorstellung der Monaden, die zur Weltseele emporstreben. Schließlich der letzte und längste der *Talismane:*

Im Atemholen sind zweierlei Gnaden:
Die Luft einziehn, sich ihrer entladen.
Jenes bedrängt, dieses erfrischt;
So wunderbar ist das Leben gemischt.
Du danke Gott, wenn er dich preßt,
Und dank' ihm, wenn er dich wieder entläßt.

Ich kenne kein Gedicht, auch kein orientalisches Gedicht, das leichter Hand das Wesentliche des Islams so prägnant, poetisch elegant und zugleich vieldeutig erfaßt wie Goethes *Talismane*. Allein diese letzte Strophe enthält eine Bibliothek muslimischer Gelehrsamkeit. Dabei war Goethe in den Quellen, die ihm zugänglich waren, bestenfalls auf Andeutungen gestoßen, daß seine eigene Beobachtung von der Systole und Diastole des menschlichen Geistes einer der zentralen Topoi des sufisch-theologischen Denkens ist. Terminus technicus hierfür ist im Arabischen der Ausdruck *qabḍ wa-basṭ*, der sich mit ‹Kontraktion und Expansion› übersetzen läßt, aber genauso gut goethisch mit «Zusammenziehen, Ausdehnen, Sammlen, Entbinden, Fesseln, Lösen, rétrécir und développer etc.» Ausgehend von Sure 2,245 – «Gott zieht zusammen und dehnt aus» – haben die Sufis dem Wechsel von Kontraktion und Expansion einen festen Platz in der Abfolge der Zustände zugewiesen, die ein Mystiker in der vierzigtägigen oder auch vierzigjährigen Versenkung durchläuft. Was Furcht und Hoffnung für die Schüler ist, das ist Kontraktion und Expansion für die Meister – nicht die Erwartung von etwas, das eintreten könnte, vielmehr die Erfahrung Gottes, die in der Gegenwart stattfindet, ohne daß der Mystiker darauf mehr Einfluß hätte als der Atmende auf den Atem. Das Herz zieht sich zusammen, wenn sich das Ich weitet, und weitet sich aus, wenn das Ich sich zusammenzieht, sagte der große Mystiker Bayazid Bestami, der auf der letzten Stufe der Erleuchtung so von Gott erfüllt war, daß er rief: «Preis sei mir!» Bayazid hatte die Stufe nach Kontraktion und Expansion erreicht: Entwerdung und Sein; nicht mehr Einschnürung, sondern vollständige Leere des Ich, nicht mehr Ausdehnung, sondern vollständige Erfüllung in Gott.

Der Unterschied von Kontraktion und Expansion wird häufig mit einer Anekdote von Johannes dem Täufer und Jesus illustriert: Während Johannes niemals lachte, weinte Jesus niemals, denn in der Brust des einen zog sich alles zusammen, in der des anderen dehnte das Herz sich aus. Als sie sich begegneten, fragte Johannes: «O Jesus, bist du dir sicher, daß du niemals von Gott abgeschnitten wirst?» Jesus antwortete: «O Johannes, hast du an Gottes Barmherzigkeit gezweifelt? Dein Weinen wird nichts am urewigen Urteil ändern, noch wird sich mein Lachen auf die Vorhersehung

auswirken.» Widersprüchlich wirkende Selbstzeugnisse des Propheten Mohammed werden damit erklärt, daß er sich mal im Zustand der Expansion, mal im Zustand der Kontraktion befunden habe, mal der Begeisterung, mal der Selbstzweifel. Ganz im Einklang mit Goethes letztem Talisman sind wohlgemerkt beide Zustände eine Gnade, weil der eine den anderen voraussetzt und die Ausdehnung nicht möglich wäre ohne die vorangehende und nachfolgende Einschnürung. Manche Sufis favorisieren sogar die Kontraktion, weil in ihr die Bedürftigkeit und mit der Bedürftigkeit das Verlangen nach Gott stärker empfunden werde. In jedem Fall ist die erwartete, einzig angemessene Reaktion, Gott genauso zu danken, wenn er den Menschen preßt, wie wenn er ihn wieder entläßt. Die Ungläubigen, das sind in der Sprache des Korans die *kuffār*, was wörtlich übersetzt bedeutet: die Undankbaren. Unglaube wird also im Kern als Akt des Undanks verstanden. In den Worten, die Goethe in seinem Fragment dem Propheten in den Mund legt, drückt sich präzise die Weltanschauung des Islams aus:

> An jeder stillen Quelle, unter jedem blühenden Baum begegnet er mir in der Wärme seiner Liebe. Wie dank ich ihm –, er hat meine Brust geöffnet, die harte Hülle meines Herzens weggenommen, daß ich seinen Namen empfinde.[48]

Die zentrale Bedeutung, die dem Dank beziehungsweise Preis Gottes im Islam zukommt, ergibt sich aus dem koranischen Weltbild, wonach die Schöpfung nicht nur im Ursprung gut *war*, sondern zu allen Zeiten, an allen Orten gut *ist*. Das heißt, der Koran steigert die biblische Aussage «Und siehe da, es war sehr gut» (1. Mose 1, 31) zu einer jederzeit überprüfbaren, jedem verständigen Menschen einsichtigen, ja, sichtbaren, hörbaren, riechbaren und eben nicht zuletzt mit jedem Atemzug im Körper spürbaren Realität:

> Du siehst in der Schöpfung
> Des Allerbarmers keinen Riß;
> Und wende deinen Blick! siehst du wohl einen Sprung?
> Dann wende nochmals deinen Blick und nochmals!
> Es kehrt dein Blick zu Dir zurück,
> Erliegend also, daß er müd hinfällt. (Sure 67,3f.)

Daß die Schöpfung selbst bei genauester und nochmaliger und abermaliger Untersuchung nicht den geringsten Riß aufweise, ist ein gewaltiger Anspruch. Einerseits wirft er, angesichts des Leidens in der Welt, unabweislich die Frage nach der Theodizee auf, die zum Auslöser überhaupt des theologischen Nachdenkens im Islam wurde. Andererseits entspricht er ganz und gar dem Weltbild Goethes: Daß ausnahmslos jedem Phänomen auf Erden «eine ursprüngliche Entzweiung, die einer Vereinigung fähig ist, oder eine ursprüngliche Einheit, die zur Entzweiung gelangen könne», zugrunde liege, also eine nicht nur prästabilierte, sondern jederzeit an jedem Ort gegenwärtige Harmonie, gibt er in der *Farbenlehre* nicht nur als eigene Überzeugung aus. Goethe geht so weit zu behaupten, daß jeder «[t]reue Beobachter der Natur» zwingend zu derselben Einsicht kommen müsse – wende nochmals deinen Blick und nochmals:

> Dies ist die ewige Systole und Diastole, die ewige Synkrisis und Diakrisis, das Ein- und Ausatmen der Welt, in der wir leben, weben und sind.[49]

Daß die Sufis die Systole und Diastole genau wie Goethe als Bild für die ewige Formel des Lebens verwenden, gründet in der koranischen, aus Genesis 2,7 übernommenen Schöpfungsvorstellung, daß Gott dem Menschen seinen Atem einhaucht. So heißt es in Sure 15,28:

> Und damals sprach dein Herr zu den Engeln:
> Sehet, einen Menschen will ich erschaffen,
> Ihn formen aus trocknem Lehm.
> Und wenn ich ihn gebildet habe;
> Eingehaucht ihm von meinem Geist,
> So fallet nieder anbetend vor ihm.

Im arabischen *rūḥ*, das gewöhnlich mit ‹Geist› oder auch ‹Seele› übersetzt wird, ist schon lexikalisch der Atem mitgesagt, insofern die Radikale r-ū-ḥ mitsamt ihren unzähligen Ableitungen das Bedeutungsfeld ‹frische Luft›, ‹Windhauch›, ‹Kühlung› oder eben auch ‹Atmung› umfassen. «Wer den göttlichen Atem kennenlernen will, betrachte die Welt», schrieb deshalb der *schaych al-akbar* oder

größte Meister der islamischen Mystik, der Andalusier Muhyiddin Ibn Arabi, der 1240 in Damaskus starb:

> Die Welt manifestiert sich im Ausatmen des Erbarmers, mit dem Gott die in den göttlichen Namen enthaltenen Möglichkeiten erweiterte, indem Er sie vom einschnürenden Zustand der Nicht-Manifestation befreite.[50]

Ibn Arabi mag an die antike Vorstellung vom Küssen als einem Seelentausch gedacht haben, die in der islamischen Kultur geläufig war, als er das Einhauchen des Geistes oder eben auch Atems als die Urzärtlichkeit beschrieb: Gott als der Liebende erweckt den Menschen als seinen Geliebten, indem er ihn küßt. Die eingangs gestellte Frage: wer atmet? beantwortet sich in einer solchen Schöpfungstheorie beinahe von selbst: Gott ist mit jedem Atemzug im Menschen gegenwärtig, atmet durch ihn, füllt ihn aus, zieht sich zurück, füllt ihn wieder aus. Mehr noch: Das ganze Universum ist der Atem des Barmherzigen:

> Durch seinen allbarmherzigen Atem erlöst Gott seine Geschöpfe von ihrer Anspannung. Die Kontraktion, die den Kosmos erfaßte, rührt von der Tatsache her, daß alle Geschöpfe ursprünglich in sich zusammengezogen waren. Alles Beengte wird beengt, und alles Eingeschnürte wird eingeschnürt. Aber sowie der Mensch von Gott geformt wird, empfindet er die Einschnürung als unerträglich. Da erlöst ihn Gott durch seinen allbarmherzigen Atem, da Sein Atem ein Bestandteil der Liebe ist, mit der Er sich in dem Satz beschreibt: Ich liebte es, erkannt zu werden. Wenn Gott den Menschen durch seinen allbarmherzigen Atem erlöst, ist der Göttliche Atem eins mit der Existenz des Universums, und das Universum erkennt Ihn, wie Er es sich gewünscht hat. Deshalb ist das Universum mit der Barmherzigkeit eins, mit nichts anderem.[51]

Aber nicht nur in der göttlichen Schöpfung erkennt Ibn Arabi einen Akt der Liebe – umgekehrt erkennt er auch in der körperlichen Liebe der Menschen einen Schöpfungsakt, der sich mimetisch zur Erschaffung des Menschen verhält. Dabei bezieht er das Stöhnen, das Mann und Frau bei ihrer Vereinigung ausstoßen, so konkret wie nur irgend denkbar auf die Systole und Diastole des menschlichen Geistes. Ibn Arabi analysiert nämlich phonetisch die beiden Konsonanten, die im Stöhnen gebildet werden: das *hamza*, mit dem das arabische Alphabet den Glottisschlag vor einem Vokal eigens bezeichnet, und das *hâ*ʾ, das im Arabischen stets hörbar gesprochen wird, als ein Hauchen oder Aushauchen also.

Stellen also auch wir uns ein Liebesbett vor: In schnellen, heftigen Zügen wird der Atem tief in die Brust oder in den Bauch gezogen, wo er Zehntel- oder ganze Sekunden länger als im gewöhnlichen Zustand verharrt und die Muskeln sich so heftig zusammenziehen, daß sie tief in der Kehle einen Knacklaut auslösen, den Glottisschlag. Die Kontraktion im Brustkorb oder in der höchsten Verzückung sogar unter der Bauchdecke entlädt sich in einem lauten, stimmhaften Aushauchen. Wenn wir so stöhnen, gleitet der Atem nicht bloß die Kehle hindurch zurück aus dem Mund oder der Nase – wie durch fremden Antrieb wird der Atem aus dem Körper gepumpt. Selbst das rein immanente Bewußtsein dürfte in solcher Verzückung schon einmal von jenem, wie Freud es nannte, ozeanischen Gefühl befallen worden sein – der Ahnung, sich nicht nur mit dem oder der Geliebten zu vereinigen, sondern mit der Umgebung, vielleicht sogar dem Universum:

> Wenn zwei Liebende sich innig küssen, atmet jeder den Speichel des anderen, der in ihn eindringt. Der Atem des einen verbreitet sich somit beim Küssen oder Umarmen im anderen, und was so ausgeatmet wird, geht jedem der beiden Liebenden durch und durch.[52]

Nicht nur für Ibn Arabi ist es Gottes Atem, den wir in der Liebe und ganz konkret in dem Augenblick fühlen, der im Französischen *la petite mort* genannt wird, obwohl er uns doch zugleich das Leben in höchster Intensität erfahren lässt, goethisch gesprochen: ein Stirb und Werde also ist. Ist der Zusammenhang von Schöpfung und Sexualität, kühlendem Atem und göttlichem Licht jemals schöner, prägnanter in Verse gefaßt worden als in Goethes *Seliger Sehnsucht*, über dessen wörtlich zu nehmende Bedeutung die meisten Deutschen prüde hinweggesehen haben?

> In der Liebesnächte Kühlung,
> Die dich zeugte, wo du zeugtest,
> Überfällt dich fremde Fühlung
> Wenn die stille Kerze leuchtet.[53]

Mit der Kühlung, die dich zeugte, wo du zeugtest, trifft Goethe mit geradezu traumwandlerischer Sicherheit den Gehalt des arabischen

rūḥ, den Gott in den Menschen einbläst. Was Goethe offenbar nicht wußte, nicht gewußt haben kann, sonst hätte er es mindestens in seinen *Noten und Abhandlungen* erwähnt, ist der Beiname, der Jesus im Islam zukommt: *rūḥu llāh*, Geist oder eben auch Atem Gottes. Als einziger Prophet trägt Jesus diesen Ehrentitel, weil sein Atem die Toten wiederbeleben konnte. Dahinter steht die Vorstellung, daß die Seele, von der man schon in der Antike annahm, daß sie im Atem enthalten sei, auf die Lippe tritt, wenn man stirbt. Sie kann jedoch in den Körper zurückgeführt werden durch den lebensspendenden Atem des Liebenden, der mit seinem Kuß den beinahe toten Geliebten erweckt. Jesus wurde in der islamischen Mystik so zum Prototyp des Menschen, der kraft seiner beispiellosen Liebe selbst zum Schöpfer und damit Gott unter allen Menschen am ähnlichsten wurde.

Wie gesagt, Goethe hat von der Stellung, die speziell dem christlichen Propheten in der islamischen Mystik zukommt, allenfalls in Andeutungen gewußt. Daß Jesus den Sufis der Geist oder Atem Gottes ist, *rūḥu llāh*, hätte ihn vielleicht zu einem neuen, eigenen Verständnis der Trinität geführt und mit dem Christentum endgültig versöhnt. Die Radikalität der Hingabe, die Jesus in der sufischen Lehre allen Liebenden zum Vorbild gibt, verstand Goethe jedenfalls sehr genau:

> Sagt es niemand, nur den Weisen,
> Weil die Menge gleich verhöhnet,
> Das Lebend'ge will ich preisen
> Das nach Flammentod sich sehnet.[54]

Stellen wir uns vor, *wir* würden sterben. Wenn ich das Wenige verallgemeinern darf, was ich vom Tod gehört und mit eigenen Augen gesehen habe, hauchen wir unseren Geist gar nicht aus, wie es die Redensart sagt. Der Atem, den wir schöpfen, wendet nicht mehr, er bleibt in der Brust – das ist der Tod, soweit ich es bezeugen kann: Die Luft einziehen, aber sich ihrer nie mehr entladen. Womöglich war es das, was auch Goethe, den Naturbeobachter, den Naturforscher, den Studenten der Medizin, am Anblick der Sterbenden ängstigte: daß der Mensch in der Einschnürung zu enden scheint, nicht in der Ausdehnung. Bei Ibn Arabi fand ich eine

Erklärung, die Goethe gefallen, die ihn womöglich metaphysisch beruhigt hätte. Sie stützt sich auf Sure 39, 68, wonach Gott am Jüngsten Tag in die Trompete bläst oder genau gesagt: nicht bläst, vielmehr atmet, *nafacha* – «da stürzt hin, wer im Himmel und auf Erden». Ibn Arabi, der den Prophetenspruch kennt, daß jeder Tod wie ein Jüngster Tag sei, weist darauf hin, daß *nafacha* an dieser Stelle nicht Ausatmen bedeuten muß, sondern lexikalisch genauso gut ein Einatmen bezeichnet: Im Augenblick des Todes atmet Gott den Geist, *rūḥ*, des Menschen ein; deshalb scheint der Mensch den letzten Atemzug an sich zu halten, also in der Bedrängnis zu sterben. Tatsächlich entlädt sich sein Atem wieder, jedoch in Gott, also unsichtbar für die Lebenden, die Umstehenden, die Angehörigen, und die Erfrischung ist nun ewiglich. Denn wenn Gott ausatmet – «dann wird geblasen [wörtlich: geatmet, *nafacha]* das andre Mal» –, stehen alle Geschöpfe auf und warten. Folgt man Ibn Arabi, ist es also Gott selbst, der sich bei unserem Tod preßt und sich erst entläßt, wenn er uns wieder erweckt, und Systole und Diastole wären mehr als die ewige Formel des Lebens, nämlich die Formel des ewigen Lebens.

«Ich möchte beten wie Moses im Koran», schrieb Goethe einundzwanzigjährig in seiner ersten überlieferten Äußerung zum Islam: «Herr mache mir Raum in meiner engen Brust!»[55]

6

Schmutz meiner Seele
Kleist und die Liebe[*]

Was ist Liebe? Zu Beginn einer literarischen Dankrede mutet die Frage seltsam an, obwohl – nein, nicht obwohl – gerade *weil* sie zu jenen wenigen Fragen gehört, vielleicht sogar wie sonst nur die Frage nach dem Tod, die jeden Menschen ungeachtet seiner Herkunft oder seines Glaubens, seiner Eigenschaften und Neigungen schon einmal persönlich beschäftigt haben oder fortwährend beschäftigen: Was ist Liebe? Es ist eine Frage, die notwendig das Private berührt, insofern jeder, der sie ernsthaft zu beantworten sucht, von seinen individuellen und also je spezifischen Erfahrungen bewegt ist. Das ist dann doch anders als bei der Frage nach dem Tod, deren Antworten in der Regel absolut erfahrungslos sind oder jedenfalls in den monotheistischen Traditionen für erfahrungslos gehalten werden. Liebe ist maximal empirisch. Das Sonderbare ist nur: Je mehr wir – nein, schon hier verbietet sich die Verallgemeinerung – je mehr ich erfahre, desto weniger weiß ich. Je länger, tiefer, glücklicher oder schmerzhafter ich sie empfinde, über sie nachdenke, sie in meiner Umgebung beobachte, desto schwerer fällt es mir, die Frage zu beantworten: Was ist Liebe?

Die Antworten der Dichter, so begeistert ich sie als junger Mensch las, befriedigten mich mit den Jahren immer weniger, schlimmer noch: führten mich in die Irre, soweit ich das als Irregeführter zu beurteilen vermag. Die Dichter – nun doch eine Verallgemeinerung, zu allem Überfluß eine, die literaturhistorisch grotesk ist, jedoch in der Not gerade des jungen, des beginnenden Lesers sich

unvermeidlich einstellte – die Dichter besangen die Liebe als eine Verheißung. Sie sprachen vom Leiden, ja, beschrieben das Beißen ihrer Sehnsucht, das Brennen ihrer Eifersucht, die Prügel ihrer Enttäuschung. Und doch schien die Liebe über alle Abgründe der Verzweiflung, des Verlassenseins, des unstillbaren Verlangens das herrlichste, das höchststehende aller menschlichen Gefühle zu sein. Des Menschen Glück – noch so ein Wort, das man auf Anhieb zu begreifen glaubt und das eben deshalb zwischen den Fingern zerrinnt: Glück – des Menschen Glück schien untrennbar von ihr abzuhängen, genauer: schien mit der Liebe zu korrelieren, deren Erfüllung den Liebenden als Beschwingtheit, als Schweben, als Schwerelosigkeit erhebt und ihn damit geradezu physisch spürbar dem Himmel nähert, während die Liebesnot seine Beine buchstäblich so schwermacht, daß er sich durch den Alltag allenfalls noch schleppt, wenn er nicht gleich im Bett bleibt, niedergedrückt auf die Erde.

Im nachhinein habe ich den Eindruck, daß viele Dichter gar nicht von der Liebe sprachen, sondern von der Verliebtheit, deren Symptome so viel leichter zu benennen sind – nachweislich waren es schon vor fünftausend Jahren dasselbe Leeregefühl im Magen, der beschleunigte Pulsschlag, das rasante Auf und Ab der Stimmung, und auch in Zukunft werden es dieselben Torheiten sein, zu denen sich der Liebende hinreißen läßt, die Schwüre, die sämtlich für die Ewigkeit gegeben werden, um häufig doch nur ein paar Wochen zu halten. Wohl deshalb sprachen die Dichter zu mir, der ich auch erst die Verliebtheit kennengelernt hatte. Ob Werther, ob Hyperion, um nur die beiden berühmtesten Liebenden der deutschen Literatur zu nehmen, sie sind ja beide noch im ersten und subjektiv dramatischsten Stadium der Liebe geschildert.

Natürlich steht das dort nicht so, natürlich geht es ihnen ums Ganze, um Leben oder sonst eben den Tod. Aber wenn wir überlegen, welche Äußerungen und Zustände unseres gewöhnlichen Lebens den Situationen am ehesten noch entsprechen, die Goethe und Hölderlin schildern, ist es doch wohl die frühe, meist jugendliche Verliebtheit. Und ich glaube, daß das Befremden, Belächeln oder sogar das peinlich Berührtsein, welche die unaufhörlichen Kniefälle, flammenden Briefe und rasenden

Verzückungsrufe Werthers oder Hyperions in uns auslösen, durchaus mit dem Befremden, dem Belächeln, dem peinlich Berührtsein zu tun haben, mit welchen wir uns an die Kniefälle, Briefe und Verzückungsrufe unserer eigenen jugendlichen Verliebtheit erinnern. Die Umwelt, die sich über die Verbindung der Verliebten mokiert, kann auch aus einem Klassenzimmer bestehen, die heimlichen Begegnungen können in einem Winkel des Schulhofs genauso aufregend sein – und wie erst die scheue Berührung, der längste Kuß, das erste Mal, den angebeteten Körper nackt vor sich zu sehen. Die Sehnsucht Werthers und die Raserei Hyperions sind Sehnsucht und Raserei jedes Menschen, der sich unsterblich verliebt zu haben glaubt.

Ohne andere, auch metaphysische Dimensionen dieser Romane zu leugnen, würde ich immer auf ihrem Wirklichkeitsgehalt beharren, dem Wirklichkeitsgehalt auch für unsere Zeit, für jedes Herz, das vor Zuneigung, Begehren und Begeisterung hörbar klopft, nur beziehen sich die Dichter eben auf einen sehr kleinen Ausschnitt dessen, was Liebe sein kann. Nicht zufällig trennen die vorbürgerlichen Gesellschaften so deutlich zwischen der Liebe und der Institution der Ehe. Was dort mit Liebe gemeint war, bezog sich allenfalls als Utopie, als durchgängig scheiternder Wunsch auf eine Lebensgemeinschaft, die Jahre und Jahrzehnte dauert. Es ist diese Tradition, die Tradition von *Romeo und Julia* oder orientalisch *Leila und Madschnun*, in die sich Goethe einreiht, wenn er im *Werther* von der unerfüllten, auch unerfüllbaren Liebe erzählt. Das ist im Kern auch das Thema seiner *Wahlverwandtschaften*, die kein Ehe-, sondern ein Ehe*bruchs*drama sind, also genau den Konflikt zwischen leidenschaftlichem Gefühl und dauerhafter Verbindung behandeln. Nur Hölderlin geht einen Schritt weiter, wenn die Begeisterung seines Hyperion seltsam abkühlt, als er Diotima endlich besitzt. Um diese, im Roman ziemlich unscheinbare Wendung zum Schluß zu registrieren, muß man als Leser allerdings geübter sein, als ich es bei der ersten, noch jugendlichen Lektüre war. Überhaupt hat die Literatur, haben im deutschen Sprachraum gerade Goethe und Hölderlin maßgeblich dazu beigetragen, daß sich eine Vorstellung von immerwährender Bezauberung herausgebildet hat, die in der engen Bezogenheit zweier Menschen in der heutigen Kleinfamilie

beinah zwangsläufig überfordert und eben irreführt. Die meisten Ehen – auch das gehört zu den Beobachtungen, die mich verwirren – scheinen keineswegs an einem Zuwenig an Liebe zu scheitern, eher an einem Zuviel an Erwartungen.

Was Mann und Frau dort trennt, wo sie über viele Jahre hinweg zusammenleben, davon erzählt die Literatur der bürgerlichen Ehe, die im deutschen Sprachraum vielleicht mit dem *Siebenkäs*, spätestens mit *Brigitta* anhebt. Auf dem Bild, das Jean Paul und Stifter malen, wirkt die Liebe ungleich gewöhnlicher, matter, häufig trübseliger. Das liegt nicht oder nicht allein daran, daß im neunzehnten Jahrhundert der Realismus in die deutsche Literatur eingezogen sei. Es liegt auch daran, daß Jean Paul oder Stifter sich einem Aspekt der Liebe widmen, der erst mit der Etablierung der Liebesheirat als gesellschaftlichem Ideal relevant wird: die alltäglich gewordene Zweisamkeit nämlich, die natürlicherweise gewöhnlicher, matter, häufig trübseliger ist als die Sensationen der Verliebtheit. Entscheidend ist, daß auch der Eheroman die Liebe hochhält, wenn er die Kümmernis der Eheleute als ein Gefrieren ihrer Gefühle beschreibt, die Krise damit durch einen Mangel an Zuneigung, an Zuwendung erklärt. Daß die Liebe selbst ein Abgrund sein kann und gerade ihr Übermaß zerstört, das fand ich in der Literatur nirgends. Allerdings gehörte Heinrich von Kleist nicht zu den Dichtern, die ich als junger Mensch las; oder wenn ich ihn las, dann konnte ich ihn noch nicht auf das eigene Erleben beziehen. Heute glaube ich, daß in deutscher Sprache niemand das Wesen der Liebe tiefer, umfassender, auch illusionsärmer bezeichnet hat als jener Dichter, der mit dem «Ach!» der Alkmene den berühmtesten Ausdruck für die totale Verwirrtheit der Liebenden geschaffen hat.

Dieser Seufzer ist ja nicht einfach ein Ausdruck des Schmerzes, der Wollust oder der Sehnsucht wie die Hunderte und Tausende Achs! anderer Dichter, bei denen man den Seufzer auch durch ein Wort ersetzen könnte, durch ein «Sag bloß!» oder ein «Wie schade!» Im Ach! der Alkmene ist die Unmöglichkeit ausgedrückt, überhaupt noch Worte zu finden, wie László F. Földényi bemerkt hat,[1] die Begrenztheit der Sprache selbst, damit der Verständigung, des Verstehens. Alkmene kann ihre Erfahrung, sich mit einem Gott vereinigt, und das heißt bei Kleist in aller Konkretion: mit einem

Gott geschlafen, also unfaßbar guten Sex gehabt zu haben, niemandem auf Erden vermitteln. Wie sollte sie auch, wie soll ein gewöhnlicher Sterblicher ihr himmlisches Erleben nachvollziehen? Es ist alles, aber nicht sentimental, das Ach! der Alkmene, vergleichbar eher dem Stöhnen im Liebesakt, das um so durchdringender wird, je weniger die Liebenden ihr Erleben in Worte zu fassen vermögen. Allerdings ist das Ach! der Alkmene nicht glückhaft wie in der ekstatischen Vereinigung zwei Körper, nein, es ist schreckensvoll über alle Maßen, fremd geworden sich selbst, unversöhnt mit der Welt. Eben weil sie die göttliche Liebe erfuhr, ist sie vernichtet. «Schützt mich ihr Himmlischen!», ruft Alkmene noch, bevor sie ihr Bewußtsein, ihre bisherige Existenz, ich meine jedesmal: ihr Leben mit dem Ach! aushaucht.

Ich sagte, daß in der Liebe Erfahrung und Wissen in einem diametral entgegengesetzten Verhältnis zueinander stünden. Präziser hätte ich vom *Dafürhalten* sprechen müssen, nicht vom Wissen: Wenn meine Erinnerung nicht täuscht, hatte ich als junger Mensch sehr viel genauere Ansichten darüber, was die Liebe sei – eben das, was ich so unbändig stark fühlte, als ich für ein Mädchen geradezu im Wortsinn entbrannte, das, genau das, war Liebe und sonst nichts – und wehe, einer der Erwachsenen wagte es, mein Glück und meinen Kummer mit süffisant hochgezogenen Augenbrauen zu relativieren. Auch Kleist kennt als Dichter das Lodern des jugendlichen oder jedenfalls jugendhaften Verliebtseins, von dem er insbesondere im *Erdbeben in Chili* so mitreißend kühl erzählt. Wieviel ambivalenter, auch fragwürdiger, narzißtischer das Begehren erscheint, wenn es sich zunehmend zum Körperlichen hin verlagert, davon ahnen Jeronimo und Josephe so wenig wie die meisten Menschen, die zum ersten Mal lieben. Aber Kleist sieht es, mehr noch: schildert geistreich die Tiefen und gerade auch die Untiefen des rein erotischen Begehrens im *Amphytrion*, der «sich selbst in einer Seele spiegeln/Sich aus der Träne des Entzückens widerstrahlen» möchte.[2] Kleist kennt die Übermacht der sexuellen Leidenschaft über die Vernunft, den eitlen Ehrgeiz bloßen Erobernwollens und den mörderischen Haß eines Betrogenen, verdichtet all dies im *Findling:* die Wollust des Nicolo, der trotz der Verheiratung nicht von einer deutlich älteren Kurtisane ablassen

kann, seinen Ehrgeiz, mit der eigenen Adoptivmutter zu schlafen, die er Nacht für Nacht bei einem bizarren Masturbationsritus beobachtet, mit einer Peitsche nackt vor dem Bildnis eines früheren Geliebten, die Vergewaltigung dieser Adoptivmutter und schließlich der Haß des betrogenen Adoptivvaters, der Nicolo umbringt und sich trotz allen Drängens vor der Hinrichtung der Absolution verweigert, um seine Rache auf dem «untersten Grund der Hölle»[3] fortzusetzen.

O ja, die Liebe kann einen Menschen über sich hinauswachsen lassen wie den Anwalt Friedrich von Trota, der in der Erzählung *Der Zweikampf* seine Mandantin bis zur physischen Aufopferung verteidigt. Liebe bedeutet zuerst und zuletzt *Mutterliebe*, für die Kleist in der gleichnamigen Anekdote ein unerhörtes Bild geschaffen hat: «mit Gliedern, gestählt von Wut und Rache»[4] umklammert eine Mutter einen tollwütigen Hund, der ihre Kinder angefallen hat, läßt sich von ihm zerfleischen, läßt sich mit der Tollwut anstecken, bis das Tier erdrosselt ist. Aber Liebe kann auch den gesunden Pragmatismus einer Marquise von O. bedeuten oder das Mißtrauen des Gustave von der Ried, der in der *Verlobung in St. Domingo* seine Geliebte wegen eines falschen Verdachts erschießt und anschließend vor Scham sich selbst. Liebe kann die wütende Eifersucht der Thusnelda erzeugen, die in der *Hermannsschlacht* einen ausgewachsenen Bären auf den Geliebten hetzt. Liebe kann sich als die bedingungslose Hingabe und sogar Hörigkeit des Käthchens von Heilbronn darstellen, das die Gemeinheiten und Erniedrigungen des Grafen Friedrich Wetter vom Strahl mit einer solchen Klaglosigkeit erträgt, daß ein masochistisches Lustempfinden mehr als nur angedeutet ist. Und dann kann Liebe genau das Umgekehrte sein, der unbedingte Wille, über den Geliebten zu herrschen, ihm seinen Willen zu rauben wie in der *Penthesilea*, und Kleist weiß auch, daß das eine zum anderen gehört, Hingabe und Unterwerfung sich gegenseitig bedingen. «Wer das Käthchen liebt», so schrieb er in einem Brief, «dem kann die Penthesilea nicht ganz unbegreiflich sein, sie gehören wie das + und – der Algebra zusammen, und sind ein und dasselbe Wesen, nur unter entgegengesetzten Beziehungen gedacht.»[5]

Kleists *Penthesilea* ist das brutalste Liebesdrama der deutschen Theatergeschichte. Was als Sekundenverliebtheit zweier feindlicher Kriegshelden beginnt, endet im Wahnsinn, im Tod, im Kannibalismus. Ja, Penthesilea stürzt sich, nachdem sie Achill mit ihrem Pfeil durch den Hals geschossen, also schon getötet hat, inmitten einer Hundemeute auf ihn, zerrt ihm die Rüstung vom Leib und reißt mit ihren Zähnen seinen Brustkorb auf. Blut trieft ihr von Mund und Händen, als sie von ihrem Geliebten abläßt, der so entstellt ist, «daß Leben und Verwesung sich nicht streiten,/Wem er gehört».[6] Was folgt, was danach überhaupt noch folgen kann, ist laut Regieanweisung eine «Pause voll Entsetzen».

Kleist tröstet nicht damit, daß hier Liebe in Haß umgeschlagen sei. Penthesilea vernichtet Achill, *weil* sie ihn liebt. Sie will ihn mehr als nur mit Leib und Seele besitzen, sie will ihn ganz und gar in sich aufnehmen, und das heißt bei Kleist in aller Konkretion: Sie will sein Herz verspeisen. Und verspeist es, Kleist läßt keinen Zweifel daran: «Sie hat ihn wirklich aufgegessen, den Achill, vor Liebe», betonte er in einem Brief an seine Vertraute Marie von Kleist.[7] Als Penthesilea endlich aus ihrer Raserei erwacht[8] – nicht weniger als sechsundzwanzig Mal charakterisiert Kleist im Dramentext einen der beiden Liebenden als «rasend» –, als sie vor sich den toten Achill erkennt, ist sie unfähig, sich selbst die Tat zuzuschreiben. Gut, das versteht man als Zuschauer sofort. Seltsamer ist, daß sie selbstverständlich von *zwei* Tätern ausgeht. Einer, so glaubt sie, habe ihren Geliebten ermordet, ein anderer ihn verschlungen. Dem Mörder will sie vergeben, dieser möge entfliehen. Sagen soll man ihr bloß, wer ihren Achill aufgegessen hat. Der Mord mag niedere Gründe haben, das beschäftigt sie nicht. Wer hingegen «mir den Toten tötete», der muß ihn geliebt und damit «mir so gottlos neben gebuhlt» haben – anders als mit Liebe, mit dem höchsten Ausdruck von Menschlichkeit also, kann Penthesilea sich die drastischste Form der Unmenschlichkeit, die Menschenfresserei nicht erklären.

> Und jeder Busen ist, der fühlt, ein Rätsel.[9]

Die Oberpriesterin beschwört Penthesilea, die schreckliche Wahrheit anzunehmen, daß diese sich selbst mit allen Hunden über

Achill geworfen und – «O meine Lippe zittert auszusprechen,/Was du getan». Penthesilea will es auch von ihrer Gefährtin Prothoe hören, die jedoch das Gesehene ebensowenig in Worte zu fassen vermag. Eben das gibt den Ausschlag, die Unaussprechlichkeit, damit Penthesilea stotternd begreift:

> Was! Ich? Ich hätt ihn –?
> Unter meinen Hunden –?
> Mit diesen kleinen Händen hätt ich ihn –?
> Und dieser Mund hier, den die Liebe schwellt –?
> Ach, zu ganz anderm Dienst gemacht, als ihn –!

Auch Penthesilea selbst vermag den Satz nicht zu Ende zu sprechen; nicht einmal das Ach! der Alkmene bringt sie über die Lippen. «Ihr lügt» sagt sie noch einmal, und dann, als sei es die einzig mögliche Erklärung: «Küßt ich ihn tot?» Endlich sieht Penthesilea ein, daß niemand anders als sie selbst das Unaussprechliche getan hat. Noch stammelt sie wie zur Entschuldigung,

> So war es ein Versehen. Küsse, Bisse,
> Das reimt sich, und wer recht von Herzen liebt,
> Kann schon das eine für das andre greifen.

Dann jedoch, als sie sich vor die Leiche niederkniet, bittet sie den toten Achill nicht, ihr zu vergeben; als Liebende weiß sie, was der Liebende tun wird: «Du vergibst mir!» Bevor sie sich den Dolch in die Brust stößt – soweit es der Text sagt, nicht aus Scham, sondern um «diesem Jüngling hier» zu folgen, sich im Tod also mit ihm zu vereinen –, verwirft sie noch die eigene Entschuldigung, im Wahn gehandelt zu haben. Sie, die den Anblick eines getöteten Tiers nicht ertrug, ja, «den Wurm nicht [trat], den gesprenkelten,/Der unter ihrer Füße Sohle spielte»,[10] sie, «dies wunderbare Weib», wie Achill sie nannte, «halb Grazie, halb Furie»,[11] Penthesilea bekennt, den Geliebten im vollen Bewußtsein verschlungen zu haben.

> Wie manche, die am Hals des Freundes hängt,
> Sagt wohl das Wort: sie lieb ihn, o so sehr,
> Daß sie vor Liebe gleich ihn essen könnte;

Und hinterher, das Wort beprüft, die Närrin!
Gesättigt sein zum Ekel ist sie schon.

Nun, du Geliebter, so verfuhr ich nicht.
Sieh her: als *ich* an deinem Halse hing,
Hab ichs wahrhaftig Wort für Wort getan;
Ich war nicht so verrückt, als es wohl schien.

Gibt es für das, was Kleist in seiner *Penthesilea* – nein, er zeigt es ja nicht einmal, hielt selbst es für ausgeschlossen, je eine Aufführung des Stückes zu sehen, und hat es explizit nicht für die Bühne geschrieben –, gibt es für die Szene, die Kleist also ausschließlich vor unserem inneren Auge entfaltet, eine Entsprechung im gewöhnlichen Leben, wie es für den Eheroman naheliegt und ich es zuvor auch für die klassischen Liebesgeschichten behauptete? Gewiß, in der Rubrik «Vermischtes» erwähnen die Zeitungen gelegentlich Fälle von Kannibalismus; besonders einer ist mir im Gedächtnis geblieben, bei dem der Angeklagte seine Tat als Liebesdienst hinstellte. Das meine ich allerdings nicht. Literatur, wie ich sie verstehe, mag sich extrem gewalttätiger oder auch besonders kurioser, absurd anmutender, abseitiger, närrischer, obsessiver oder schlicht unglaublicher Vorgänge annehmen – Heinrich von Kleist selbst hat in den Zeitungen am aufmerksamsten die Rubrik «Vermischtes» gelesen. Aber Literatur, für die Kleist ein Maßstab ist, ist es nicht um Absonderlichkeiten zu tun. Sie nimmt solche Vorgänge, um das Extreme, das Gewalttätige, das Absurde, Närrische, Abgründige, Obsessive oder Unglaubliche in unserer eigenen Seele zu beleuchten, in jeder Seele. «Erschrecken Sie nicht, es läßt sich lesen», fährt Kleist in seinem Brief über die *Penthesilea* fort: «Vielleicht hätten Sie es unter ähnlichen Umständen vielleicht ebenso gemacht.»

Niemand, der bei Verstand ist, wird je in Gefahr geraten, seinen Geliebten oder seine Geliebte aufzufressen. Doch bestimmt sind die meisten Menschen von der Liebe schon einmal um den Verstand gebracht worden. Und dann sollten sie sich erinnern können, daß da nicht nur hehre, helle, selbstlose Gefühle mitschwingen. Sie würden vielleicht nicht in einer öffentlichen Ansprache, aber doch sich selbst eingestehen, daß es in der Liebe auch um Besitzergreifen geht,

um Macht, um Eitelkeit, so wie Penthesilea ihren Achill ja hätte haben können, indes nicht haben wollte, als sie noch seine Gefangene war – sie wollte ihn erst besiegen, also dominieren, ihn für immer an sich binden und löste die Tragödie eben durch ein Übermaß an Begierde aus.

> Ists meine Schuld, daß ich im Feld der Schlacht
> Um sein Gefühl mich kämpfend muß bewerben?
> Was will ich denn, wenn ich das Schwert ihm zücke?
> Will ich ihn denn zum Orkus niederschleudern?
> Ich will ihn ja, ihr ew'gen Götter, nur –
> An diese Brust will ich ihn niederziehn![12]

Und so wie Penthesilea in ihrer Ekstase den Geliebten verschlingt, ihn ganz und gar in sich aufnimmt, so mögen auch gewöhnliche Menschen in der Verzückung, die ihnen in der körperlichen Liebe zuteil wird, für Sekunden den überwältigenden Eindruck haben, sich mit dem Gegenüber physisch zu vereinen, in *ihr* sich aufzulösen oder *ihn* aufzunehmen. Es ist ein Grenz- oder genau gesagt: ein grenzüberschreitender Bereich menschlicher Erfahrung, den Kleist so präzise wie universal beschreibt – aber eben der *Erfahrung*. «Es ist wahr, mein innerstes Wesen liegt darin», schrieb Kleist in einem weiteren Brief an Marie über die *Penthesilea:* «der ganze Schmutz zugleich und Glanz meiner Seele.»[13]

Es ist für Kleists Rezeption bezeichnend, daß sein erster Herausgeber Ludwig Tieck das Wort «Schmutz» durch «Schmerz» ersetzte, «Schmerz meiner Seele». Schmutzig durfte Literatur nicht sein, oder, wie Goethe höflich schrieb, um sich Kleist vom Leib zu halten:

> Mit der Penthesilea kann ich mich noch nicht recht befreunden. Sie ist aus einem so wunderbaren Geschlecht und bewegt sich in einer so fremden Region, daß ich mir Zeit nehmen muß, mich in beide zu finden.[14]

Jedenfalls im neunzehnten Jahrhundert finde ich nichts, was gerade auch die Gewalt des Sexuellen so rückhaltlos und drastisch bezeichnet wie Kleists *Penthesilea*, und selbst aus den letzten Jahrzehnten würden mir eher Beispiele aus dem Film einfallen als

aus der Literatur. Eher muß man zurückgehen, um etwas Vergleichbares zu finden, zur antiken Tragödie natürlich, an die Kleist so viel anders, so viel überzeugender als die deutsche Klassik anknüpft: Dort hat er es ja her, das Motiv des Gott-Essens genauso wie die tödliche Liebe der Götter.

Aber nicht nur dort. Bestimmt nicht zufällig vergleicht Kleist den liebenden Achill mit Christus:

> Ach, diese blutgen Rosen!
> Ach, dieser Kranz von Wunden um sein Haupt![15]

Auch versieht er das Verschlingen gegen Ende der Tragödie mit deutlichen Anspielungen auf das Abendmahl, das Verzehren des Fleisches, das Trinken des Blutes. Von der Germanistik weniger beachtet als seine Bezüge zur griechischen Tragödie, versteht Kleist die Liebe so biblisch, daß er auf der Kirchenkanzel einen Skandal auslösen würde. «Denn Liebe ist stark wie der Tod», heißt es im Hohelied, «und ihr Eifer» – wohlgemerkt ihr Eifer! – «ist fest wie die Hölle» – wie die Hölle!

> Ihre Glut ist feurig und eine Flamme des Herrn, daß auch viele Wasser nicht mögen die Liebe auslöschen noch die Ströme sie ertränken. (8,6f.)

Nimmt man die Worte so ernst, wie Kleist selbst es in seinem Leben, in seinen Lieben, in seinen allerletzten Briefen vor dem gemeinsamen Selbstmord mit Henriette Vogel tat – Liebe so stark wie der Tod, Eifer so fest wie die Hölle, und ein Feuer so gewaltig, daß kein Wasser es zu löschen vermag –, und stellt das Hohelied in den Zusammenhang des leidenschaftlichen, bisweilen gewalttätigen, fortwährend sexuell konnotierten Verhältnisses, das im Alten Testament, in der Offenbarung des Johannes und selbst in der Bergpredigt den Schöpfer mit seinen Geschöpfen verbindet, man könnte auch sagen: aneinander kettet, bleibt von einem *lieben* Gott nichts übrig und von einem *braven* Glauben erst recht nicht. Schließlich gibt es in der Bibel nicht nur das Hohelied des Salomo, das die Liebe zwischen Gott und dem Volk Israel in wundersam zärtlichen, dabei unverhüllt erotischen Bildern erzählt. Es gibt,

wahrscheinlich sogar repräsentativer für den Gesamttext, auch das Buch Hosea, in dem Gott als der Liebende vor Eifersucht so fürchterlich wütet, daß er das Volk als seine Geliebte mehr als nur züchtigt, sie vor den Augen ihrer Liebhaber nackt auszieht und sich an ihr vergeht: «Niemand soll sie von meiner Hand erretten», brüllt der liebende Gott (2,12), und die Menschen stammeln nach der Vergewaltigung bestimmt nicht aus Verliebtheit:

> Kommt, wir wollen wieder zum Herrn; denn er hat uns zerrissen, er wird uns auch heilen; er hat uns geschlagen, er wird uns auch verbinden. (6,1)

Solche Verhältnisse der Liebe, die die Bibel vor zwei- bis dreitausend Jahren festhielt, sind realer, erfahrungsgesättigter als alle Romanzen, die seither geschrieben wurden – nicht bloß schmerzlich, sondern schmutzig. In einem Brief an seinen Freund oder Geliebten Ernst von Pfuel schrieb Kleist:

> Wie flogen wir vor einem Jahre einander, in Dresden, in die Arme! Wie öffnete sich die Welt unermeßlich, gleich einer Rennbahn, vor unsern in der Begierde des Wettkampfs erzitternden Gemütern! Und nun liegen wir, übereinander gestürzt, mit unseren Blicken den Lauf zum Ziele vollendend, das uns nie so glänzend erschien, als jetzt, im Staube unsres Sturzes eingehüllt![16]

Der Gott der Bibel ist nicht lieb, er ist cholerisch, zornig, rachsüchtig und mordend, er ist großmütig, erbarmend, zärtlich und beschützend, er ist rasend, der Gott der Bibel, nicht weniger als Penthesilea und Achill ist er rasend vor Liebe. Und auch die Menschen der Bibel lieben nicht wie im Vorabendprogramm, sondern ohne Maß; sie verschreiben sich ihrem Herrn buchstäblich mit Haut und Haaren, sind unterwürfig, aber auch rebellisch, werben um den Herrn, wenn er sich ihnen entzieht, und beschimpfen ihn, wenn er sie mißhandelt, klagen die Zuneigung des Geliebten in immer neuen Worten ein. Das macht die Bibel groß, groß auch für Ungläubige: Sie erzählt nicht von Übersinnlichem, sondern von der irdischen Erfahrung in der gesamten Bandbreite und also über das Vertraute, das Angenehme, das Gefällige hinaus. Insofern ist die Bibel göttlich, als sie menschlich ist im Extrem. Es

ist, was auch Kleists Dichtungen groß, was sie hier und dort göttlich macht. Es ist, was der deutschen Literatur heute am meisten fehlt.

Ich komme noch einmal auf den berühmten Seufzer der Alkmene zurück, den ich keineswegs willkürlich mit dem Stöhnen im Liebesakt verglich. In der arabischen Sprache kann nämlich das Seufzen und das Stöhnen mit demselben Wort bezeichnet werden: *tanaffus*. Ich erwähne das, weil die islamischen und hier speziell die arabischen Mystiker große Seufzerexperten waren und ein wenig dazu beitragen können, genauer auf das Ach! der Alkmene zu hören. Besonders bei Ibn Arabi, dem berühmtesten Sufi der arabischen Geistesgeschichte, findet sich eine regelrechte Theologie des Seufzens. «Wenn die Liebesleidenschaft sich im Akt erfüllt, atmen die Liebenden wohlig ineinander», schrieb Ibn Arabi Anfang des dreizehnten Jahrhunderts in seinen *Mekkanischen Offenbarungen*, «und tiefe Seufzer lassen sich hören, der Atem strömt in der Weise aus, daß er im Liebenden das Bild des Geliebten formt.»[17] Nun muß man wissen, daß das Seufzen, das zugleich ein Stöhnen ist, im Arabischen mit zwei Buchstaben wiedergegeben wird, dem *hamza*, das den Knacklaut zwischen zwei Vokalen bezeichnet (wie in The-ater, be-achten und so weiter) und dem *hā*ʾ, das stets ein stimmhaftes/h/anzeigt, fast ein/ch/: *oaaach*. Ibn Arabi bemerkt über die Abfolge der Laute, aus denen das Stöhnen besteht, daß das *hamza* und das *hā*ʾ die beiden Konsonanten seien, deren Entstehungsort am tiefsten liege. Beide Konsonanten brächten schon physisch eine Bewegung des Herzens zum Ausdruck, da sie zu den sogenannten Kehllauten oder, wie Ibn Arabi die Phonetiker verbessert, genau gesagt zu den Brustlauten gehörten, die ein atmendes Wesen bereits im Naturzustand bildet – bevor es also die Sprache erlernt oder wenn es zum Sprechen nicht mehr fähig ist. «Das tiefe Seufzen, das dadurch entsteht, ist direkt mit dem Herzen verbunden, das der Ort ist, wo der Laut erzeugt wird, und zugleich der Ort seiner Ausbreitung.»[18] Über den Ursprung dieses Klang gewordenen Atmens schreibt Ibn Arabi:

> Wenn der Liebende, den Umständen entsprechend, eine Form annimmt, liebt er zu stöhnen, denn in diesem ausströmenden Atem verläuft die Bahn der erstrebten Lust. Dieser tiefe Atem entwich der Quelle der göttlichen Liebe und geht durch die Geschöpfe

hindurch, denn damit wollte der Wahrhaftige sich ihnen bekannt machen, auf daß sie Ihn erkennen.[19]

Im Seufzen der sexuellen Verzückung, so kann man, so muß man Ibn Arabi verstehen, im Seufzen, das zugleich ein Stöhnen ist, atmet Gott durch die Liebenden hindurch. Er ist, christlich vergleichbar nur dem Vorgang der Eucharistie, physisch im Menschen gegenwärtig. Die Assoziation ist im Original noch stärker, weil das Arabische die Wörter «Seele» (*nafs*), «Atem» (*nafas*) und eben auch «tiefes Seufzen, Stöhnen» (*tanaffus*) aus einer einzigen Wurzel herleitet, *nafusa*, und im Bewußtsein des Sprechenden wie des Hörenden untrennbar verbindet. Das Stöhnen als die stärkste, die hörbare Form des Ausatmens kommt, entweicht, strömt schon dem Wortsinn nach aus der Seele. Und so, genau so, stelle ich mir das Seufzen der Alkmene vor: nicht als sentimentales ach! wie in ach je! oder ach Gottchen!, sondern als ein dunkles, tief aus der Brust herausbrechendes Stöhnen, das aus der Seele kommt, entweicht, strömt – oaaach.

Ich muß nur vorstellen, daß Alkmene mit diesem Ach! tatsächlich stirbt – man stirbt nicht mit einem hellen, putzig-erschrockenen Ruferchen. Jedenfalls die Heiligen, von deren Tod berichtet wird, von deren Tod an einer Stelle auch *Dein Name* berichtet, hauchen die Luft zu einem letzten Seufzer aus, ohne sie wieder einzuatmen. Am Ende hat der Atem keine Wende. Wenn Sie also, wenn Sie jemals wieder in einem deutschen Theater oder gar von dieser Bühne eine Alkmene ein kurzes, keckes Ach! ausrufen hören, dann denken Sie bitte daran, daß das in der Situation nicht gemeint ist, nicht gemeint sein kann, und ahmen Sie vor Ihrem inneren Ohr ein Stöhnen wie in einem Bett nach, das auch ein Sterbebett sein mag.

Was ist Liebe? In seinen *Mekkanischen Offenbarungen* schreibt Ibn Arabi, daß die Liebe ein brennendes Verlangen sein könne und erotische Erregung. Liebe könne Verzückung sein, Schmerz, Heulen, Trübsinn, Wunde, Auszehrung, Schmachten, Treue – ihre Gestalten seien nicht zu zählen. Liebe könne sich als Verkümmerung darstellen, als Verwelken, äußerste Verwirrung, Sehnsucht, Ekstase, tiefe Seufzer – und jedem einzelnen Aspekt widmet Ibn Arabi ein

eigenes Kapitel. Dann jedoch, einige Seiten später, berichtet er folgende, selbstverständlich für wahr erklärte Anekdote:

> Ein verliebter Mensch trat eines Tages bei einem religiösen Führer ein, einem Scheich, der mit ihm über die Liebe sprach. Da begann die betreffende Person zu schmelzen, sich zu verflüssigen und wie Wasser zu zerfließen. Ihr Körper löste sich vollständig auf, schrumpfte zu einem dünnen Wasserfilm und zersetzte sich gänzlich vor dem Scheich. In diesem Moment trat ein Freund des Scheichs ein und traf niemanden mehr bei ihm an. Also fragte er ihn: «Wo ist denn der Soundso?» «Da ist er» antwortete der Scheich und zeigte auf die Wasserlache, um den Freund über den Zustand jenes Verliebten aufzuklären.[20]

Ich glaube, Heinrich von Kleist hätte diese Anekdote gefallen. Und ich glaube, er hätte sie ebenso selbstverständlich wie Ibn Arabi für wahr gehalten und in der Rubrik «Vermischtes» seiner *Berliner Abendblätter* angeführt. Mit Glück, diesem anderen Wort, dessen Bedeutung zwischen den Fingern verrinnt, mit Glück hat die Liebe, wie sie in den Dichtungen Kleists so vielfältig Gestalt annimmt, allenfalls im Rückblick zu tun – oder künftig. Sieht man von der verzauberten Alkmene ab, die aus ihrem Sexrausch um so verzweifelter erwacht, sind im gesamten Werk Heinrich von Kleists überhaupt nur zwei Menschen glücklich. Es ist Michael Kolhaas, als er zur Hinrichtung geführt wird, und der Prinz von Homburg, als er in die Hinrichtung einwilligt. «Ins Glück?» heißt es im gestrichenen Teil der *Familie Ghonorez*,

> Ins Glück? Alter, es geht nicht. ‘s ist inwendig zugeriegelt. Komm vorwärts. Es steht ein Teufel hinter dir, der wird gleich peitschen, wir sind bald am Ziele.[21]

* Rede zur Eröffnung der Hamburger Lessing-Tage, Thalia Theater, 22. Januar 2012

7

Die Wahrheit des Theaters
Das schiitische Passionsspiel und die Verfremdung

Als Peter Brook in den siebziger Jahren seine Theaterforschungsreisen kreuz und quer durch Afrika und Asien unternahm, traf er in Iran auf das schiitische Passionsspiel. Taziyeh-Schabih oder einfach Taziyeh genannt, was so viel wie «Tröstung» bedeutet, erinnert es an das Martyrium des Imam Hossein, eines Enkels des Propheten. «Ich sah in einem abgelegenen iranischen Dorf eine der stärksten Aufführungen, die ich jemals im Theater gesehen habe», erzählte Brook später in einem Interview:

> Eine Gruppe von vierhundert Dorfbewohnern, die ganze Bevölkerung des Dorfes, saß unter einem Baum und wechselte – obwohl sie das Ende der Geschichte genau kannte – von schallendem Gelächter zu heftigstem Schluchzen, als sie sah, wie Hossein in Todesgefahr schwebte, wie er seine Gegner überlistete und wie er zum Märtyrer wurde. Und in diesem Moment seines Martyriums, da wurde die Theater-Form eine Wahrheit – es gab keinen Unterschied zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Ein Ereignis, das als eine Erinnerung an ein Geschehen vor Hunderten von Jahren erzählt wurde, wurde tatsächlich in diesem Moment zur Realität. Niemand konnte die Linie zwischen den verschiedenen Ordnungen der Wirklichkeit ziehen. Es war eine Inkarnation: In jenem spezifischen Augenblick durchlitt Hossein vor den Augen jener Dorfbewohner sein Martyrium noch einmal.[1]

Peter Brook ist nicht der einzige westliche Regisseur, der mit dem schiitischen Passionsspiel in Berührung kam. Jerzy Grotowski und Tadeusz Kantor staunten ebenfalls, in Iran eine Theaterform zu finden, welche die Normen und Konventionen des bürgerlichen Schauspiels mit völliger Selbstverständlichkeit ignorierte und

manche Ideen der Avantgarde vorwegzunehmen schien. Der amerikanische Forscher Peter Chelkowski schrieb über den Begründer des *Armen Theaters:*

> Grotowsky scheint nach dem zu streben, was immer die grundlegenden Prinzipien von Taziyeh waren. Der entscheidende Unterschied ist der, daß Grotowski das Theater als sein Laboratorium betrachtet und die Intimität durch die Begrenzung des Raumes sowie der Anzahl und Verteilung der Zuschauer kontrolliert. Taziyeh dagegen erreicht das gleiche Ziel in gewaltigen Räumen und mit Massen von Zuschauern.[2]

In der Tat sind die Zuschauerzahlen der Passionsspiele zu ihren Hochzeiten im neunzehnten Jahrhundert beeindruckend. Damals existierten im ganzen Land sogenannte *Tekiyehs*, speziell für Taziyeh-Aufführungen errichtete, oft prachtvoll ausgestattete Häuser, die bis zu zwanzigtausend Menschen Platz boten. *Tekiyehs* wurden allerdings auch auf Dorfplätzen, in Höfen oder in Karawansereien aufgebaut. Taziyeh war ein soziales Ereignis ersten Ranges, das Menschen aus allen Bevölkerungsschichten anzog und tagelang fesselte. Finanziert wurden die Theater von reichen Händlern und Adeligen, die ihre Frömmigkeit auch dadurch unter Beweis stellten, daß sie noch die ärmsten Zuschauer persönlich bedienten und ihnen Erfrischungen reichten.

Um die Wirkung der Taziyeh zu verstehen, muß man sich das historische Ereignis vor Augen führen, das sie nachspielt: die Passion des Hossein. Am 2. Oktober 680, dem ersten Tag des arabischen Monats Muharram, kesseln bei Kerbela im heutigen Irak Tausende Soldaten des omayyadischen Kalifen Yazid den Imam, seine Familie und eine kleine Schar von Anhängern ein und versperren ihnen den Zugang zum nahegelegenen Euphrat. Die Bewohner der aufsässigen Stadt Kufa haben Hossein, der bis dahin ein zurückgezogenes, Büchern gewidmetes Leben in Medina führte, zu Hilfe gerufen, um nicht Yazid huldigen zu müssen. Seine Herrschaft ist für die Anhänger Hosseins eine Tyrannei und ein Verrat an der Botschaft des Propheten. Vergeblich wartet Hossein jedoch auf die versprochene Unterstützung aus Kufa. Derart im Stich gelassen, wird er vom omayyadischen General Omar ibn Saad in tagelangen Verhandlungen zur Anerkennung Yazids gedrängt – ohne Erfolg. Als daraufhin die Schlacht unvermeidlich geworden ist,

entläßt Hossein – im sicheren Wissen um den Ausgang des bevorstehenden Kampfes und vom Durst bereits stark geschwächt – seine Gefährten aus dem Treueschwur und fordert sie auf, dem bevorstehenden Massaker zu entfliehen. Die Gefolgsleute weigern sich jedoch, Hossein im Stich zu lassen, und so ziehen am Morgen des 10. Moharram 680 der Imam und 72 Gefährten in eine Schlacht, die keiner von ihnen überlebt. Frauen und Kinder werden verschleppt, Hosseins Kopf wird von den omayyadischen Generälen als Trophäe in die Hauptstadt Damaskus verschickt, wo ihn Yazid am Osttor der Omajjadenmoschee zur Schau stellen läßt. Hosseins Rumpf wird von den Hufen der Pferde zerstampft und später von Beduinen der Gegend beerdigt.

Es gibt kein historisches Ereignis, das Schiiten bis heute stärker bewegt als jene Schlacht von Kerbela. Bis auf den letzten, den «Verborgenen», sind alle zwölf Imame der Schia, also diejenigen religiösen Führer, die in der direkten Nachfolge des Propheten stehen, nach schiitischer Überlieferung ermordet worden, aber nur das Schicksal Hosseins ist zum Gleichnis des Weltgeschehens geworden. Symbolisiert seine Person das Gute, das Gerechte, das Unschuldige schlechthin, so steht sein Widerstand für jegliches Aufbegehren gegen Unterdrückung und Tyrannei. In Hosseins Schmerz drückt sich das Leiden der gesamten Menschheit aus, sein Tod wurde zum Synonym der betrogenen Menschheitshoffnung auf eine bessere Zukunft. Kein historisches Ereignis der schiitischen Geschichte – schon gar nicht die iranische Revolution von 1979 – ist ohne den Hintergrund der Schlacht von Kerbela zu begreifen.

Noch der Alltag ist durchsetzt von der Symbolik jener Ereignisse. Wer im Sommer durch iranische Städte reist, wird überall große, eisgekühlte Bottiche finden und Einheimische, die ihm Wasser anbieten. Die beinah religiöse Verehrung des Wassers erklärt sich mit dem Durst, den Hossein in Kerbela litt. Zum Symbol der Schiiten, das die Menschen als Amulett tragen oder als Standarte hochhalten, wurde die Hand von Abolfazls, des Halbbruders Hosseins, die abgeschlagen wurde, eben als er seinen Gefährten während der Schlacht Wasser aus dem Euphrat reichen wollte. Wer auf Persisch einen Brief an Freunde oder Verwandte unterzeichnet, schreibt nicht «Herzliche Grüße» oder «Alles Liebe», sondern «Dein

Opfer». Die Passion Hosseins wurde zum Gründungsmythos im kulturellen Gedächtnis der Schiiten. Der Verrat an allem, für das der Prophet stand, an seiner egalitären Botschaft und seinen direkten Erben, mehr noch aber das Versagen der eigenen Gemeinde, die dem Imam bei Kerbela nicht zu Hilfe eilte, sind für die Schiiten das Urereignis, aufgrund dessen sie die gesamte nachfolgende, mißratene und von den Sunniten usurpierte Geschichte deuten – ein Sündenfall als historisches Geschehen.

Bereits vier Jahre nach dem Blutbad pilgerten Büßer zum Schlachtfeld, um der Ermordung Hosseins zu gedenken und ihre eigene Untätigkeit zu beklagen. Im Laufe der Jahrhunderte bildeten sich dann bei den Schiiten feste Zeremonien heraus, bis 1502 mit den Safawiden zum ersten Mal eine schiitische Dynastie die Macht in Iran übernahm. Nun erhielten Buße und Trauer, die unter sunnitischer Herrschaft im Privaten oder sogar im Verborgenen praktiziert wurden, einen pathetischen, öffentlichen Charakter und weiteten sich die Rituale zu spektakulären Prozessionen mit Selbstgeißelungen und Trauerrezitationen semi-professioneller Sänger aus. Die Safawiden förderten die Trauerfeiern für Hossein nicht zuletzt aus machtpolitischen Gründen: Sie wollten die damals noch sunnitische Mehrheit der iranischen Bevölkerung an die Schia binden und den Haß auf die Sunniten schüren. Um die Legitimität einer iranisch-schiitischen Dynastie zu sichern, sollte der sunnitische Islam mit den Arabern identifiziert werden. Der Schmerzenskult um Hossein war hierfür ein probates Mittel, denn die Passion und der Märtyrertod von Helden sind das herausragende Thema der nationalen iranischen Überlieferung. Nach altiranischen Vorstellungen starb bereits der erste Mensch Gayomart einen erlösenden Tod; aus seinem geopferten Körper sollen alle Menschen geboren sein. Auch Hosseins Martyrium hat in der schiitischen Volksfrömmigkeit eine erlösende Funktion. Altiranische Legenden sowie zoroastrische Zeremonien und Trauergesänge verbanden sich mit dem Kult des Dritten Imam. So hatte es bereits um den vorislamischen Helden Siyawusch einen Totenkult mit Prozessionen und Liedern von Magiern gegeben. Der Grund für die rasche Etablierung der Schia als dominierender Glaubensrichtung in Iran dürfte gerade darin liegen, daß sich in der Aschura schiitisch-

religiöse mit persisch-nationalen Themen vermischten. Hossein ist schließlich nicht nur der Enkel des arabischen Propheten, sondern soll, wie unter den Safawiden immer wieder betont wurde, auch Gatte einer persischen Prinzessin gewesen sein; sein Schicksal wurde in der safawidischen Ideologie zu Irans Schicksal – und Taziyeh später zum Nationaldrama. Aber das sollte noch über zweihundert Jahre dauern; der früheste Beleg für ein ausgebildetes schiitisches Passionsspiel stammt aus dem Jahr 1811.

In der Forschung wurde häufig die Vermutung geäußert, daß Straßenschlachten, die im Rahmen der Prozessionen als eine Erinnerung an die historische Schlacht stattfanden, den Anlaß gegeben hätten, auch andere Motive des Geschehens darzustellen. Solche Erklärungen erscheinen allerdings etwas bemüht, berücksichtigt man die bis heute nicht befriedigend erklärte Tatsache, daß die Passionsspiele einerseits erst fast zweihundert Jahre nach der Herausbildung der Inhalte von Taziyeh und der Formation des Trauerkultes um Hossein nachzuweisen sind, daß sie sich dann aber – einmal entstanden – innerhalb von nur ein, zwei Jahrzehnten vollständig ausbildeten und im ganzen Land zum Massenspektakel entwickelten. Von einer kontinuierlichen Entwicklung zum Passionsspiel kann daher keine Rede sein, und der «Sprung» in der Historie des iranischen Theaters zeigt erstaunliche Parallelen zur Entstehung der christlichen Passionsspiele im Mittelalter, die von der Wissenschaft vergeblich als Teil der kontinuierlichen Entwicklung des abendländischen Theaters ausgegeben wurde.

Seit Ende der sechziger Jahre haben westliche Forscher das schiitische Passionsspiel nicht mehr nur unter historischen oder religionswissenschaftlichen, sondern zunehmend auch unter theaterästhetischen Gesichtspunkten untersucht und dabei immer wieder die kathartische Wirkung hervorgehoben: daß Taziyeh die gläubigen Zuschauer in einen Zustand höchster emotionaler Anteilnahme und Anspannung versetzt, um sie anschließend gelöst und entspannt nach Hause zu entlassen. Die überwältigende Wirkung der Passionsspiele wird in zahlreichen Reiseberichten des neunzehnten und frühen zwanzigsten Jahrhunderts geschildert und brachte den Grafen Joseph Artur de Gobineau dazu, das schiitische

Passionsspiel mit der griechischen Tragödie zu vergleichen.[3] In jüngerer Zeit schrieb William O. Beeman von der «gewaltigen Katharsis der Gefühle», die durch die Taziyeh erzeugt werde.[4] Und Elias Canetti bemerkte in seiner bis heute wohl breitenwirksamsten Darstellung der schiitischen Trauerrituale: «Die Raserei, von der die klagenden Massen bei diesen Festen ergriffen werden, ist beinahe unvorstellbar.»[5]

Ohne den emotionalen Effekt auf die Zuschauer in Abrede zu stellen, setzten westliche und iranische Forscher die Taziyeh zugleich in Bezug zum Begriff der Verfremdung. Dabei ließen sie, soweit ich sehe, durchweg unbeachtet, daß Verfremdung und Katharsis zwei theaterästhetische Kategorien sind, die sich zwar nicht an sich widersprechen, die aber in der Theatertheorie gemeinhin nicht zusammengebracht werden, allenfalls im Sinne einer Alternative. Während die Verfremdung ein zentrales theatralisches Mittel in Brechts epischem Theater ist und durch ihre anti-illusionistische Wirkung (‹V-Effekt›) die distanzlose Einfühlung des Zuschauers verhindern soll, wird die Forderung, daß das Theater im Zuschauer eine Katharsis bewirken müsse, allgemein auf Aristoteles zurückgeführt. Nun war es gerade Brecht, der wie kaum ein anderer jegliches Element von Katharsis im Sinne von Aristoteles ablehnte und unter anderem deshalb seine Dramatik ausdrücklich als nicht-aristotelisch bezeichnete. In der Taziyeh-Forschung wird jedoch nicht allgemein von verfremdenden Mitteln gesprochen, sondern zum Teil konkret Bezug genommen auf den V-Effekt, wie Brecht ihn beschrieb.[6] Hier herrschen begriffliche Unklarheiten und Ungenauigkeiten in bezug auf das theaterästhetische Verständnis der Taziyeh: Stellt man sie als ein Modell für ein *episches Theater* im Sinne Brechts dar, tauchen Schwierigkeiten auf, sobald man sich der Wirkung der Aufführungen zuwendet, die der von Brecht intendierten rational-aufklärerischen Wirkung entgegensteht. Die Katharsis scheint im Kontrast zur Art der Darstellung und einem wesentlichen Stilmittel der Taziyeh zu stehen: Verfremdung. Wie läßt sich der Widerspruch erklären?

Die klassische Definition der Verfremdung stammt von Brecht selbst:

> Einen Vorgang oder einen Charakter verfremden heißt zunächst einfach, dem Vorgang oder dem Charakter das Selbstverständliche, Bekannte, Einleuchtende zu nehmen und über ihn Staunen und Neugierde zu erzeugen.[7]

Eine solche Verfremdung kann schon durch eine abrupte, offensichtliche Verlangsamung oder Beschleunigung einer Handlung entstehen: Die Hand, die zur Tasche geht, fällt an sich nicht weiter auf; geschieht dies jedoch in Zeitlupe, erregt sie Aufmerksamkeit und Erwartung. Zu den wichtigsten Mitteln, die in der Taziyeh eine Verfremdung des Natürlichen und Bekannten zu erzeugen scheinen, gehört die bewußte und zur Schau gestellte Aufrechterhaltung der Distanz von Schauspieler und Rolle. Die Schauspieler versuchen nicht, die Rolle im psychologischen Sinne «nachzuempfinden», sondern bleiben bewußt bei der reinen Präsentation der Figur. Das hierfür deutlichste Zeichen dürfte sein, daß die Schauspieler oft ein Textbuch in der Hand halten, und zwar selbst dann, wenn es sich um Analphabeten handelt. Damit wird von vornherein die Illusion vermieden, das Bühnengeschehen für einen realen Vorgang zu halten. Brechts Satz aus dem *Kleinen Organon*, daß das Urteil «er spielte den Lear nicht, er war Lear» für den Schauspieler des epischen Theaters vernichtend wäre,[8] gilt für den Taziyeh-Darsteller nicht minder. Brechts Diktum, daß der Schauspieler des epischen Theaters eine Figur lediglich zitiert, ohne sich jemals mit ihr zu identifizieren,[9] trifft exakt den Darstellungsstil der Taziyeh. Ebenso wie Brecht es für möglich hält, daß der Darstellende andere Gefühle entwickelt als die dargestellte Figur, daß er ausdrücken kann und können muß, daß das, woran die Figur glaubt, unwahr, und das, was sie tut, verwerflich ist, geschieht es in der Taziyeh, daß der Darsteller des Yazid sein Opfer tötet, während er gleichzeitig das Verhalten Yazids kommentiert, indem er es verurteilt und beklagt.

Der Anti-Naturalismus und Anti-Illusionismus prägt nicht nur die Art der Darstellung, sondern die gesamte Inszenierung. Wie im epischen Theater werden die technischen oder inszenatorischen Hilfsmittel, etwa der Kostümständer, der Requisitenkoffer, das Orchester oder die Beleuchtung, nicht versteckt. Brechts Argument für diese Illusionsverweigerung ließe sich auch auf die Taziyeh übertragen: «Niemand würde erwarten, daß bei einer sportlichen Veranstaltung, etwa einem Boxkampf, die Lampen verdeckt

werden.»[10] Die Taziyeh kennt keine Hinterbühne. Die Akteure verlassen niemals die Spielfläche; haben sie einen Auftritt, so kommen sie einfach nach vorn. Natürlich erinnert das an Aufführungsweisen, wie sie im westlichen Theater insbesondere in den sechziger Jahren als neu und experimentell galten. Die Dekoration und die Requisiten sind, im Sinne von Brechts Motto *Was auf der Bühne steht, muß mitspielen, und was nicht mitspielt, muß nicht auf die Bühne*, auf das Notwendigste beschränkt und multifunktional. Ein Tisch kann in einer Szene des Passionsspiels als Thron fungieren, in der nächsten als Versteck, kurz darauf als Bahre. Realismus wird weder im Bühnenbild noch in den Kostümen angestrebt. Die Bösewichte steckte man zu Zeiten der britischen Vorherrschaft gern in britische Offiziersjacken, in späteren Jahrzehnten ging man dazu über, ihnen Sonnenbrillen aufzusetzen. Die Abgesandten des oströmischen Reiches tragen europäische Kleider und Hüte. Der Fluß Euphrat wird durch einen Eimer Wasser angedeutet, ein Haufen Stroh markiert den Wüstensand, und wenn der Darsteller des Engels Gabriel einen Regenschirm in der Hand hat, weiß jeder, daß er gerade aus dem Himmel kommt.

Vor allem die Rolle des Regisseurs bei der Taziyeh erinnert stark an den Spielleiter im epischen Theater, den «auktorialen Erzähler», wie Brecht ihn im *Kaukasischen Kreidekreis* genannt hat. In beiden Theaterformen verfügt der Spielleiter über den Ablauf der Handlung, er kann sie neu zusammenstellen, unterbrechen, kommentieren, die zeitliche Kontinuität aufheben, so den Handlungsablauf unterbrechen oder durch eine bloße Ansage einen anderen Erzählstrang ins Bühnengeschehen einflechten. «Er mischt sich ganz offen in alle Dinge, die auf der Bühne vorgehen, ein und bemüht sich nicht, seine Regie für das Publikum unsichtbar zu gestalten», notierte ein deutscher Missionar in den dreißiger Jahren des vergangenen Jahrhunderts nach dem Besuch einer Taziyeh erstaunt.[11] Stets auf der Bühne, das Rollenbuch in der Hand, gibt der Regisseur den einzelnen Schauspielern die jeweiligen Einsätze, souffliert ihnen, korrigiert nötigenfalls ihre Deklamation und geht ihnen zur Hand: So kann er dem Helden, der gerade keine Hand frei hat, den Säbel aus der Scheide ziehen oder ihn in hoffnungsloser Lage in sein Leichentuch wickeln. Zuweilen unterbricht der

Regisseur die Vorstellung, spricht zum Volk, kommentiert die gerade ablaufende Szene, fordert die Zuschauer zu größerer Anteilnahme auf, lobt besonders gelungene Szenen, entschuldigt sich für Pannen, spricht Gebete oder malt das Bühnengeschehen mit weiterführenden Geschichten aus.

Aufschlußreich für die Theatralik der Taziyeh ist die Anekdote vom Polizeiwachtmeister, der einen Löwen spielt. Als er auf der Bühne hinter einem der Kostüme seinen Vorgesetzten entdeckt, zögert er nicht, obwohl auf allen vieren hockend, die Löwentatze zum Polizistengruß an die Stirn zu heben. Amüsant ist diese Geschichte nur für westliche Beobachter; für den Taziyeh-Zuschauer ist das Verhalten des Polizeiwachtmeisters dagegen völlig normal und im Rahmen der Taziyeh-Konventionen legitim: Ein Taziyeh-Schauspieler kann, so wie Brecht es für den Schauspieler des epischen Theaters propagiert hat, nicht aus der Rolle fallen, weil er sich nicht mit ihr identifiziert. Es berührt seine Darstellung nicht, wenn gleichzeitig auf der Bühne ein Umbau stattfindet oder gar Tee getrunken wird, was nicht ungewöhnlich ist, oder wenn der Spielleiter ihm während der Szene das Requisit reicht. Das entspricht genau dem, was Brecht unter den Verfremdungseffekten anführt, die er 1935 bei seinem Besuch einer chinesischen Theateraufführung in Moskau beobachtet hat. In gewisser Hinsicht ist die Verfremdung in der Taziyeh sogar konsequenter angewandt als bei Brecht, etwa wenn ein Darsteller während einer Szene zum Bühnenrand läuft, etwas trinkt und wieder zurückkehrt, nicht weil dies zur Szene gehört, sondern einfach weil er Durst hat. Konsequenter ist die Taziyeh hierbei insofern, als Brecht einen solchen Vorgang möglicherweise eingebaut hätte, um die Fiktionalität der Szene zu betonen, es wäre also ein bewußt eingesetztes Mittel gewesen; in der Taziyeh geschieht das selbstverständlich, ohne Intention, ohne Reflexion: Wenn der Schauspieler Durst hat, trinkt er.

Verfremdungseffekte sind indes nicht nur in der Inszenierung und Aufführung selbst zu beobachten, sondern bereits in den Textvorlagen vorgesehen, allein schon durch den in der Taziyeh wie bei Brecht nahezu obligatorischen Prolog und Epilog. Charakteristisch ist das Gebet für den Veranstalter, das der Hossein-

Darsteller im Stück *Das Martyrium des Imam Hosseins* zu sprechen hat, bevor er geköpft wird:

> Dem Veranstalter dieser Versammlung, o Gott der Welten
> Verzeih ihm aus Liebe zum König der Durstigen.[12]

In einem anderen Stück verlangt die Regieanweisung vom omayyadischen Kommandeur Omar ibn Saad, der in der Handlung mit seinem Pferd über einen Graben springt, er solle «absitzen und mit dem Pferd laufen». Das Hindernis wird also, statt durch einen realistischen Graben oder eine andere Bühnendekoration, durch das plötzliche Anhalten des Reiters angezeigt, der absteigt und auf sein Pferd klopft, als ob er es zum Sprung bewegen wolle. Das Pferd kann dabei ein bloßer Stock sein – aber genausogut ein lebendiges Tier, wenn gerade eins zur Hand ist.

Zeit und Raum werden in den Stücken beliebig variiert, Ortswechsel in der Handlung vollziehen sich auf der Bühne ohne Wechsel der Dekoration und oft während einer laufenden Szene. In einem Drama über Moslem ebn Aqil, einen Vetter des Imam Hossein, der nach Kufa vorausgeschickt wird, spielen die folgenden Verse, ohne daß der Text unterteilt oder das Spiel unterbrochen würde, an drei verschiedenen Orten:

> *Hossein sagt zu Moslem (in Medina):*
> Gehe, Gott möge dein Schützer und Helfer sein,
> Und die Blume des Sieges möge dich auf deinem Weg begleiten.
> *Moslem sagt zum Boten (in Kufa):*
> Meine Anrede gilt dir, o gutgesinnter Bote.
> Bring den Kufanern die Nachricht meiner Ankunft,
> Sag allen Geliebten, das Augenlicht ist gekommen,
> Der Vertreter, Helfer und Vetter Hosseins ist gekommen.
> *Der Bote sagt hierauf zu den Kufanern (an einem anderen Ort in Kufa):*
> Seid benachrichtigt, o Kufaner, voller Wehklage,
> Nach Kufa ist gekommen der Vertreter des Imam Hossein.[13]

An Brechtsche Dramentechniken erinnert auch das sogenannte *taʾliq*, das heißt die Handlungsunterbrechung in denjenigen Dramen, die nicht die Passion Hosseins darstellen: Szenen, die eine Parallele zu einem der Vorgänge in Kerbela haben, werden durch einen Auftritt Gabriels unterbrochen, der diese Szene in Erinnerung ruft und zu

Mitleid mit der Familie Hosseins auffordert. Anschließend wird übergangslos die Haupthandlung fortgesetzt.

Es ließen sich eine ganze Reihe weiterer verfremdender Mittel in der Taziyeh aufführen, etwa: daß die Helden Verse aufsagen, während die Schurken Prosa sprechen; die Darstellung der Frauenfiguren durch Männer (und umgekehrt bei der Frauen-Taziyeh); die Vorliebe, die Opfer von kleinen Jungen spielen zu lassen; die Verwendung von Masken; das Fehlen der vierten Wand. All dies entspricht Forderungen und Vorstellungen Brechts. Und dennoch ist die Taziyeh kein Modell des epischen Theaters, schon gar nicht eine Form von Theater, die Brecht zwar intendiert, aber nie erreicht habe, wie manche Forscher meinten. Anhand der Kategorie der Katharsis läßt sich das zeigen.

Zahlreiche westliche Beobachter der Taziyeh haben die ungeheure Intensität des Ereignisses geschildert. Ähnlich wie bei den Dramenaufführungen in der Antike zogen sich Taziyeh-Aufführungen zumindest im neunzehnten Jahrhundert über mehrere Tage hin. Der Sonnenaufgang als Einlaßmusik, vergingen bis zum eigentlichen Passionsspiel mindestens zwei Stunden mit Tänzen, Gebeten, Predigten, Liedern und dem Auftritt von Geschichtenerzählern. Wasserpfeifen wurden geraucht, kleine, mit Moschus getränkte Kuchen oder Pastillen in Form eines Siegels aus der Erde von Kerbela gereicht. Um leichter zu weinen, kauten die Zuschauer Mastix oder aßen Hirse, schließlich soll nach schiitischem Volksglauben jeder Mensch in seinem Leben mindestens eine Träne um Hossein vergossen haben. Und es wurde viel geweint – nicht umsonst trägt der Regisseur und Theaterdirektor in der Taziyeh den klingenden Titel *mo'in-e bokā'*, «der Gehilfe des Weinenden». Mehr noch: Daß Besucher sich vor Schmerz die Kleider zerrissen oder sich blutig schlugen, war keine Ausnahme. Eine der Aufgaben des Theaterdirektors war es, die Zuschauer mit Klagegebärden regelrecht zur Trauer zu animieren. Um die Anteilnahme zu erhöhen, besetzte er die Opferrollen bisweilen mit Kindern und ließ die Szenerie durch Instrumentalmusik oder psalmodierende Knaben- oder Frauenchöre untermalen. Die Taziyeh ist eine Theaterform, die extrem auf Wirkung setzt, und das Gelingen einer Aufführung steht im direkten Zusammenhang mit dem Grad der emotionalen

Erregtheit. «Wenn man den Erfolg nach den Reaktionen der Zuschauer messen würde», bemerkte der britische Forscher Sir Lewis Pelly Ende des neunzehnten Jahrhunderts, «hat es niemals ein erfolgreicheres Drama gegeben.»[14]

Die Gefühle der Teilnehmer erreichen einen ersten Höhepunkt schon vor der eigentlichen Aufführung, wenn die Geißler ihren Auftritt haben. Der Bericht de Gobineaus führt vor Augen, wie fern die Taziyeh dem politisch-aufklärerischen Theater Brechts ist:

> Eine Prozession schreitet in die Tekiyeh und intoniert mit anfangs recht bedächtiger Stimme eine Litanei, die aus nur zwei Namen besteht: Hassan! Hussein! Hassan! Hussein! Die Tamburine begleiten den Gesang mit immer schnelleren Schlägen. Diejenigen, die die Schilde tragen, schlagen sie im Takt gegeneinander, und alle beginnen zu tanzen. Angefeuert werden sie von einem Gehilfen, der sich auf die Brust schlägt. Nach kurzer Zeit fangen die Flagellanten an, sich mit ihren Ketten zu geißeln, zuerst sachte und mit sichtlicher Vorsicht, aber dann kommen sie in Fahrt und schlagen fester. Manche stechen sich auch Nadeln in die Arme und Wangen. Das Blut fließt, die Menge berauscht sich und schluchzt. Die Erregung steigert sich, aber wenn sie zu stark wird, läßt der Chef der Truppe, der die Reihen durchstreift, um die Zaghaften anzufeuern und den Rasenden in den Arm zu fallen, die Musik jählings verstummen und alle innehalten. Es fällt schwer, von einer solchen Szene nicht beeindruckt zu sein. Man spürt alles auf einmal: Mitleid, Sympathie, Abscheu. Wenn der Tanz abricht, heben die Trauernden ihre Arme mitsamt der Ketten gen Himmel und rufen mit einer so tiefen Stimme, einem so unabweislichen Blick und so hingebungsvoll: *yā Allāh!*, daß man nur Staunen und Bewunderung empfinden kann, da ihr Sein, um es so zu sagen, transzendiert worden ist.[15]

Nun sind die Trauerausbrüche keineswegs immer spontan in dem Sinne, daß sie für die Beteiligten unvoraussehbar wären. Die Tränen, das ostentative Jammern, Heulen, Klagen und Mitleiden sind in der Interaktion von Zuschauern und Akteuren von essentieller Bedeutung für den dramatischen Akt, sind Teil des rituellen Spiels. Die französische Archäologin Jane Dieulafoy, die 1881 und 1882 durch das westliche Iran reiste, beobachtete in Qazwin, wie die Trauerausbrüche bei der Taziyeh geradezu planmäßig hervorgerufen und von den Zuschauern, die in diesem Sinne integraler Bestandteil der *performance* sind, zur passenden Zeit geliefert werden.

> In den pathetischen Augenblicken vereinigen sich die Schluchzer der Schauspieler mit denen der Menge, und selbst der Verräter, dessen Gesicht von einer Kapuze verhüllt ist, weint und jammert über seine Verworfenheit und seine Untaten; die Frauen stoßen Schmerzenslaute und Worte des Mitleides für die Opfer aus, schlagen sich heftig auf Brust und Schultern, und wenn diese Bekundungen der Rührung und des Mitleides sich

> hinreichend lange hingezogen haben, werden sie plötzlich wieder ruhig und nehmen ihre muntere Konversation wieder auf, die sie einige Augenblicke zuvor unterbrochen hatten. Das Orchester, bestehend aus einer Trommel und einer Trompete, steht an der Ecke des Teppichs und verstärkt durch verstimmte Akzente das fromme Geheul der Zuschauer. Nicht weit entfernt thront auf einem hölzernen Sessel ein dicker Mann und trägt die Genugtuung eines Impresario zur Schau, der dem Publikum eine Truppe ersten Ranges präsentiert.[16]

Die Zurschaustellung und Relativität der Gefühle («… werden sie plötzlich wieder ruhig und nehmen ihre muntere Konversation wieder auf») tangiert nicht die ‹Echtheit› des Erlebens. Oder anders ausgedrückt: Das Erleben, die Trauer, die Buße sind echt – aber nicht im Sinne der alltäglichen Bedeutung, sondern im Sinne des Theaters, der Theaterwirklichkeit. Die Teilnehmer einer Taziyeh – Darsteller wie Zuschauer – wissen, daß sie weinen werden, wenn Hossein umgebracht wird, aber das mindert die Stärke des Affekts nicht. Ein Vergleich mit dem Schauspieler (im konventionellen europäischen, nicht von Brecht intendierten Sinne) mag das verdeutlichen: Ein Schauspieler, der im Moment seiner Liebesbekundung idealerweise ganz und gar vom Gefühl der Liebe erfüllt und überwältigt ist, weiß auf einer zweiten Bewußtseinsebene jederzeit, daß er auf einer Bühne steht und bestimmte Dinge zu tun und zu sagen hat, damit die Aufführung ihren geplanten, inszenierten Gang geht. Daß diese zwei Ebenen zusammenkommen, hindert einen begnadeten Schauspieler nicht daran, im Augenblick seines Spiels ein reines, spontanes Erleben zu haben, genausowenig wie der übergangslose Wechsel zu einer neuen Situation (etwa aufgrund eines neuen Aktes) die Einfühlung in die Rolle beeinträchtigt. Weil diese gleichzeitige Einheit und Unterschiedenheit von Spiel und Wirklichkeit ein gewöhnlicher und dennoch unerhört schwierig zu verwirklichender Theatervorgang ist, geradezu die Essenz des schauspielerisches Aktes, wundert es nicht, daß ein großer Theaterregisseur wie Peter Brook gerade diesen Aspekt an der Taziyeh betonte («…saß unter einem Baum und wechselte – obwohl sie das Ende der Geschichte genau kannte – von schallendem Gelächter zu heftigstem Schluchzen … eine Inkarnation»). In seinem Buch *Der leere Raum* beschreibt Brook ein anderes prägendes Erlebnis, das sich verblüffend zu seiner Erinnerung an die Taziyeh fügt. Unmittelbar nach dem Zweiten

Weltkrieg sah er im zerstörten Hamburg eine Aufführung von Dostojewskis *Schuld und Sühne:*

> Aus purer Notwendigkeit hatten sich alle Probleme des Theaterstils verflüchtigt: hier war der echte Hauptstrang, der Wesenskern einer vom Märchenerzähler abgeleiteten Kunst, der sich unter seinen Zuhörern umsieht und dann zu sprechen beginnt. Alle Theater in der Stadt waren zerstört, aber als hier, in diesem Bodenraum, ein Schauspieler auf einem Stuhl, der beinahe unsere Knie berührte, ganz ruhig anfing: «Es geschah im Jahre 18.., daß ein junger Student namens Rodion Rodionowitsch Raskolnikow …» wurden wir vom lebendigen Theater gepackt.
> Gepackt. Was bedeutet das? Ich kann's nicht sagen. Ich weiß nur, daß diese Worte und eine leise ernste Stimme etwas heraufbeschworen, irgendwo, für uns alle. Wir waren Zuhörer, Kinder, die eine Bettgeschichte hören, und doch zugleich Erwachsene, die genau wissen, was sich zuträgt. Einen Augenblick später tat sich ein paar Zoll entfernt eine Bodentür knarrend auf, ein Schauspieler, der Raskolnikow darstellte, trat ein, und schon waren wir mitten im Drama. Die Tür erschien in einem Augenblick als vollkommene Verkörperung einer Straßenlaterne, einen Augenblick später wurde sie die Tür zur Wohnung der Geldverleiherin und noch eine Sekunde später der Durchgang zu ihrer Hinterwohnung. Da dies jedoch nur fragmentarische Eindrücke waren, die in dem Augenblick entstanden, in dem man sie brauchte, und dann wieder vergingen, verloren wir nie aus den Augen, daß wir in einem vollen Raum zusammengepfercht saßen und eine Erzählung verfolgten. Der Erzähler konnte Einzelheiten hinzufügen, er konnte erklären und meditieren, die Personen selbst konnten vom naturalistischen Spiel in einen Monolog schlüpfen, ein Schauspieler konnte nur durch einen Buckel von einer Verkörperung in eine andere übergehen, und Punkt um Punkt, Fleck um Fleck, Streich um Streich wurde die ganze komplexe Welt von Dostojewskis Roman heraufbeschworen. [17]

Die herausgeschriene Trauer der Zuschauer deutet auf den existentiellen Kern der Taziyeh als Auseinandersetzung einer Gesellschaft mit dem Tod, auf den Umgang des Kollektivs mit der Allgegenwart des Negativen, des Negierenden in einem Jammertal menschlicher Existenz. «An den Toten lassen die Menschen die Verzweiflung darüber aus, daß sie ihrer selber nicht mehr gedenken», bemerkten Horkheimer und Adorno in den Aufzeichnungen zur *Dialektik der Aufklärung* über das westliche Verhältnis zum Tod. Für sie war das «gestörte Verhältnis zu den Toten – daß sie vergessen werden und einbalsamiert» – eines der Symptome fürs «Kranksein der Erfahrung heute». Trauer wird nach ihren Worten «zum Wundmal der Zivilisation, zur asozialen Sentimentalität, die verrät, daß es immer noch nicht ganz gelungen ist, die Menschen auf das Reich der Zwecke zu vereidigen».

Gedenkend des ärgsten Fluches der alten Juden – nicht gedacht soll deiner werden – schrieben sie:

> Einzig das ganz bewußt gemachte Grauen vor der Vernichtung setzt das rechte Verhältnis zu den Toten: die Einheit mit ihnen, weil wir wie sie Opfer desselben Verhältnisses und derselben enttäuschten Hoffnung sind.[18]

Indem die Zuschauer mit Hossein leiden, weisen sie die ganze Mittelmäßigkeit des Lebens zurück, leben ihre Gefühle, ihre Enttäuschung, ihren im Alltag verdrängten Schmerz radikal aus, holen ihn aus den hintersten Winkeln der Seele hervor, um anschließend geläutert und befreit den Schauplatz zu verlassen.

Ebenso wie von Aristoteles konzipiert, hat auch die kathartische Wirkung der Passionsspiele einen spezifischen Akt der Einfühlung zur Voraussetzung – keine Einfühlung in den einzelnen Schauspieler, aber in das Bühnengeschehen insgesamt. Die Schranken zwischen Bühne und Auditorium werden dadurch fließend, die Darsteller sprechen zum Publikum, das Publikum greift in die Handlung ein. So springen die Zuschauer unmittelbar vor der Ermordung Hosseins auf und wollen statt seiner den Tod erleiden. Hilflos mitansehen zu müssen, wie der Imam niedergemetzelt wird, bereitet ihnen Schuldgefühle und physische Qual. Sie zerreißen sich das Hemd, schlagen sich an die Brust oder schreien vor Entsetzen. Mitunter erregt sie das Geschehen derart, daß sie kurzerhand den Darsteller des Yazid zu lynchen versuchen, mag der noch so viel beteuern, daß er gar nicht Yazid ist. Natürlich ist das eine Verletzung der Taziyeh-Konvention (weil die zweite Bewußtseinsebene, das Wissen um den Spielcharakter, aufgehoben ist) und wird dementsprechend geahndet – ähnlich wie in der Antike Tragödiendichter mit Geldbußen bestraft werden konnten, die im Volk allzu große Rausch- und Jammerszenen erzeugten. Aber *daß* Katharsis mit einer Art von Rausch verbunden ist, war in der Antike selbstverständlich; sie durfte nur nicht – und das gilt auch für die Taziyeh – den Symbolcharakter des Ereignisses aufheben und in *realen* Handlungen münden.

Schon Platon führt im *Phaidros* die Katharsis als zweite von vier Arten der *theia mania* an, und die medizinische Konnotation des

Wortes (als Akt des Purgierens, der Ausscheidung von Störendem), die dort deutlich zu spüren ist, klingt bei Aristoteles nach. Auch die Taziyeh-Besucher fühlen sich nach den Aufführungen ebenso erschöpft wie befreit, wie mir ältere Verwandte, die in ihrer Jugend selbst noch große Taziyeh-Spektakel in Isfahan erlebt haben, mit Wehmut berichteten. Nachdem sie für einen bestimmten Zeitraum das Steuer der rationalen Selbstkontrolle aus der Hand gegeben, die unterbewußten Gefühle ausgelebt, Trauer, Wut und Scham durchlitten haben, gehen sie in gelöster und entspannter Stimmung nach Hause – durchaus vergleichbar dem Tragöden, wenn es stimmt, was Peter Brook in den vielen Jahrzehnten seiner Theaterarbeit beobachtet hat:

> Jeder Schauspieler, der nach einer ungeheuren, Entsetzen erregenden Rolle in seiner Garderobe sitzt, ist entspannt und glücklich. Es ist, als sei es überaus gesund, wenn einen Mensch, der eine starke physische Leistung zu vollbringen hat, starke Empfindung durchlaufen. Ich glaube, es ist gut für einen Menschen, ein Orchesterdirigent zu sein, gut für ihn, ein Tragöde zu sein: als Gattung erreichen sie regelmäßig ein hohes Alter.[19]

Diese auch physische Erfahrung ist einer der Gründe dafür, weshalb die Taziyeh von den Menschen geliebt wird und sich im neunzehnten Jahrhundert so rasch, innerhalb weniger Jahre zum Massenereignis entwickeln konnte. Die meisten Theologen müssen spüren, daß es nicht religiöse Erbauung, sondern sinnliche Trieb- und Gefühlsentladung ist, die von vielen Zuschauern gesucht wird, eben jener schon in der Antike analysierte kathartische Rausch. Wohl auch deshalb lehnt ein Teil des schiitischen Klerus diesen Aspekt der Volksreligiosität seit jeher ab. Schließlich sind die Affekte, die Aristoteles im Sinn hatte und die durch die Taziyeh ausgelöst werden – *phobos* und *eleos* –, nicht philanthropische Tugenden («Furcht und Mitleid»), zu denen sie etwa in Lessings *Hamburgischer Dramaturgie* abgemildert werden; es sind Elementareffekte: «Entsetzen» und «gewaltige Rührung», wie der Altphilologe Wolfgang Schadewaldt übersetzt,[20] «der Affekt des Jammers und der Rührung, der den Menschen angesichts des Leidens eines anderen spontan überfällt – nicht ohne die mitgehende Befürchtung, daß ihm selbst Ähnliches widerfahren könne –, ihm das Herz weich macht und Tränen in die Augen treibt».[21] Statt

auf den Katharsis-Begriff des bürgerlichen Schauspiels wird man durch die Taziyeh eher auf Antonin Artaud gestoßen. Der 1948 verstorbene französische Theatervisionär spricht zwar, so weit ich es sehe, niemals explizit von Katharsis, doch schreibt er dem Theater zweifellos eine kathartische Funktion zu, wenn er etwa von «Seelentherapie» spricht oder von «Läuterung ohne Maß».[22]

Artauds Weltbild, das im Begriff der *cruauté* seinen elementaren Ausdruck gefunden hat, korrespondiert mit Vorstellungen und Haltungen der schiitischen Volksreligiosität, insofern Schiiten Weltgeschichte grundsätzlich als «eine Art Unerbittlichkeit, also fundamentale Grausamkeit»[23] definieren: Die schiitische Geschichte beginnt mit einem Martyrium, und ihr Fortgang besteht im wesentlichen aus weiteren Martyrien. «Für das Volk Gottes ist diese Welt eine Welt des Leidens und der Trauer, ja, die Welt ist nichts anderes als das Trauerhaus selbst», heißt es in Mahmoud Ayoubs brillanter Studie über die schiitische Frömmigkeit.[24] Artauds Worte ließen sich heranziehen, um das Passionsspiel gegenüber Fürsprechern des Wahren, Guten, Schönen im religiösen Leben und in der iranischen Kultur zu verteidigen:

> Und deshalb sind alle großen Mythen schwarz, deshalb sind alle die großartigen Fabeln, die den Menschen berichten von der ersten Trennung der Geschlechter und dem ersten Gemetzel von Wesenheiten, die in der Schöpfung auftauchen, nur in einer Atmosphäre von Gemetzel, Folterung und vergossenem Blut vorstellbar.
> Wie die Pest ist das Theater ein Abbild dieses Gemetzels, dieser unerläßlichen Trennung. Es löst Konflikte, es macht Kräfte frei, es bringt Möglichkeiten zur Auslösung, und wenn diese Möglichkeiten und diese Kräfte, diese Mächte schwarz sind, so ist das nicht die Schuld der Pest oder des Theaters, sondern des Lebens.
> Wir sehen nicht, daß das Leben, so wie es ist und wie man es uns zurechtgemacht hat, viel Anlaß zur Überschwenglichkeit bietet. Es hat den Anschein, als leere sich durch die Pest und auf kollektiver Basis ein gigantischer Abszeß, der sowohl geistig wie gesellschaftlich ist; und wie die Pest ist auch das Theater zur kollektiven Entleerung von Abszessen da. […] Es lädt den Geist zu einer Raserei ein, die zu einer Steigerung seiner Energien führt; und schließlich kann man sehen, daß vom menschlichen Standpunkt aus die Wirkung des Theaters wie die der Pest wohltuend ist; denn indem sie die Menschen dazu bringt, sich zu sehen, so wie sie sind, läßt sie die Maske fallen, deckt sie die Lüge, die Schwäche, die Niedrigkeit, die Heuchelei auf; sie schüttelt die erstickende Trägheit der Materie, die sogar der klarsten Gegebenheiten der Sinne sich bemächtigt; und indem sie den Kollektiven ihre düstre Macht, ihre verborgene Stärke offenbart, fordert sie auf, angesichts des Verhängnisses eine überlegene, heroische Haltung einzunehmen, zu der sie ohne sie niemals gefunden hätten.[25]

Indem der Zuschauer sich für das Martyrium anbietet («Tötet mich! Tötet mich und verschont den Unschuldigen!»),[26] sucht er die Untätigkeit und das Versagen der Glaubensgenossen zu sühnen, möchte er das Urerlebnis der schiitischen Gemeinde, ihrem Imam nicht beigestanden zu haben, rückgängig machen. Er wird – symbolisch – zum Märtyrer und ist sich doch seiner eigenen – realen – Hilflosigkeit bewußt: So führt die Taziyeh, um eine Formulierung Artauds zu verwenden, «den Geist durch das Exempel wieder an den Ursprung seiner eigenen Konflikte» zurück.[27] Indem sie ans Gute und Böse des Zuschauers rührt, an sein Heldentum und seine Angst, seine Liebe und seinen Haß, setzt sie «das kompromittierte Unbewußte frei und treibt zu einer Art virtuellen Revolte».[28] Zum Kollektiv, von dem Artaud spricht, werden die Beteiligten durch die Gemeinsamkeit des Erlebens, der Erinnerung, des Schmerzes, des symbolischen Widerstands.

> Alles, was handelt, ist eine Grausamkeit. Nach dieser bis zum äußersten getriebenen, extremen Vorstellung von Handlung muß sich das Theater erneuern.
> Von dieser Vorstellung durchdrungen, welche die Menge zunächst nur mit den Sinnen denkt und an deren Verständnis sich zu wenden, wie beim gewohnten psychologischen Theater, absurd ist, setzt sich das Theater der Grausamkeit zum Ziel, wieder zum Massenschauspiel zurückzukehren; in der Bewegung bedeutender, doch konvulsivischer und gegeneinander getriebener Massen etwas von jener Poesie zu suchen, die an den heute viel zu seltenen Tagen, an denen das Volk auf die Straße geht, in den Festen und in der Menschenmenge ist.[29]

Die spektakulären Gefühlsaufwallungen bei der Taziyeh, die Elias Canetti angewidert als kollektive Psychose beschrieb, können durchaus als Symptome einer Theater-Pest im Sinne Artauds aufgefaßt werden. Das Theater ist nach Artaud insofern mit der Pest vergleichbar, als es das Hervorbrechen einer latenten Tiefenschicht an Grausamkeit bedeute, durch die sich in einem Einzelwesen oder in einem Volk alle perversen Möglichkeiten des Geistes lokalisieren. Daß der Ausbruch an *cruauté* bei der Taziyeh nicht ungefährlich ist, erleben regelmäßig die Darsteller der sunnitischen Schurken. Nicht nur werden sie lauthals geschmäht und verhöhnt, sondern auch bespuckt und zum Teil tätlich angegriffen. Eine besondere Freude ist den Zuschauern das sogenannte *Omar-koschān*, das Verbrennen einer Puppe des ommayyadischen Kommandaten Omar ibn Saad; es ist

der Höhepunkt einer grotesken und brutalen Szene, in welcher die Gegner Hosseins karikiert und geschmäht werden. Sämtliche Haß- und Ekelgefühle, welche Menschen in sich tragen, werden auf die Mörder des Imams projiziert und zum Ausdruck gebracht – die Utopie als verkehrte Welt: «Die Vergangenheit wird aus der Sicht der Besiegten und Unterdrückten so dargestellt, daß die heutigen Unterdrücker darin eine erbärmliche Figur machen und die heute Besiegten als die einstigen und wahren Sieger erscheinen», schreibt Jan Assmann über diesen Mechanismus einer typischen *counter-history*, Folge einer kontrapräsentischen oder kontrafaktischen Erinnerung.[30] Die Unterdrücker von damals können dabei mit realen Machthabern identifiziert werden, mit Diktatoren, Kolonialisten oder einfach dem örtlichen Großgrundbesitzer. Besonders im zwanzigsten Jahrhundert, als sie von der Staatsmacht verboten, behindert oder zumindest an den Rand gedrängt wurde, erhielt die Taziyeh oft einen deutlich politisch-oppositionellen Charakter, und während der iranischen Revolution, die sich als ein Aufbegehren gegen den Yazid dieser Zeit verstand, war der Moharram (Anfang Dezember 1978) eine der intensivsten und wichtigsten Phasen.

Wohl dürfen Verbindungen zwischen Artauds Theater der Grausamkeit und dem schiitischen Passionsspiel nicht über tiefgreifende Unterschiede hinwegtäuschen. So ist im schiitischen Glaubenshorizont das Element der Buße von entscheidender Bedeutung; der Fromme klagt nicht nur über das Weltenschicksal, sondern trägt im Ritual seine Schuld für das Versagen der Gemeinde ab, hoffend auf Erlösung. In Artauds Weltsicht fehlt dieser Aspekt. Das Leben ist grausam, und die Menschen haben damit fertigzuwerden, nichts weiter. So sollen sie «sein wie Verurteilte, die man verbrennt und die von ihrem Scheiterhaufen herab Zeichen machen»;[31] von Buße ist bei Artaud nicht die Rede, schon gar nicht von Erlösung. Indes nicht nur in der Ideologie oder Weltanschauung, auch in der Theatralik sind wichtige Unterschiede unübersehbar. So wendet sich Artaud, um nur einen Aspekt zu nennen, gegen das Prinzip der Repräsentation. Das Theater soll Leben nicht nachahmen oder darstellen, sondern selbst essentielles Leben sein: «Zwischen Theater und Leben wird es keine reinliche

Scheidung geben»,[32] und: «Das Theater ist keine Kunst.»[33] Hierin unterscheidet sich Artauds Theorie von der aristotelischen Dramatik, die auf der Mimesis, der elementarsten Form der Repräsentation, beruht, und nähert sich dem Ritual an. Hierin unterscheidet sie sich aber auch von der Taziyeh, die ihren repräsentierenden Charakter von Anfang bis Ende herausstellt. Gelangt bei Artaud das Publikum dadurch in Raserei, daß sich der Virus vom Schauspieler auf den Zuschauer überträgt, der an der manischen Selbsterfahrung und «Gefühlsathletik»[34] des Schauspielers teilhat («Verfolgung seiner Sensibilität» nennt Artaud das auch und vergleicht es mit dem Pestkranken, der schreiend in der Verfolgung seiner Vorstellungen dahinjagt),[35] wird der entsprechende Zustand bei der Taziyeh durch einen völlig anders gearteten Vorgang ausgelöst – nicht ein Extrem an sinnlichen Eindrücken, sondern durch bewußt eingesetzte Zeichen im Sinne der Semiotik. Als einen «Perserteppich von Codes» hat der polnische Theaterwissenschaftler Andrzej Wirth die Passionsspiele in Anlehnung an eine Formulierung Roland Barthes' treffend charakterisiert;[36] die Kommunikation zwischen Darsteller und Publikum vollzieht sich mittels fest verabredeter Signale. Beispielsweise wird die Trauer um den Tod einer geliebten Person durch Schlagen an die Stirn, die Brust oder die Schenkel angezeigt, streut man sich bei der Entgegennahme einer Trauerbotschaft Heu über den Kopf oder drückt einen Irrtum dadurch aus, daß man mit einer Hand auf die andere schlägt. Stellt ein Anführer sich auf die Zehen, öffnet seine Arme und schreit sehr laut, imaginiert das Publikum eine ganze Armee, die der Ansprache lauscht. Wenn ein Darsteller sich sehr langsam und vorsichtig bewegt, als könne er nichts sehen, wird die helle Bühne zum nachtdunklen Feld. Sonnenschein dagegen entsteht, wenn er mit einer Hand die Augen beschattet. Auch die Kampfszenen werden mehr angedeutet als ausgeführt, ohne daß sie deshalb an Dramatik einbüßen.

Alle Beteiligten einer Taziyeh-Aufführung teilen ein Wissen, das im Sinne von Jan Assmann als ‹mythisch› zu bezeichnen wäre; die Ermordung Hosseins ist eben nicht nur konkretes historisches Ereignis, sie ist für das kulturelle Gedächtnis der schiitischen Gemeinde identitätsstiftender Mythos. Die Taziyeh-Zuschauer

kennen die Handlung und alle Charaktere im vorhinein; dramatische Spannung im üblichen Sinne ist irrelevant. Angestrebt wird die vollkommene Teilnahme aller Beteiligten am Geschehen, dadurch die Vergegenwärtigung der fundierenden Erinnerungsfiguren, die Vergewisserung der kollektiven Identität. Aufgabe des Darstellers ist es, die gemeinsame Erinnerung zu wecken, indem er Charaktere und ihre Eigenschaften und Handlungen, Texte oder Vorgänge zitiert; etwa berührt er mit der Zunge die Lippen, und das genügt, um das ganze Elend von Hosseins Situation vor Augen zu rufen, die Qual, über Tage hinweg in sengender Hitze vom nahe gelegenen Fluß abgeschnitten zu sein und vor Durst zu vergehen. Ein anderes Beispiel: Die Klimax des Passionsspiels wird nicht mit dem Tod Hosseins erreicht, sondern bereits im Augenblick, da er – im Bewußtsein seines bevorstehenden Martyriums – das weiße Totenhemd anlegt. Der Höhepunkt ist also nicht die Handlung selbst; es ist das Zeichen, daß die Handlung erfolgen wird. Aber auch das Martyrium selbst wird durch inszenatorisch raffinierte Zeichen erzählt. So treten etwa zehn Krieger aus der Armee des Feindes hervor, umringen Hossein und ziehen den Kreis immer enger. Wenn der Imam für die Zuschauer ganz verdeckt ist, tritt der Mörder Schemr in den engen Kreis, um ihm den Kopf abzuschlagen. Die Schreckenstat selbst bleibt also für das Publikum verborgen. Als Signal dafür, daß die Hinrichtung vollzogen ist, fliegen einige Tauben, welche die Krieger unter ihren Mänteln hielten, in die Luft (der Legende nach haben Tauben die Nachricht vom Tode Hosseins nach Medina gebracht).

Tendenziell sind es – im Gegensatz zu Artauds Vorstellung des Theaters – eher die Zuschauer, die von «Raserei» ergriffen werden: Statt selbst «pestkrank» zu sein und das Publikum zu «infizieren», lösen die Schauspieler oder das Bühnengeschehen lediglich den Ausbruch der «Krankheit» aus. Daß Darsteller und Zuschauer sich mit Hilfe einer festgesetzten Symbolsprache, einer Art semiotischem Code, an ein historisches Ereignis erinnern und gemeinsam den Schmerz empfinden, ist die spezifische Kraft der Taziyeh. Das bezeichnet zum einen die Differenz zu Artaud, zum anderen die Unmöglichkeit, einen entsprechenden Vorgang im heutigen europäischen Theater hervorzubringen. Die säkulare Gesellschaft

verfügt über keine vergleichbaren, zu Mythen geronnenen Erinnerungen und archetypischen Bilder, die von allen Menschen geteilt werden. Möglicherweise spielt der Holocaust eine ähnlich identitätsstiftende, mythische Rolle im Bewußtsein der israelischen Gesellschaft, aber bleibt man einmal bei Europa oder Nordamerika, so sind weder Auschwitz noch Shakespeare einem Publikum so gegenwärtig, daß Zeichen ausreichen würden, um ein Schauspielern wie Zuschauern gemeinsames Erleben zu erzeugen. «Die einzige Entsprechung, die man finden könnte, wäre, wenn man heute, für ein großes amerikanisches Publikum, die Ermordung Kennedys mit genügender Intensität dramatisieren könnte», überlegte Peter Brook und korrigierte sich im gleichen Atemzug:

> Man könnte durch gewisse Zeichen die intensiven Gefühle hervorrufen, die dieses Ereignis damals erzeugte; und doch läge das Ereignis historisch nicht weit genug zurück, um mit der Taziyeh vergleichbar zu sein, und außerdem fehlte die Beziehung zu einer transzendenten Ordnung.

Das Wunder der Vergangenheit, die zur Gegenwart wird, wie Brook es nennt, entstehe nur dann, wenn zwei Seiten zusammenkommen, wenn die Akteure auf die Fähigkeit der Zuschauer bauen und vertrauen können, die Zeichen, Anspielungen und Bezugnahmen sofort zu verstehen.

> So wurde zum Beispiel Taziyeh auf dem Theaterfestival von Schiraz aufgeführt, und das war für mich das fürchterlichste Erlebnis überhaupt, weil man wirklich miterleben konnte, wie eine ganze Kultur an einem Abend zerstört wird. Taziyeh zu nehmen und einem westlichen Festival-Publikum vorzusetzen, das zu achtzig Prozent uninteressiert, der Tradition und der Religion vollkommen fremd war, offenbarte eine grundlegende Wahrheit des Theaters: daß nichts
> geschehen kann, wenn eine Seite ohne die andere Seite ist. Das tiefgründige Ereignis verschwand, und an seinem Platz blieben nur die hübschen Kostüme. Das Publikum konnte die zeichenhaften Anspielungen nicht begreifen, die jene umfassende Reaktion hervorriefen wie in dem Dorf, wo die Menschen das ganze Jahr über, vom Morgengrauen bis zur Abenddämmerung, innerhalb einer bestimmten Struktur leben – einer Struktur, in der sie gewiß nicht mehr vollständig aufgehen, aber die ihnen, als sie die zeichenhaften Referenzen empfingen, für zwei Stunden ermöglichte, vollständig in jenes ideale Dorf zurückzukehren: Sie waren wiedervereinigt in dem, was für ihren Glauben zentral war. [37]

Freilich ist das kathartische nur eines von vielen Momenten, welche die Taziyeh als Theaterform ausmachen – allein schon weil sich die Themenpalette der Stücke im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts erheblich erweiterte. Neben den Ereignissen von Kerbela führten die Theatergruppen, die sich zunehmend professionalisierten, auch andere religiöse Geschichten auf, darunter viele biblische Stoffe. Zusätzlich dramatisierten sie Legenden der persischen Heldensage und spielten – bisweilen unmittelbar vor den schmerzlichsten Passionsspielen – volkstümliche Komödien. Die Gruppen traten auch nicht mehr ausschließlich im Trauermonat Moharram auf, sondern zogen das ganze Jahr über durch das Land. Neben den Passionsspielen etablierte sich auch eine säkulare Form des iranischen Theaters, eine Art Commedia dell'Arte, die Ruhozi genannt wurde, weil die Aufführungen oft in Innenhöfen auf (*ru*) den mit Holz zugedeckten Wasserbecken (*hoz*) stattfanden. Ältere Verwandte aus Isfahan berichten mir, daß gerade das Wechselspiel von Ruhozi und Taziyeh den Reiz der damaligen, bis vor etwa siebzig oder achtzig Jahren noch intakten, städtischen Theaterkultur ausmachte, weil so die gesamte Palette menschlicher Emotionen ins Spiel kam, Freude und Leid, Kummer und Fröhlichkeit, Anarchie und Frömmigkeit.

Es war vor allem der Siegeszug des europäischen Theaters, der dieser Entwicklung zu einem originär iranischen Theater weltlicher Prägung ein ziemlich abruptes Ende setzte. Nachdem sich 1873 der damalige Monarch, Nasser ad-Din Schah, während seiner Reise nach Europa für das Theater begeistert hatte, ließ er 1886 die erste Guckkastenbühne in Teheran eröffnen. Bestand das Ensemble bei der ersten Aufführung noch aus europäischen Laiendarstellern, die die persischen Texte wie Papageien aufsagten, führten bald schon iranische Schauspieler geschriebene iranische Komödien nach westlicher Manier auf, etwa von Mirza Agha Tabrizi. Dem neuen, nach einem westlichen Lebensstil strebenden Bürgertum waren die Muharram-Prozessionen mit ihren Flagellanten und Passionsspielen Sinnbild der Rückständigkeit und des Aberglaubens. Da die Theologen den Trauerzeremonien ohnehin ablehnend gegenüberstanden und nun auch die Förderung durch die politische und wirtschaftliche Obrigkeit ausblieb, wurde Taziyeh gegen Mitte

des zwanzigsten Jahrhunderts zunehmend zu einem Spektakel der Unterschicht und der Landbevölkerung.

Erst in den siebziger Jahren erkannten viele Intellektuelle den theaterästhetischen Reichtum der Taziyeh, weil sie im westlichen Avantgarde-Theater auf Stilelemente der eigenen Theatertradition stießen oder von Reisenden wie Peter Brook aufmerksam gemacht wurden. Forscher, Theaterleute und Kulturfunktionäre schwärmten in die Dörfer aus und schrieben Aufsätze und Bücher, machten Fernsehaufzeichnungen und gründeten in Teheran ein eigenes Taziyeh-Institut. Fasziniert waren sie gleichermaßen von der Verfremdung, auf der die Theatralik der Passionsspiele beruht, und der Katharsis, die sie bei den Zuschauern hervorrufen kann. Aber, um auf die Ausgangslage zurückzukommen, wie geht das zusammen?

Tatsächlich läßt sich die intendierte Wirkung der Taziyeh im engeren Sinne des Aristoteles als kathartisch bezeichnen. Dagegen kann von Verfremdung als theaterästhetische Kategorie in einem engeren Sinne bei der Taziyeh nicht die Rede sein. Wo dies dennoch geschieht, berücksichtigt man offensichtlich nicht den Unterschied zwischen allgemein *verfremdenden Mitteln* im Theater, das heißt Mitteln der Illusionsdurchbrechung in der Darstellung, und der insbesondere durch Brecht theoretisch begründeten *Kategorie* der Verfremdung. Brecht selbst differenziert zwischen V-Effekten (zum Beispiel im griechischen oder mittelalterlichen Theater) und dem Begriff der Verfremdung als dialektische Erkenntnis in der Weise, daß Vertrautes in einem neuen, fragwürdigen Licht erscheint und dadurch neu gesehen und als veränderbar begriffen wird. Verfremdung im Sinne Brechts verfolgt also einen bestimmten gesellschaftskritischen Zweck, sie hat «kämpfenden Charakter».[38] Als Theorie wurde diese spezifische Form der Verfremdung durch Hegels Darstellung der sokratischen Ironie in seinen *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie* angelegt; Brecht hat sie auf der inhaltlichen Grundlage des dialektischen Materialismus zu der heute in der Theatertheorie allgemein verwendeten Kategorie ausgearbeitet. Verfremdungseffekte kann es aber auch geben, wenn deren Motive und Zwecke «uns fremd und verdächtig» sind, wie Brecht es mit Blick auf das chinesische Theater ausdrückt.[39]

Daß V-Effekte in der Taziyeh nicht die von Brecht gewünschten gesellschaftskritischen Zwecke verfolgen müssen, ist offensichtlich. Den Herrschern zumindest des neunzehnten und frühen zwanzigsten Jahrhunderts war die Taziyeh ein bequemes Mittel, die Emotionen der Menschen in für sie ungefährliche Bahnen zu lenken. Und die distanzierte, reflektierende Haltung des Zuschauers, wie sie Brecht fordert, entspricht nun gar nicht den Akteuren noch den Zuschauern einer Taziyeh. Die behaupteten Analogien zwischen Brechts epischem Theater und dem schiitischen Passionsspiel sind zwar vorhanden, allerdings nur auf einer rein formalen Ebene: Als Stilmittel finden sich in der Taziyeh bemerkenswerte V-Effekte, als theaterästhetische Kategorie hat Verfremdung bei Brecht jedoch grundlegend andere Motive, Begründungen und Zielsetzungen. Damit löst sich der Widerspruch auf, daß sich in der Taziyeh anscheinend Brecht mit Aristoteles versöhnt, denn Verfremdung im spezifischen Sinne Brechts existiert bei den schiitischen Passionsspielen nicht, da diese wesenhaft durch das Ziel der Gesellschaftskritik bestimmt ist. Aber der theatralische Unterschied zu Brechts epischem Theater ist über die Zielsetzung hinaus grundsätzlicherer Art. Am Begriff der Einfühlung läßt sich das aufzeigen.

Die bewußte Vermeidung der Einfühlung des Schauspielers in seine Rolle habe ich als wichtigste Ähnlichkeit zwischen Brechts epischem Theater und den schiitischen Passionsspielen hervorgehoben. Nun kann Einfühlung im Theater auf zwei Ebenen stattfinden: der Ebene des Schauspielers und der des Zuschauers. Einfühlung auf der Ebene des Schauspielers, das heißt das Einswerden des Schauspielers mit seiner Rolle, ist ein relativ neues Ideal im Theater, das als Arbeitsmethode von Stanislawski und seiner Schule systematisiert wurde. Diese Art der Einfühlung wird weder im Passionsspiel noch im epischen Theater angestrebt. Doch benutzt Brecht den Begriff der Einfühlung auch auf der Ebene des Zuschauers, etwa wenn er damit die emotionale Beziehung zwischen Bühnengeschehen und Zuschauer in der aristotelischen Dramatik bezeichnet. Zwar läßt der Begriff als Terminus sich nicht aus der aristotelischen *Poetik* herleiten, sondern ist dem eigentlichen Adressaten seiner Kritik zuzuordnen, dem «Illusionstheater» des

ausgehenden neunzehnten und frühen zwanzigsten Jahrhunderts; und Brecht selbst setzt mehrfach den Begriff der Einfühlung im antiken Theater von demjenigen des spätbürgerlichen Theaters ab (wenn er auch an anderen Stellen seines Werkes einige Male Andeutungen macht, das auf Einfühlung beruhende ‹Illusionstheater› fälschlicherweise direkt von Aristoteles herzuleiten). Gleichwohl stellt er fest, daß für die von ihm abgelehnte Katharsis «als Basis irgendeine Art der Einfühlung zu vermuten» ist, wie er es in der «Kritik der Einfühlung» vorsichtig genug formuliert.[40] Seine oft kritisierte Aristoteles-Rezeption ist zumindest in dem einen, aber wesentlichen Punkt unstrittig, daß die Katharsis bei Aristoteles «auf Grund eines eigentümlichen psychischen Aktes, der *Einfühlung* des Zuschauers in die handelnden Personen, die von den Schauspielern nachgeahmt werden», erfolgt.[41] Diese «reinigend» wirkende Einfühlung ist für Brecht das Wesensmerkmal der aristotelischen Dramatik. Zugleich markiert sie die theaterästhetische Differenz zwischen Brechts epischem Theater und dem schiitischen Passionsspiel. Verfremdung im Sinne Brechts kann nicht mit Einfühlung einhergehen, welche doch – auf der Ebene des Zuschauers – in der Taziyeh offenkundig geschieht.

Geht man über die Brechtsche Definition der Verfremdung hinaus, läßt sich bei der Taziyeh durchaus von Verfremdung sprechen. Nur ist damit der Begriff derart weit gefaßt, daß bis auf die für das moderne westliche Theater folgenreiche, für das Welttheater jedoch marginale Erscheinung des illusionistischen Theaters so ziemlich jede Theaterform darunter zu subsumieren ist. Als theaterästhetische Kategorie hat ein solcher Begriff der Verfremdung keine Relevanz, da er sich nahezu mit dem Kunstcharakter von Kunst identifizieren läßt, insofern diese grundsätzlich von den pragmatischen Formen der alltäglichen Darstellung abweicht. Hinzu kommt, daß bei theoretischen Reflexionen über Verfremdung in diesem umfassenden Sinne (vom *onoma xenikon* bei Aristoteles bis zum *ostranenie* im russischen Formalismus) als vordergründiges Motiv, so weit mir bekannt ist, immer die Erregung von Aufmerksamkeit angegeben wurde, nicht anders als bei Brecht. Bei der Taziyeh hingegen ist das Motiv der Verfremdung ein völlig anderes. Die Tragödie von Kerbela gilt als ein so bedeutsames, außergewöhnliches, heiliges Ereignis,

daß sich realistische Darstellung nicht nur verbietet, sondern als unmöglich erachtet wird. Man darf nicht vergessen, daß die Charaktere bei der Taziyeh nicht gewöhnliche Menschen wie bei Brecht sind, sondern einerseits Propheten, Imame, Heilige und Engel mit übermenschlichen Eigenschaften und andererseits Übeltäter, deren Gemeinheit, Brutalität und Häßlichkeit sie fast als Inkarnationen Satans erscheinen lassen. Eine unüberwindbare Kluft trennt solche Charaktere von gewöhnlichen Menschen. Eine realistische Darstellung wäre angesichts einer solchen Ausgangslage abwegig und selbst bei allergrößter Virtuosität unmöglich und auch unerwünscht. Ein gewöhnlicher Mensch, so die Vorstellung, kann sich nicht und soll sich nicht in Hossein einfühlen, weil Hossein für Schiiten kein gewöhnlicher Mensch ist;[42] allenfalls kann man an ihn erinnern. Peter Brook hat in dem Verbot der Illusion mehr als nur eine religiöse Konvention erkannt, nämlich eine grundlegende Wahrheit des Theaters:

> Von einem bestimmten Standpunkt aus kann man Perfektionismus als Hommage, als Hingabe betrachten – die Bemühung des Menschen, einem Ideal zu huldigen, wobei er sein Handwerk und seine Kunst an ihre Grenzen treibt. Aus einer anderen Perspektive kann man das auch als den Sturz des Ikarus sehen, der versuchte, höher zu fliegen, als ihm zustand, und die Götter erreichen wollte. In der Taziyeh gibt es, theaterbezogen gesprochen, keinen Versuch, irgend etwas zu gut zu machen: die Schauspielerei verlangt keine allzu vollständigen, detaillierten oder realistischen Figurenzeichnungen. Anstelle des Versuchs der Perfektionierung gibt es aber ein anderes Kriterium: den Drang, den wahren inneren Widerhall aufzuspüren.[43]

Lehren kann die Taziyeh uns kino- und fernsehgeprägte Theatergänger, daß Einfühlung und Katharsis in keinem Zusammenhang mit sogenannter realistischer Darstellung stehen müssen, ja, daß gerade der extremste Verfremdungs-Effekt die höchstmögliche emotionale Anteilnahme des Zuschauers bewirken kann. Die folgende Anekdote mag das veranschaulichen: Ein Taziyeh-Direktor aus Darband, der keinen einheimischen Schauspieler für die Rolle des bösen Schemr auftreiben konnte, stellt für ein bißchen Geld einen russischen Arbeiter an, damit dieser die Aufgabe übernehme. Er erklärt ihm in groben Zügen die Rolle und sagt ihm, was er zu tun habe. Tatsächlich wird der Part des Russen, der nur ein paar Worte Persisch versteht, so vereinfacht, daß dieser

lediglich einen Eimer Wasser bewacht, der den Euphrat symbolisiert. Die Vorstellung beginnt, und der Russe steht, als Omayyade kostümiert, mit der Peitsche in der Hand vor dem Eimer. Nacheinander versuchen die Kinder und Gefährten Hosseins, an das Wasser zu gelangen, werden jedoch von dem Russen unerbittlich am Zugang gehindert. Unglücklicherweise wird an jenem Tag die Rolle des Hossein von einem sehr alten Mann gespielt. Als dieser sich nun dem Eimer nähert, macht der Russe keinerlei Anstalten, ihn abzuhalten. Der Spielleiter brüllt ihn an, den alten Mann am Trinken zu hindern, doch der Russe antwortet: «Ach, laß ihn doch trinken, er ist ein alter Mann.»

Der Vorfall war keineswegs der Anlaß für Verwunderung oder Gelächter, vielmehr trieb er die Emotionen auf den Gipfel. Die Zuschauer riefen: «Schaut her, wie erbarmungslos ist doch Schemr! Weder zeigte er den Kindern Hosseins Gnade, noch dem Enkel des Propheten persönlich. Er tötete ihn, während dieser ungläubige Russe es nicht über sich brachte, einem gewöhnlichen alten Mann das Wasser zu verweigern.»[44] Der V-Effekt behinderte also die Einfühlung keineswegs, sondern steigerte im Gegenteil die Anteilnahme der Zuschauer am Schicksal der dargestellten Person.

Es ist ein bis heute bestehendes Klischee, an dessen Entstehung Brecht ungewollt beteiligt war, daß Illusionsdurchbrechung durch Verfremdung zu einem politisch aufklärenden, eher den Intellekt ansprechenden Theater gehört, während Rührung, Anteilnahme und Identifikation durch eine möglichst natürlich wirkende Spielweise entsteht, die die Echtheit der Gefühle behauptet. Ein Theater, welches mit dem Schein, Realität zu sein, auf radikalste Weise bricht, kann ohne weiteres zu Tränen rühren. Kinder führen das in ihren Spielen täglich vor. «Für das säkulare iranische Theater gibt es eine große Chance, die Konventionen des *Taʾzije* im Darstellungsstil nutzbar zu machen», schrieb Andrzej Wirth:

> Eine solche klar umrissene Tradition der nicht psychologischen Schauspielkunst zu besitzen, ist ein Vorteil gegenüber dem westlichen Theater. Dem naturalistischen Darstellungsstil mit seinem simplifizierenden Konzept der Einfühlung von Darsteller-Rolle-Zuschauer, das in der ganzen Welt durch Kino und Fernsehen verbreitet und gefördert wird und das noch immer im bürgerlichen Theater eine große Rolle spielt, kann in Iran im Bündnis mit seiner eigenen Darstellungstradition etwas entgegengesetzt werden. Dies könnte nicht nur die Säkularisierung des Brauches bedeuten, sondern

paradoxerweise auch ein Schutz des religiösen Theaters in seiner eigenen Sphäre vor der Invasion eines pervertierten Naturalismus sein.[45]

Wirth formulierte seine Hoffnung in den siebziger Jahren. Und tatsächlich: In manchen Aufführungen, die ich Ende der neunziger Jahre beim *Fadschr*-Theaterfestival in Teheran sehen durfte, in den Arbeiten eines älteren, lange Zeit verbotenen Regisseurs wie Bahram Beizai ebenso wie in den Experimenten junger, nach der Revolution aufgewachsener Künstler, deutete sich eine ganz eigene Theatersprache an, welche die Motive, Zeichen und Spielweisen des Passionsspiel aufnimmt. Weniger offenkundig, dafür mit weltweitem Erfolg hat auch das neue iranische Kino seit der Revolution eine Form des epischen Erzählens entwickelt, die für das westliche – und genauso ein westlich geprägtes iranisches – Publikum avanciert wirkt, aber zugleich auf sehr alten Spielweisen beruht. Gerade die Filme des großen Abbas Kiarostami reflektieren die Bedingungen ihrer Produktion und wechseln kontinuierlich zwischen den verschiedenen Ebenen der Realität, etwa wenn Laiendarsteller ihre eigene, also reale oder als real behauptete Geschichte nachspielen; wie der alte «Gehilfe der Weinenden» greift der tatsächliche oder ein gespielter Regisseur auf offenem Set in die Szene ein oder spricht der Schauspieler direkt zur Kamera, hebt die Schlüssellochperspektive des Zuschauers also auf. Allerdings konnte Kiarostami wie so viele andere iranische Künstler zuletzt nur noch im Ausland arbeiten. Möge die ästhetische Tradition Irans auch im Land selbst wieder mehr Geltung erlangen.

8

Befreit Bayreuth!
Wagner und die Einfühlung

Um meinen Eindruck von den Festspielen zu schildern, muß ich mit der Vorgeschichte meines Besuchs beginnen. Zu nichts Geringerem ruft der vorliegende Text nämlich auf, als Bayreuth von den Ketten zu befreien, in die Richard Wagner sein Werk zugegeben selbst gelegt hat. Für die Vermessenheit, mit Dogmen der Aufführungspraxis zu brechen, die über alle Zeitläufe und inszenatorischen Revolutionen hinweg seit mehr als hundert Jahren heilig gehalten werden, kann es zusätzlich zur Liebe, die für jede Häresie vorausgesetzt werden muß, nur zwei Rechtfertigungen geben: die intimste Kennerschaft oder die äußerste Naivität.

So häufig ich klassische Konzerte besuche, von der Oper hielt ich immer Abstand, den größten vor Richard Wagner. Die wenigen Bilder, die ich von Wagneropern vor Augen, genauso wie die Musikfetzen, die ich im Ohr hatte, stießen mich in ihrem schwülstigen Bombast ab. Das angebliche Wort von Roger Waters, daß Wagner heute mit Pink Floyd arbeiten würde, erschien mir überaus einleuchtend, nur interessierte mich Pink Floyd nicht mehr, seit Waters mit den vergleichsweise beschränkten Mitteln der Rockmusik ein Gesamtkunstwerk anstrebte. Wagners Germanenglorie, Wagners Judenfeindschaft und Wagners Rezeptionsgeschichte, dieser ganze deutsche Schmu, den ich mit Bayreuth assoziierte, taten ein Übriges, um mich in meiner Ignoranz zu bestärken.

Dann erhielt ich 2012 Karten für zwei Aufführungen in Bayreuth. Ich weiß schon nicht mehr genau, mit welchen Erwartungen ich mich auf den Weg machte, es war sicher Neugier dabei und auch so etwas wie Pflichtgefühl, einen wichtigen Ort der deutschen Kultur kennenzulernen. Begeisterte Vorfreude war es jedenfalls nicht oder wenn überhaupt nur darauf, nebenher das Bayreuther Wohnhaus von Jean Paul zu besichtigen. Als ich jedoch auf einem der berüchtigten Holzstühle des Festspielhauses saß, geschah bereits im Laufe des ersten Aktes etwas Merkwürdiges: Ich flippte regelrecht aus. Ja, wenn die Sitzreihen nicht so eng gewesen wären, hätte ich wahrscheinlich den Kopf nach unten und nach oben gerissen wie auf einem Rockkonzert, so elementar physisch durchdrang mich die Musik des *Tannhäuser*, so sehr rissen mich vor allem die finalen Passagen mit, wenn Orchester, Sänger und Chor sich in einen orgiastisch wirkenden, jedoch bis in die zierlichsten Einzelklänge wundersam austarierten Orkan steigerten. Das war, um noch einmal den angeblichen Satz aufzunehmen, das war, wie Pink Floyd klänge, wenn Roger Waters annähernd so gut komponieren würde wie Richard Wagner.

Allein, das Gefühl, vom Höreindruck überwältigt zu werden, war nicht alles – überwältigt mit all der Ambivalenz, die im Wortsinn liegt, durchaus auch irritiert, ja mitunter abgestoßen von der Perfektion der Klangbilder, von der Verführungskraft, die mir sofort verständlich wurde. Zugleich war ich konsterniert von der Afferei, die sich meinen Augen bot. Als passionierter Theatergänger bin ich wohlgemerkt kein Gegner entschiedener, extrem persönlicher oder auch vermessener Regiezugriffe und scheint mir Werktreue ein sehr verdächtiger Begriff zu sein. Es war also nicht die «Modernität» der Aufführung, die mich entnervte. Im Gegenteil war es das völlige Miß- oder besser gesagt Nicht-Verhältnis zwischen dem hochphilosophischen Konzept, über das man immerhin hätte streiten wollen, und dem tatsächlichen Geschehen auf der Bühne; es war die Beziehungslosigkeit von Bild und Musik. Einerseits war da eine Inszenierung, die extrem *up to date* sein wollte, mit einer Fabrikanlage als Bühnenarchitektur, den obligatorischen Videos, allen Kniffen der Theatertechnik und einem gedanklichen Überbau wie aus einem dekonstruktivistischen Oberseminar; andererseits

führten Sänger und Chor ein billiges Einfühlungstheater auf, mit dem im Sprechtheater keine Provinzbühne mehr zu reüssieren wagt: Wenn eine Aussage besonders gefühlig wurde, fuhr wie von einer mechanischen Feder gesteuert die rechte Hand an die linke Brust, und jeder, der Entschlossenheit anzeigen wollte, ballte erst einmal die Faust. Natürlich wurde bei Verliebtheit augenblicklich auf die Knie gesunken, und wie oft die Blicke der Protagonisten bedeutungsbeladen in den Horizont schweiften, der in Wahrheit aus den Oberrängen bestand, ließ sich schon gar nicht mehr zählen. Am schmerzlichsten allerdings waren die Statisten anzusehen, denen der Regisseur offenbar das Stichwort gegeben hatte, sie sollen möglichst animalisch sich gebärden; im Ergebnis krümmten und krochen zehn oder vielleicht waren es auch zwanzig ausgewachsene Menschen in Affenkostümen mit hochgezogenen Schultern, angewinkelten Oberarmen und fuchtelnden Fingern ständig um den Hauptdarsteller herum, der so tun mußte, als könne er der dionysischen Versuchung kaum widerstehen.

Beständig fragte ich mich, wie die unerhörte Diskrepanz zwischen dem akustischen und dem optischen Erlebnis zu erklären sei: hier die atemberaubende Differenziertheit der Komposition, die metaphysische Tiefgründigkeit und existentielle Bedeutung der inhaltlichen Motive sowie die stupende Brillanz der instrumentalen wie gesanglichen Leistung; dort die kunstgewerbliche Penetranz der Kostüme, die Plattheit und Erwartbarkeit der inszenatorischen Entscheidungen sowie das Altbackene der Schauspielerei. Dies irritierte um so mehr, als der Regisseur Sebastian Baumgarten nach allem, was ich von seinen früheren Arbeiten gehört oder gesehen hatte, nicht nur unter den Möglichkeiten Wagners blieb, sondern auch sich selbst grotesk unterbot. Gegenwärtig waren nur Dekor und Programmheft, während alles andere und vor allem das Wesentliche im Theater, die Menschendarstellung, so bieder psychologisierend daherkam, als hätten die Schauspieler Aufführungsphotos aus den fünfziger Jahren zu persiflieren versucht. Ich ahnte noch nicht, daß es auch die Photos von der vorangegangenen Inszenierung hätten sein können – daß Wagner offenbar grundsätzlich wie Schultheater gespielt wird.

Am zweiten Tag sah ich Stefan Herheims umjubelten *Parsifal*, eine konzeptionell weniger ambitionierte, aber unterhaltsame Inszenierung, die man im Rahmen ihrer eigenen Ansprüche nur als gelungen bezeichnen kann. Indes, das Hauptproblem des Vorabends, das abgestandene Einfühlungstheater der Darsteller, hatte auch Herheim nicht gelöst, sondern durch geschickt angeordnete Standplätze der Sänger, die der Psychologisierung zuwiderliefen, allenfalls entschärft. Und sein Einfall, den Erlösungsmythos ins Bonner Wasserwerk zu verlegen und den Chor auf Abgeordnetenbänken zu plazieren, war mit Blick auf die Rezeptionsgeschichte zweifellos originell und überaus ansprechend umgesetzt; aber der eigentlichen, der religiösen Thematik war Herheim ebenfalls ausgewichen, indem er eine vieltausendjährige Geschichte der Metaphysik, die sich durch den *Parzifal* zieht, clever auf eine neudeutsche Mentalitätsgeschichte enggeführt hatte. Das ist auch einmal erzählenswert. Aber es ist so viel weniger, als Wagner uns zu erzählen hat. Vergleichbar nur mit Shakespeare, den antiken Dramen und in gewisser Weise Oberammergau, gibt es im deutschsprachigen Raum keinen anderen Werkzyklus als seine großen Opern, aus dem sich ebenso unaufhörlich wie wandelbar die historische Erfahrung und Erlösungssehnsucht einer Gesellschaft schöpfen ließe. Ich verließ Bayreuth mit dem zwiespältigen Gefühl, um etwas Wesentliches in meinem Leben bereichert und gleichzeitig gebracht worden zu sein.

Als ich mich zum zweiten Mal auf den Weg machte, war ich deshalb viel mehr als nur neugierig oder bildungsbeflissen. Ich wollte, daß Bayreuth sein Versprechen einlöst und endlich mehr als nur musikalisch berückt, ich wollte auch im Sinne einer theaterästhetischen und intellektuellen Zeitgenossenschaft ernstgenommen werden – wie ich es ja in Schauspielhäusern durchaus und sogar häufiger erlebe, als es die modisch gewordene Verächtlichmachung des heutigen Theaters für möglich erklärt. Vielleicht, so dachte ich, hatte ich nur zufällig zwei Inszenierungen gesehen, die bei allen Unterschieden der Kunstfertigkeit gleichermaßen die Einfühlung des Darstellers in seine Rolle behaupten und sich thematisch vor der gewiß verstörenden, aber nun einmal essentiellen Religiosität der Wagnerschen Opern

wegducken. Dann jedoch hörte ich auf der Fahrt einen Bericht über die Eröffnungspremiere und war schon nach der Beschreibung des ersten Auftritts bedient: der fliegende Holländer mit Rollkoffer und Coffee to go. Einen Einfall von solcher Einfallslosigkeit hätte sich, ich schwör's!, die Leiterin meines Schultheaters nie erlaubt.

Christoph Marthaler, dessen *Tristan und Isolde* ich am ersten Abend sah, gehört für mich zu den großen Regisseuren des deutschen Gegenwartstheaters. Sein Gespür gerade für musikalische Abläufe ist unbestritten. Ich meinte auch den Impuls zu verstehen, aus dem heraus er allen Glanz und alles Pathos zu beseitigen versucht hatte, das Bühnenbild von Anna Viebrock als muffiger Salon eines Bürokratenregimes, die Kostüme egal in welchen Farben immer wie mausgrau, die Personenregie auf ein Kammerspiel reduziert, der Chor vollständig ins Off verbannt, alles Licht aus Neonröhren. Die Liebe, von deren Unbedingtheit die Musik kündigt, eine solche Liebe gibt es im Leben gar nicht – so weit, so klar. Tristan und Isolde stehen sich meist wie festgefroren gegenüber und versagen sich die großen Gesten. Vielleicht wollte Marthaler so weit gehen, daß die Sänger überhaupt nicht spielen, sondern nur singen. Im Ergebnis jedoch spielen sie nur kleiner: Wo Tristan und Isolde im Stück zu sterben glauben, könnten sie in Bayreuth auch ihren Steuerbescheid erhalten haben. Statt entsetzt die Augen aufzureißen, greifen sie sich an die Stirn, und statt auf die Knie zu sinken, setzen sie sich auf einen Stuhl. Statt in den Horizont starren sie sich gegenseitig durch die Knie. Weil Marthaler lediglich die schlimmsten Klischees der Operndarstellung zu vermeiden versucht, aber nicht die Darstellungsweise selbst in Frage stellt, die Sänger also weiterhin so tun, als seien sie wirklich und in jeder Sekunde Tristan, Isolde, Brangäne und so weiter, kommen nur andere, kommen nur Fernsehspielklischees heraus. Statt sich im Gegenüber orgiastisch aufzulösen wie in der musikalischen Struktur der großen Liebesszene, fassen sie einander am Händchen wie im Vorabendprogramm.

Psychologischer Realismus ist auch auf der Sprechbühne nicht jedermanns und schon gar nicht Marthalers Sache – gleichwohl kann er gelingen, Regisseure wie Luc Bondy oder Jossi Wieler führen das gerade im Umgang mit klassischen Texten immer wieder

verblüffend vor. Auf der Opernbühne jedoch, und erst recht zu Wagners ebenso mitreißender wie unbedingt pathetischer Musik, wendet schon die äußere Form jeden Versuch ins Lächerliche, all die großen Gefühle einer Wagneroper glaubhaft zu simulieren. Das Problem sind nicht die Gefühle, die ja auch im gewöhnlichsten Leben durchaus groß geraten können, man denke nur an Geburt und Tod, an die erste Verliebtheit und den schlimmsten Verrat. Das Problem ist, daß die Gefühle als wahrhaftig, als echt, als in dem Augenblick real erlebt behauptet werden: Es ist schlicht unmöglich, einigermaßen natürlich zu wirken, wenn man gleichzeitig den Mund aufreißen muß zum saalfüllenden Gesang, es wirkt nicht gerade überzeugend, große Liebe zu behaupten, wenn man nicht die Geliebte, sondern den Dirigenten anschaut, und wer gerade nichts zu singen hat, hat es nicht einfacher: Anders als in der Sprechbühne, wo ein Dialog einem realen Gespräch zumindest nachgebildet ist, führt die notwendig größere Schematik eines Opernlibrettos, ja allein schon die Länge der einzelnen Gesangspartien dazu, daß alle anderen Darsteller minutenlang ihren Gesichtsausdruck einfrieren müssen, um in der Situation zu bleiben. In Hans Neuenfels' Inszenierung des *Lohengrin* zum Beispiel, um zu meinem vierten Abend in Bayreuth überzuleiten, ist der arme Friedrich von Telramund gezwungen, einen Großteil des Abends zornbebend zu warten, bis er wieder an der Reihe ist. Im Kino würde die Kamera ihn einfach ausblenden, im Theater jeder halbwegs passable Dramentext den Affekt differenzieren; in Bayreuth hingegen bedeutet es, Telramund über Minuten und Stunden hinweg mit vorgestrecktem Kinn und breiten Lippen an der Rampe stehen zu lassen, bis man sich mehr um seine Gesichtsmuskeln als um Lohengrin und Elsa sorgt.

Es sind nun einmal keine Schauspieler, wird man einwenden. Ja! Die Sänger sind für ihre Rolle zuerst wegen ihrer Stimmkünste ausgewählt worden. Weil sie aber gleichzeitig à la Gründgens respektive Brandauer schauzuspielen versuchen, entsteht die eingangs angesprochene Diskrepanz zwischen dem akustischen und dem optischen Erleben. Dabei sind es eben nicht nur ihre begrenzten Fähigkeiten als Darsteller, die dem Reichtum ihres musikalischen Ausdrucks kraß entgegenstehen. Es ist die Darstellbarkeit als solche.

Wagner selbst gibt darauf in seinen Opern immer wieder einen Wink, wenn er auf das zweite Gebot anspielt. Daß Elsa nicht nach Lohengrins Namen und Senta nicht nach dem Namen des fliegenden Holländers fragen darf, gründet in einer der wichtigsten Denkfiguren des Monotheismus überhaupt: Erhebe nicht Seinen, deines Gottes Namen zu Nichtigem. Weil das Absolute alles Menschliche übersteigt, darf es nicht benannt, damit identifiziert, damit in eine menschliche Kategorie überführt werden. Zu bezeichnen ist es nur negativ: als das ganz Andere von allem. Eng mit dem Verbot, Gottes Namen auszusprechen, hängt das Bilderverbot zusammen, das im Christentum keineswegs aufgelöst, sondern bis ins späte Mittelalter nur subtiler verstanden wurde. Genausowenig wie im Islam ist damit das Verbot der bildlichen Darstellung als solche gemeint gewesen. Das Bilderverbot richtet sich gegen die Gefahr, das menschlich Nachgemachte für wirklich, also lebendig, also gottgemacht zu halten. Es ist ein Verbot der Illusion. Deshalb achten im christlichen Passionsspiel die Darsteller stets darauf, niemals mit ihrer Rolle identifiziert zu werden, so wie sie im schiitischen Passionsspiel bis heute ein Blatt in der Hand halten, auch wenn sie den Text längst auswendig beherrschen. Als Peter Brook 1970 die Taziyeh in einem iranischen Dorf sah, saßen die Musiker unter einem Baum und bildeten Zuschauer und Schauspieler gemeinsam einen großen Kreis. Einer trat hervor, der selbst ein Dorfbewohner war und als einzige Kostümierung Gummistiefel sowie um den Hals ein grünes Tuch trug:

> Er sang eine lange melodische Phrase, die aus ganz wenigen Tönen bestand, in einem Pattern, das ständig wiederholt wurde und dessen Worte wir nicht verstehen konnten. Ihre Bedeutung wurde aber sehr klar durch einen Laut, der aus dem tiefsten Inneren des Sängers drang. Diese Gefühlsregung war keineswegs seine eigene. Es war, als hörten wir die Stimme seines Vaters, die Stimme von dessen Vater und so fort. Er stand da, mit gespreizten Armen, kraftvoll, völlig durchdrungen von seiner Aufgabe, und er war die Inkarnation der Figur, die in unserem Theater immer am schwierigsten zu gestalten ist: der Held. Ich hatte lange Zeit bezweifelt, daß sich ein Held überhaupt darstellen ließe; für unsere Begriffe werden Helden, wie alle «guten» Figuren, leicht blaß und sentimental oder hölzern und lächerlich, und nur wenn wir uns dem Bösen annähern, kann etwas Interessantes zum Vorschein kommen. Und gerade, als ich mir das sagte, betrat eine andere Figur den Kreis, die ein rotes, in sich verdrehtes Tuch trug. Die Spannung stellte sich augenblicklich ein: Der Böse war gekommen. Er sang nicht, er hatte kein Recht auf eine Melodie, er deklamierte bloß, in hartem, schnarrendem Ton, und schon war das Drama in Gang.

Nicht nur, daß die Kapelle sichtbar unter einem Baum sitzt, nicht nur, daß sich die Kostümierung auf Gummistiefel und ein grünes beziehungsweise rotes Tuch beschränkt, das grüne glatt aufliegend, das rote verdreht – vor allem wird nicht getan, als seien Darsteller und Dargestelltes identisch. Die Charakterisierung der Figuren gelingt fast ausschließlich und um so ergreifender mit musikalischen Mitteln, der langen melodischen Phrase des Helden, der harten, schnarrenden Deklamation des Sängers:

> Der Kreis funktionierte nach bestimmten fundamentalen Gesetzen, und ein wahrhaftiges Phänomen spielte sich ab: das der «theatralischen Darstellung» und Vergegenwärtigung. Ein Geschehnis aus fernster Vergangenheit war dabei, «vergegenwärtigt», in die Gegenwart geholt zu werden; die Vergangenheit geschah hier und jetzt, die Entscheidung des Helden und seine Qualen fanden jetzt statt, und die Tränen der Zuschauer wurden über dieses Moment vergossen. Die Vergangenheit wurde weder beschrieben noch bebildert, die Zeit war außer Kraft gesetzt worden. Das Dorf beteiligte sich unmittelbar und unbedingt, hier und jetzt an dem wirklichen Tod einer wirklichen Figur, die vor ein paar tausend Jahren gestorben war. Die Geschichte war ihnen viele Male vorgelesen und mit Worten beschrieben worden, doch nur die theatralische Form konnte das Wunder bewirken, sie zu einem Teil gelebter Erfahrung werden zu lassen.[1]

Im zwanzigsten Jahrhundert hat Bertolt Brecht die Verfremdung ideologisch in Beschlag genommen und auf einen belehrenden Gestus gestutzt, der nicht die Empfindung, sondern das intellektuelle Verständnis der Zuschauer anregen soll. Tatsächlich aber sind «V-Effekte», wie Brecht sie nannte, das grundlegende Prinzip weltweit in allen Traditionen der darstellenden Kunst. Er selbst hat die Verfremdung ganz richtig für das eigentlich realistische Prinzip gehalten, insofern es unrealistisch sei, die Theatersituation zu ignorieren: «Daß man im Theater sitzt und nicht vor einem Schlüsselloch, ist doch auch eine Realität», heißt es im *Messingkauf:* «Wie kann es da realistisch sein, das wegzuschminken?»[2] Nirgends und schon gar nicht im antiken Theater mit seinen Masken wurde so getan, als sei das Geschehen auf der Bühne ‹echt›, als empfinde jemand wirklich Liebe oder Haß, wenn er das Gefühl darstellt. Einfühlung bei Aristoteles bedeutet niemals die Identifikation des Schauspielers mit der Rolle – sie bezieht sich auf das Publikum, das eben nicht nur belehrt, vielmehr mit allen Sinnen ergriffen werden soll. Anders als Brecht es Generationen von Theaterleuten einimpfte,

widerspricht die Verfremdung in der Darstellung nicht der Einfühlung des Publikums, sondern wird sie gerade in der Dramentheorie des Aristoteles als selbstverständlich vorausgesetzt.

In der Malerei wurde mit der Entdeckung der Perspektive zum Ausgang der Renaissance so etwas wie Realismus überhaupt erst möglich; etwas zeitversetzt löste sich mit der beginnenden Säkularisierung der westeuropäischen Gesellschaften auch in der darstellenden Kunst das Gebot auf, die Distanz zwischen Darsteller und Dargestelltem aufrechtzuerhalten. Mit Einfühlung im heutigen Sinne hatte das freilich nicht viel zu tun, schon die Rundbühne etwa des elisabethanischen Theaters stand jedwedem Illusionismus entgegen. Auch als mit der Etablierung des bürgerlichen Theaters die ersten Guckkastenbühnen gebaut wurden, wäre noch kein Zuschauer auf die Idee gekommen, das Geschehen für ein Abbild der Wirklichkeit zu halten. Man muß nur Lessings *Hamburgische Dramaturgie* lesen, um sich zu erinnern, daß mit Einfühlung bestimmt kein Psychologismus gemeint war, oder sich einfach die technischen und räumlichen Gegebenheiten vor Augen führen: Vor der Einführung elektronischer Scheinwerfer, also noch im frühen zwanzigsten Jahrhundert, als die Bühne nur mit schummrigen Gaslampen oder Kerzen erleuchtet wurde, war es viel zu dunkel, um aus der Entfernung eines Theaterparketts oder gar von den Rängen aus eine natürliche Geste oder einen natürlichen Gesichtsausdruck zu erkennen. Entsprechend mußten die Schauspieler jede Emotion, jede Regung ins Überdeutliche und damit Zeichenhafte vergrößern. Und weil Parkett und Ränge während der Aufführung ebenfalls mit Gaslampen und Kerzen beleuchtet waren, hatten die Zuschauer zu keinem Zeitpunkt den Eindruck, dem Drama unsichtbar wie Geister zu folgen. So war es denn auch im Theater des neunzehnten Jahrhunderts üblich, während der Aufführung im Textbuch mitzulesen oder sich mit dem Sitznachbarn zu unterhalten – und wenn die Zuschauer doch zu laut wurden und man etwa den Text nicht mehr verstand, baten die Schauspieler um Ruhe, ohne die Aufführung zu unterbrechen. Aus der Rolle, weil sie nicht eins mit ihr waren, konnten sie nicht fallen. Erst die moderne Bühnentechnik und wie erst die gewölbten Großleinwände, das *Dolby-Surround* und

die 3D-Brillen heutiger Cineplexe erzeugen die Illusion, gleichsam wie der chinesische Maler im eigenen Bild zu verschwinden.

Theatergeschichtlich besteht Richard Wagners Unglück darin, daß er mit seinem dezidiert anti-naturalistischen Opernwerk ausgerechnet in die Epoche des Naturalismus hineinragte. Er war nicht Zeitgenosse von Sophokles oder Racine, an die er vermutlich eher dachte, sondern von Ibsen und Strindberg. Wie die Bilder und Berichte der ersten Bayreuther Aufführungen belegen, hatte er selbst keine realistische Darstellung im Sinn; die Sänger etwa würde man ihrer Körpersprache nach heute eher dem Ballett zuordnen als dem Schauspiel, so formalistisch, übergroß und dazu noch rhythmisch mit der Musik genauestens koordiniert waren ihre Gänge und Gebärden. Um die psychologische Einfühlung des Schauspielers in seine Rolle ging es Wagner nicht – im Sinne des Aristoteles suchte er die Einfühlung des Zuschauers ins Drama als solches zu bewirken, damit die Ergriffenheit aller Sinne.

> Wahr und lebendig ist aber nur, was sinnlich ist und den Bedingungen der Sinnlichkeit gehorcht. […] Das wirkliche Kunstwerk, das heißt das *unmittelbar sinnlich dargestellte, in dem Momente seiner leiblichen Erscheinung,* ist daher auch erst die Erlösung des Künstlers, […] die unzweifelhafte Bestimmung des bis dahin nur Vorgestellten, die Befreiung des Gedankens in der Sinnlichkeit.[3]

Gewiß bediente schon Wagner selbst sich illusionistischer Mittel, um den Zuschauer ins Bühnengeschehen zu ziehen: Der Zuschauer sollte beispielsweise im ersten Akt des *Tannhäuser* tatsächlich glauben, mit in der Venusgrotte zu sitzen oder auf die Wartburg zu schauen. So ließ man, um den Eindruck großer Tiefe zu erzeugen, die erwachsenen Pilger im Hintergrund von Kindern spielen. Von ebenso sinnbildlicher wie praktischer Bedeutung für Wagners Ästhetik des totalen Erlebens, die kein ablenkendes, das Drama verfremdendes Element duldete, war die Verbannung der Musiker in den Orchestergraben. Nur darf man nicht vergessen, daß die Bühnensituation im neunzehnten Jahrhundert als Ganzes noch statisch, trotz einzelner Effekte strikt zweidimensional und auch die Darstellung selbst nach unseren heutigen Maßstäben vollkommen unrealistisch war. Was Wagner als revolutionäre Neuerung einführte, um die Konzentration ganz auf das ästhetische Ereignis zu

lenken, geriet spätestens nach seinem Tod in den Sog des frühmodernen Illusionstheaters, als insbesondere die Lichttechnik es möglich machte, Gesten und Gesichtsausdruck immer weiter auf ein alltägliches Maß zu reduzieren. Während in der Wagneroper der Sprechgesang noch heute von der formalisierten, für den Laien gekünstelt wirkenden Darstellungsweise zeugt, die im neunzehnten Jahrhundert für natürlich gehalten wurde, glich sich im Sprechtheater der Vortrag immer mehr der alltäglichen Kommunikation an. Gleichwohl ist selbst das psychologisch eindringlichste Spiel auf der Bühne immer noch stilisiert – man denke nur an die Lautstärke, mit der die Schauspieler noch die intimsten Dialoge und ebenso ihre Selbstgespräche führen müssen, um in den hinteren Reihen verstanden zu werden, dazu die Präsenz der Zuschauer, die auch im Dunkeln unübersehbar und gerade dann unüberhörbar sind, wenn man die berühmte Stecknadel hören würde. Nimmt man etwa die Auswahl des Berliner Theatertreffens zum Maßstab, läßt sich beobachten, daß das Sprechtheater seinen Ereignischarakter in den letzten Jahren immer konsequenter kenntlich macht: Statt sich als Abbild der Wirklichkeit zu begreifen, betont es die eigene Bühnenwirklichkeit und knüpft damit an vormoderne Spielweisen an. Seine überzeugendere Fortsetzung fand der Illusionismus im Film, während er die hochartifizielle Form der Oper ad absurdum führte.

Das zweite Mal verließ ich Bayreuth mit dem sicheren Gefühl, daß es nicht dieser oder jener Regisseur, sondern die heutigen Konventionen der Aufführungspraxis sind, weswegen Bayreuth nicht das Versprechen einlöst, das seine Musik gibt. Es hilft nicht, jedes Jahr an einer anderen Inszenierungsschraube zu drehen, solange nicht die Ideologie der Einfühlung überwunden wird, auf der alle Inszenierungen in Bayreuth beruhen. Es gibt keine andere Bühne in Deutschland, die einen solchen Aufwand von Technik, Raumgestaltung, Personenführung, Lichtregie und Ausstattung betreibt, um die Illusion eines geschlossenen Kunstwerks zu schaffen, das wie ein Film abgespult wird. Aber schon das Sprechtheater verliert seine Seele, wo es sich als Kino gebärdet – wie erst eine Wagner-Oper, in der von der Sprache bis hin zum mythischen Personal alles unnatürlich, im Sinne einer

Alltagspsychologie unglaubwürdig, gestellt und sakral aufgeladen ist. Wo Bayreuth glaubt, mit seinem Budenzauber gar die heutige Science Fiction einholen zu können, macht es sich lächerlich wie in Hans Neuenfels' furchtbar gekonntem *Lohengrin,* in dem hundert oder vielleicht waren es auch zweihundert ausgewachsene Menschen diesmal in Rattenkostümen die Schultern hochziehen, die Oberarme anwinkeln, mit den Fingern fuchteln und doch nur wie die wandelnden Maskottchen im Fußballstadion aussehen.

Was also zu tun wäre? Nun, als erstes müßte das Orchester auf die Bühne zurückgeholt werden, um gleich mit dem heiligsten Dogma Bayreuths zu brechen. Ich weiß schon, spätestens an dieser Stelle werden die Wagnerianer unter den Lesern mich für unzurechnungsfähig erklären, aber solange die Musik wie im Kino als Untermalung behandelt wird, wird sich der eingeschliffene Illusionismus der gegenwärtigen Bayreuth-Ästhetik gegen alle Neuerungen behaupten. Sebastian Baumgartens Inszenierung des *Tannhäuser*, die am deutlichsten mit V-Effekten arbeitete, zeigt am anschaulichsten, daß kommentierende Texteinblendungen oder Publikumsstühle am Bühnenrand nur Kosmetik sind, solange die geschlossene Form der Aufführungen nicht grundlegend aufgebrochen wird. Die Erzeugung des Klangs sichtbar zu machen, wäre mehr als bloß ein Verfremdungseffekt: Gerade weil der Orchestergraben von Wagner selbst erfunden wurde und daher als unantastbar gilt, wäre seine Beseitigung das notwendig starke Signal, um die Erwartungshaltung des Publikums zu verändern und für Versuche zu öffnen, die nicht ein weiteres Mal die Ausstattung, sondern die Oper selbst neu denken. Wagner hat die vierte Wand hochgezogen, damit nichts Äußerliches den Sinneseindruck stört. Er hat nicht damit rechnen können, daß Kino und Fernsehen die vierte Wand auch in den Köpfen der Zuschauer errichten würden.

Richtig, der Orchestergraben ist ebenfalls etwas Äußerliches. Im Kern geht es darum, die Identifikation von Schauspieler und Rolle zu bestreiten, die sich im zwanzigsten Jahrhundert herausgebildet hat, aber außer in Film und Fernsehen nur noch in der Oper und zumal für Wagner als sakrosankt gilt. Ein Sänger wird, selbst bei einer konzertanten Aufführung, sich in die Musik einfühlen, sich von ihr ergreifen lassen, in ihr bis zu dem Grad aufgehen, daß er sich in

manchen Momenten regelrecht vergißt. Allein, welcher inszenatorische Teufel reitet ihn, durchgehend so zu tun, als fühle er sich eins mit der Rolle, also auch dann, wenn er gerade nichts zu tun hat und seine Anteilnahme nur durch Gesichtsakrobatik markieren kann? Näher als Hollywood läge für Bayreuth Stratford, wenn man sich an Shakespeare als das Modell eines Theaters erinnert, das radikale Verfremdung und ergreifende Einfühlung vereinigt – «das Modell eines Theaters, das Brecht und Beckett einschließt, aber über beide hinausreicht», wie Peter Brook es genannt hat. Natürlich kann man das Shakespeare-Theater nicht einfach kopieren, wohl aber erkennen, worin seine Kraft lag, die zugleich die Kraft des theatralischen Akts als solchem ist. So sei etwa das Fehlen einer Szenerie im elisabethanischen Theater eine seiner größten Freiheiten, da die Neutralität des offenen Podiums dem Dramatiker ermögliche, «den Zuschauer mühelos durch eine unbegrenzte Folge von Illusionen zu jagen, die, wenn er wollte, die ganze physische Welt beinhalteten».

> Verglichen mit der Beweglichkeit des Filmens schien das Theater einstmals schwerfällig und knarrend, aber je näher wir zur wahren Nacktheit einer Bühne gelangen, desto näher kommen wir auch an eine Bühne, deren Leichtigkeit und Weite die des Films bei weitem übertrifft. Die Stärke der Shakespeare-Stücke beruht darin, daß sie den Menschen simultan in allen seinen Aspekten darstellen: Zug um Zug können wir identifizieren und wieder löschen. Eine primitive Situation stört uns in unserem Unterbewußtsein: unsere Intelligenz sieht zu, kommentiert, philosophiert. Brecht und Beckett sind beide unvereint in Shakespeare enthalten. Wir identifizieren gefühlsmäßig, subjektiv – und doch bewerten wir zu gleicher Zeit politisch und objektiv in Hinblick auf die Gesellschaft. Weil die Tiefe das Alltägliche transzendiert, bringt uns eine gehobene Sprache und ein ritualistischer Gebrauch des Rhythmus dicht an jene Aspekte des Lebens, die unter der Oberfläche verborgen sind. Und weil der Dichter und die seherischen Menschen nicht wie gewöhnliche Menschen erscheinen, weil der epische Zustand nicht der ist, in dem wir uns normalerweise befinden, ist es für Shakespeare ebenso möglich, uns mit einem Bruch in seinem Rhythmus, einer Wendung in seiner Prosa, einem Wechsel zum Slang oder einem direkten Wort an die Zuschauer – schlicht verstandesmäßig – daran zu erinnern, wo wir sind, und uns somit in die vertraute rauhe Welt zurückzuführen, in der eine Harke eine Harke ist.

1968 hat Peter Brook diese Sätze geschrieben, als die meisten europäischen Bühnen noch einen illusionistischen Schaukasten nachbildeten und es als Gegenstück fast nur das Brechtsche Lehrtheater gab, das jede Emotion erstickte. Seither hat das

europäische Sprechtheater längst den Weg nach vorn gefunden, der zu Shakespeare zurückführt. Hingegen in der Oper und an keinem Ort so sehr wie in Bayreuth scheint die Zeit stehengeblieben zu sein – wie gesagt nicht die Zeit Wagners, sondern konkret das mittlere zwanzigste Jahrhundert. Eben weil die Darstellungsweise selbst wie festgefroren wirkt, richtet sich die Aufmerksamkeit des Publikums und der Kritik auf die musikalische Leistung und sonst fast nur aufs immer aufwendigere, immer modernere Dekor. Dabei bedürfte es nicht einmal des Modells Shakespeare, um Bayreuth zu befreien. Es genügte, sich in Bayreuth umzuschauen, ja, auf dem heiligen Hügel selbst: Vor den abendlichen Aufführungen zeigen die Festspiele dort seit einigen Jahren eine Kinderoper. Mit Pinsel und einem weißen Blatt, auf das rasch die Stadt Nürnberg oder der Held gemalt wird, der gleich auftritt, mit den federleichten Mitteln des Stegreiftheaters, Rollenwechseln auf offener Bühne und hinreißenden Musikern sieht man *Die Meistersinger* aufgeführt, so phantasievoll, ernsthaft und bezaubernd, wie es die Abendvorstellungen mit ihren Ausstattungsorgien gern wären. Zwar wird gekürzt, aber nichts verniedlicht, schon gar nichts verkindlicht oder verpopt, die Sänger – es sind nur die Besten – singen voll aus. Und weil alles ernstgenommen wird, geraten auch die Liebesverzweiflung und das Heldenpathos, statt unfreiwillig zu erheitern, so komisch wie im richtigen Leben: Wie bei Shakespeare, wie im Passionsspiel liegt das Entsetzen endlich auch in Bayreuth ganz dicht neben dem Gelächter. Sowohl das kindliche als auch das erwachsene Publikum, das sich von keiner Verfremdung davon abhalten läßt, sich auf die Musik einzulassen und mit dem Helden zu bangen, ist hellauf begeistert – und selbst die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* rühmte die Bayreuther Kinderoper zwei Jahre in Folge als das eigentliche theatralische Ereignis der Saison, gar als einen Tornado: «Das Dach fliegt weg. Wir fliegen mit.»[4]

So einfach? Nein, natürlich nicht. Das Alter des Publikums, die Kürze der Aufführung, die Kammergröße des Orchesters schränken notwendigerweise die ästhetische, thematische und auch musikalische Komplexität einer Wagner-Oper ein. Aber das Beispiel demonstrierte jedenfalls mir und offenbar nicht nur mir, welche Vielfalt von Spielweisen und Freiheit sich für die Phantasie auftut,

sobald der Schein nicht mehr zwanghaft für wahr erklärt wird – erst recht in der sichtbaren Interaktion mit dem Orchester, das auch nicht für alle Zeiten gezwungen ist, die Partitur so geschlossen wie in einem Konzertsaal zur Aufführung zu bringen. Besser als im Graben sitzt es sich womöglich auch für Musiker unter einem Baum.

Als ich einige Stunden nach der Kinderoper in der eigentlichen Aufführung saß, fühlte ich mich an die Taziyeh erinnert, die Peter Brook ein Jahr nach seinem Dorfbesuch auf dem Internationalen Theaterfestival in Schiraz sah: Mit maßgeschneiderten Kostümen ausgestattet, von einem professionellen Theaterregisseur gedrillt und einem Dirigenten musikalisch angeleitet, standen die Dorfbewohner erstmals in ihrem Leben auf einer frontalen Plattform und waren von den Scheinwerfern sosehr geblendet, daß sie wie die Sänger in Bayreuth nach der Elektrifizierung des Lichts die Zuschauer allenfalls schemenhaft sahen.

> Die Gummistiefel, die der Kaufmann aus dem Dorf getragen hatte, waren durch Lederstiefel ersetzt worden, ein Lichtdesigner hatte Effekte vorbereitet, die Behelfsrequisiten waren gegen sorgfältig hergestellte ausgetauscht worden, aber niemand hatte einen Gedanken daran verschwendet, was für eine «Nummer» sie denn nun vorführen sollten. Und warum? Für wen? Diese Fragen wurden niemals gestellt, weil sich niemand für ihre Antwort interessierte. Also tuteten die Trompeten, die Trommeln dröhnten, und es hatte nicht die geringste Bedeutung.[5]

Gewiß, die Taziyeh beruht auf dem kulturellen Gedächtnis und der religiösen Überzeugung, die Darstellern und Zuschauern gemeinsam ist. Deshalb läßt sich ihr Gelingen nicht ohne weiteres in die säkularisierte westliche Gesellschaft übertragen – und ist sie vierzig Jahre nach Brooks Besuch auch in Iran selbst nicht mehr selbstverständlich. Doch eben ihre Religiosität erinnert zugleich an einen grundsätzlichen Aspekt der Wagnerschen Oper: den Zugang zum Heiligen, den die heutigen Inszenierungen erst gar nicht suchen oder, schlimmer noch, nur vortäuschen. Einfach mal ein Kreuz zu zerbrechen wie im *Lohengrin* und es hochsymbolisch wieder zusammenzufügen, ist jedenfalls eine Farce, wenn der Rest der Aufführung nichts von den religiösen Schwingungen der Erzählung und auch der Komposition erspüren läßt. Mit Blick auf die bestehende Aufführungspraxis mag man einwenden, daß die

Auseinandersetzung mit der synkretistischen Glaubenswelt Wagners allenfalls möglich sei, wo sie vom biblischen Furor eines Einzelnen wie Christoph Schlingensief vor dem Weihevollen bewahrt wird. Und selbst dann, so könnte man weiter argumentieren, bliebe die Frage, ob die Adressaten innerhalb eines religiös weitgehend gleichgültigen und inzwischen auch ungebildeten Kulturbetriebs ausgerechnet auf dem Festspielhügel zu finden wären. Nähme Bayreuth allerdings das Bilderverbot ernst, das weltweit in allen Traditionen der darstellenden Kunst galt, müßte der Einzelne, müßte ein Publikum nicht gläubig sein, um sich mit Glaubensinhalten ernsthaft beschäftigen zu können. Die Behauptung, sich in Parsifal, Lohengrin, Tannhäuser und so weiter einzufühlen, die den Inszenierungen ihre Plausibilität nimmt, bezieht sich ja nicht nur auf die Sängerdarsteller. Ihr liegt auch eine Auffassung von Regie zugrunde, die sich mit dem Gezeigten – und sei es: negativ – identifiziert, indem sie es vergegenwärtigt und damit meistens verkleinert. Eine Oper hingegen, die nicht interpretiert, sondern sozusagen Aussage gegen Aussage stehen läßt, könnte mit den Inhalten zugleich die Distanz erfahrbar machen, die uns von Wagner trennt.

9

Nachmittag Schwimmschule
Kafka und Deutschland

Wohl keine Frage wird einem Schriftsteller, dessen Eltern nicht aus Deutschland stammen, in Deutschland häufiger öffentlich gestellt als die Frage nach seiner Heimat. Zu antworten, daß die Sprache mir Heimat sei, wäre ebenso richtig wie banal. Gleich, wo ein deutschsprachiger Schriftsteller geboren wurde oder wohin er geflüchtet ist, welche Nationalität seine Eltern oder seine Kinder haben – seine Literatur bleibt die deutsche. Aber was macht diese Literatur aus? Anders gefragt: Was ist deutsch an der deutschen Literatur? Ich möchte nach einer Antwort suchen, indem ich über den exemplarischen deutschen Schriftsteller spreche. Für mich ist es nicht Goethe oder Schiller, nicht Thomas Mann oder Bertolt Brecht, sondern der Prager Jude Franz Kafka.

Kafka? Jeder kennt das Photo des jungen Franz Kafka, auf dem er, den Kopf leicht nach vorne gedreht, mit einem vielleicht unsicheren, vielleicht spöttischen Lächeln auf einen Punkt etwas oberhalb der Linse des Photographen schaut. Es handelt sich um einen Ausschnitt aus dem Verlobungsphoto mit Felice Bauer von 1917 und ist das berühmteste Bild des Autors, das Bild, das alle vor Augen haben, geradezu eine Ikone. Ich kann mich genau erinnern, was mir durch den Kopf ging, als ich meine ersten Schritte in Kafkas Welt tat (vierzehn oder fünfzehn Jahre alt werde ich gewesen sein) und auf den Umschlägen täglich in dieses Gesicht blickte: Der sieht gar nicht deutsch aus. Die dunkle Hautfarbe, die starken Augenbrauen über den schwarzen Augen, die kurzen schwarzen Haare, die so tief in die

Stirn reichen, daß Schläfen nicht einmal in Ansätzen zu erkennen sind, die orientalischen Gesichtszüge – heute ist das sieher nicht mehr politisch korrekt zu sagen, aber damals war es mein unmittelbarer Eindruck: Der sieht nicht deutsch aus, nicht wie die Deutschen, die ich aus meiner Schule, dem Fernsehen oder der Fußballnationalmannschaft kannte. Damals hat mich die Frage, was Kafka eigentlich ist, nicht weiter beschäftigt. Ich habe seine Bücher verschlungen, ohne darüber nachzudenken, aus welchen kulturellen, sozialen oder religiösen Erfahrungen sie sich zusammensetzen. Aber als ich mir die Frage stellte, welcher Schriftsteller für mich das Spezifische an der deutschen Literatur verkörpert, war mir sofort klar, daß ich mit Kafka beginnen müsse, mit einem deutschen Schriftsteller, der nicht deutsch war.

Wie wenig Kafka mit Deutschland verband, läßt sich seinem Tagebuch ablesen, in dem das Land seiner Muttersprache kaum je einmal vorkommt. So notiert er, als am 2. August 1914 der Erste Weltkrieg beginnt, nur zwei Sätze: «Deutschland hat Rußland den Krieg erklärt», lautet der erste Satz, und dann heißt es: «Nachmittag Schwimmschule».[1] Vier Tage später widmet Kafka dem politischen Geschehen noch einmal einen kleinen Eintrag, als er einen patriotischen Umzug deutschsprachiger Prager erwähnt: «Ich stehe dabei mit meinem bösen Blick.»[2] Und danach: so gut wie nichts. Die politischen Entwicklungen in Deutschland interessieren Kafka, der sich mit vielen anderen gesellschaftlichen Vorgängen durchaus beschäftigt und sogar kurze Zeit überlegt, für Österreich in den Krieg zu ziehen, nicht weiter. Jedenfalls erwähnt er Deutschland fast nicht, weder in seinen Briefen noch in seinen Tagebüchern, nicht vor, nicht während, nicht nach dem Ersten Weltkrieg.

Selbst als Kafka im September 1923 nach Berlin zieht, bleibt er im Land seiner Muttersprache ein Fremder. Seine letzte Freundin Dora Diamant, mit der er eine gemeinsame Wohnung nimmt, hält ihn wegen seiner dunklen Haut anfänglich gar für einen «Halbblut-Indianer».[3] Kafka lebt in der abgeschiedenen Welt von Steglitz und hält sich vom gesellschaftlichen und politischen Geschehen fern. «Du mußt auch bedenken», schreibt er an Max Brod, «daß ich hier halb ländlich lebe, weder unter dem grausamen, noch aber unter dem pädagogischen Druck des eigentlichen Berlin.» In

Deutschland angekommen, setze er sein «Prager Leben» fort.[4] Mit Dora Diamant studiert er Hebräisch, phantasiert über Palästina-Pläne und lebt – mehr versuchsweise – nach dem jüdischen Gesetz. Kafka ist eher in jüdischen Lehrhäusern als in Theatern oder Opernhäusern anzutreffen, auch aus sozialen Gründen: Er kann sich die Eintrittskarten für Theater und Kino kaum leisten. Kafka lebt in Deutschland, ohne in Deutschland zu leben. Er lebt in einer Parallelgesellschaft. Die wenigen Fahrten nach Berlin-Mitte erscheinen Kafka wie ein persönliches «Golgatha»,[5] nicht weil er Berlin verachtet, sondern weil es ihn nicht betrifft. Dem vielleicht bedeutendsten deutschsprachigen Schriftsteller des zwanzigsten Jahrhunderts ist Deutschland gleichgültig gewesen: «Deutschland hat Rußland den Krieg erklärt. Nachmittag Schwimmschule.»

Kafka hatte, wovor man heute Migrantenkinder in Deutschland bewahren möchte: eine ausgesprochen multiple Identität. Als Staatsbürger gehörte er dem Habsburger Reich an, später der Tschechoslowakischen Republik. Für die Tschechen waren Kafka und die gesamte deutschsprachige Minderheit in Prag einfach Deutsche. Unter den Prager Deutschen wiederum galt jemand wie Kafka vor allem als Jude. Nicht einmal Kafka selbst konnte klar sagen, zu welchem Kollektiv er gehörte. In einem Brief vom 10. April 1920 an Max Brod berichtet er von seinem Empfang im Meraner Sanatorium:

> Nach den ersten Worten kam hervor, daß ich aus Prag bin; beide, der General (dem ich gegenübersaß) und der Oberst kannten Prag. Ein Tscheche? Nein. Erkläre nun diesen treuen deutschen militärischen Augen, was du eigentlich bist. Irgendwer sagt «Deutschböhme», ein anderer «Kleinseite». Dann legt sich das Ganze und man ißt weiter, aber der General mit seinem scharfen, im österreichischen Heer philologisch geschulten Ohr, ist nicht zufrieden, nach dem Essen fängt er wieder den Klang meines Deutsch zu bezweifeln an, vielleicht zweifelt übrigens mehr das Auge als das Ohr. Nun kann ich das mit dem Judentum zu erklären versuchen. Wissenschaftlich ist er zwar zufriedengestellt, aber menschlich nicht.[6]

Für Kafka selbst wurde das Judentum als kultureller und politischer Bezugspunkt mit zunehmendem Alter immer wichtiger, ohne daß er in einer jüdischen Identität aufgegangen wäre. Als Sohn eines betont assimilierten Kaufmanns hatte Kafka in seiner Jugend nur wenig über die Religion seiner Vorfahren gelernt. Tiefere Kenntnisse der

jüdischen Tradition eignete er sich erst als Erwachsener an. Kafka sehnte sich nach dem Judentum mehr, als daß er sich darin aufgehoben fühlte: «Wenn man mir freigestellt hätte, ich könnte sein was ich will, dann hätte ich ein kleiner ostjüdischer Junge sein wollen», schreibt er an seine Freundin Milena Jesenská, «ohne eine Spur von Sorgen.»[7]

Die Wirklichkeit ist eine andere, voller Sorgen: «Was habe ich mit den Juden gemeinsam?» notiert er am 8. Januar 1914 ins Tagebuch: «Ich habe kaum etwas mit mir gemeinsam und sollte mich ganz still, zufrieden damit, daß ich atmen kann, in einen Winkel stellen.»[8] Daß sein Bezug zur jüdischen Tradition etwas Künstliches und nachträglich Konstruiertes hatte, war ihm stets bewußt und dürfte einer der Gründe für die Distanz sein, die er anders als seine engsten Freunde zum Zionismus hielt. In den wirklichen Jeschiwes, den Talmudschulen, herrschte ein unerträglicher Gestank; wie Kafka am 7. Januar 1912 befremdet vermerkt, legten sich «die Studenten, die keine eigentlichen Betten hatten, wo sie gerade zuletzt saßen, ohne sich auszuziehn, in ihren verschwitzten Kleidern zum Schlaf» nieder.[9] Kafkas Verhältnis zum Judentum war nicht naiv. Aber anders als zur Habsburger Monarchie oder zum Deutschen Reich wurde es immerhin ein Verhältnis. Nach einem Abend der «jüdischen Gesellschaft» im Café Savoy schrieb Kafka am 5. Oktober 1911 in anfänglicher Verzückung:

> Bei manchen Liedern, der Ansprache «jüdische Kinderlach», manchem Anblick dieser Frau, die auf dem Podium, weil sie Jüdin ist, uns Zuhörer, weil wir Juden sind, an sich zieht, ohne Verlangen und Neugier nach Christen, ging mir ein Zittern über die Wangen.[10]

Von solcher Emotionalität sind Kafkas ohnehin spärliche Einträge zu Deutschland und deutschen Gegenständen nie – mit einer Ausnahme: Wenn er Goethe, Kleist oder Stifter erwähnt, dann nicht nur kenntnisreich, sondern mit einem Enthusiasmus, wie er in Kafkas gesamtem Werk sonst selten anzutreffen ist. Wenn Kafka in seinem Tagebuch oder in den *Octavheften* über einzelne Wendungen und Problemfälle der deutschen Sprache nachdenkt, dann mit einer Präzision, von der heutige Sprachwächter nur lernen können. Die Motive und Erzählstrategien aus der jüdischen Tradition, die zu

ermitteln heutige Interpreten so erpicht sind, haben für Kafkas Werk längst nicht die Bedeutung wie seine erklärten Vorbilder in der deutschen Literatur. Das Judentum steht nicht am Anfang von Kafkas schriftstellerischer Biographie, sondern tritt als ein Bezugssystem, das er sich in erwachsenem Alter aneignet und bewußt verwendet, später hinzu. Kafkas geistige Heimat ist die deutsche Literatur.

Nicht nur Kafka entzieht sich der nationalen Zuschreibung, Vereinnahmung, Identifikation. Die deutsche Literaturgeschichte als Ganzes zeigt sich auffallend oft widerspenstig gegenüber Begriffen wie Nation, Reich, Vaterland. Schiller handelt das deutsche Reich mit einem einzigen Distichon ab:

> Deutschland? aber wo liegt es? Ich weiß das Land nicht zu finden. Wo das gelehrte beginnt, hört das politische auf.[11]

Das gelehrte Deutschland ist nicht identisch mit dem politischen. Das versteht sich für die Literatur schon deshalb von selbst, weil viele ihrer Vertreter keine Deutschen waren oder nicht als Deutsche geboren wurden. Man muß gar nicht zu Louis Charles Adélaïde de Chamisso de Boncourt zurückgehen, in dessen eingedeutschtem Namen Adelbert von Chamisso jedes Jahr ein deutscher Schriftsteller prämiert wird, der nicht nur deutsch ist. Man denke nur an die Nobelpreisträgerin von 2009, Herta Müller, an den verstorbenen Oskar Pastior oder an die österreichische und die Schweizer Literatur. Robert Walser oder Heimito von Doderer sind Deutsche, aber nicht im politischen Sinne, nicht als Bürger, vielmehr als Angehörige der deutschen Literatur, die eben nicht identisch ist mit der deutschen Nation. Schließlich hat die Moderne in der deutschen Literatur ihre ersten Hauptstädte außerhalb Deutschlands: in Wien und in Prag.

Daß ein Volk sich in seiner Literatur findet, gilt für die Deutschen in besonderer Weise. Es war die Literatur, die im ausgehenden achtzehnten Jahrhundert den Klein- und Zwergstaaten zu einem gemeinsamen, spezifisch deutschen Selbstbewußtsein verhalf. In der Dichtung kompensierten die Deutschen bekanntlich ihre Zersplitterung und die mangelnde politische Partizipation. Infolge

der politischen Übermacht Ludwigs XIV. sprachen die Adeligen bis ins achtzehnten Jahrhundert Französisch, während die Gelehrten weiterhin Latein schrieben. Indem die deutschen Dichter und Philosophen Mitte des achtzehnten Jahrhunderts begannen, auf Deutsch zu schreiben, und sich von der französischen Kultur distanzierten, schufen sie die Grundlage auch für die politische Emanzipation. In Preis- und Festtagsreden wird daher gern an den Beitrag der Literatur für die Nationenwerdung erinnert. Dabei übersehen die meisten Festredner, daß Deutschlands Literaten längst über Deutschland hinausdachten, Deutschland sich endlich als ein geistiges und später als politisches Gebilde herausschälte. Nicht mehr auf die deutsche, sondern auf die europäische Einigung haben die großen deutschen Dichter und Philosophen des späten achtzehnten und des neunzehnten Jahrhunderts – ob Goethe, ob Kant – geblickt. In Deutschland war die Aufklärung von Beginn an kein nationales, sondern ein europäisches Programm. Auch in der Literatur hielt man sich, statt etwaigen deutschen Vorbildern zu folgen, an die außerdeutsche Literatur von Homer über Shakespeare bis Byron. *Deutsch* wollte die deutsche Literatur gerade nicht sein – und war es dann gerade durch die Aneignung nicht-deutscher Motive und Muster. «Abriß von den Europäischen Verhältnissen der Deutschen Literatur», nannte August Wilhelm Schlegel seinen 1825 erschienenen Aufsatz über die Eigenheiten des deutschen Geisteslebens: «Wir sind, darf ich wohl behaupten, die Kosmopoliten der Europäischen Cultur.»[12] Oder mit Goethe:

> Aber freilich, wenn wir Deutsche nicht aus dem engen Kreise unserer eigenen Umgebung hinausblicken, so kommen wir gar zu leicht in diesen pedantischen Dünkel. Ich sehe mich daher gerne bei fremden Nationen um und rate jedem, es auch seinerseits zu tun. Nationalliteratur will jetzt nicht viel sagen, die Epoche der Weltliteratur ist an der Zeit, und jeder muß jetzt daran wirken, diese Epoche zu beschleunigen.[13]

Als literarisches wie politisches Projekt sollte Europa die regionalen und nationalen Besonderheiten nicht nivellieren, wohl aber die politischen Grenzen zwischen den Nationen auflösen. Mit dieser Vision widersprachen sie dem deutschnationalen Zeitgeist, der sie im Rückblick gern für sich vereinnahmt. An anderer Stelle sagt Goethe:

> In dem Augenblick, da man überall beschäftigt ist, neue Vaterlande zu erschaffen, ist für den unbefangen denkenden, für Den der sich über seine Zeit erheben kann, das Vaterland nirgends und überall.[14]

Der Widerspruch gegen das Nationale verschärfte sich im zwanzigsten Jahrhundert und zumal nach den Erfahrungen des Ersten Weltkriegs: Es war der Traum von einem demokratischen Staatenbund Europas, den Schriftsteller wie Hofmannsthal, Hesse, die Brüder Mann, Tucholsky, Zweig, Roth oder Döblin dem Nationalismus in Deutschland und Österreich entgegenhielten.

Gewiß nicht alle, aber doch auffallend viele jener Autoren, die heute vom Fernsehen als Großdeutsche trivialisiert werden, waren in ihrer eigenen Zeit Sonderlinge und Dissidenten. Sie wurden verfolgt, ins Exil getrieben oder hatten im besten Fall ein gebrochenes Verhältnis zu ihrem Vaterland. Wenn hurra-patriotische Bestseller heute sogar den Autor des *Wintermärchens* als Grund ihres Nationalstolzes anführen, ist das absurd. Heinrich Heine hat Deutschland geliebt, ja – aber noch mehr hat er sich für Deutschland geschämt. Und man gehe die Reihe der deutschen Dichterfürsten durch: Lessing mit seinem Toleranzstück *Nathan der Weise*, das bis zu seinem Tod nicht aufgeführt werden durfte, und dem Schlußwort aus der *Hamburgischen Dramaturgie;* Schiller mit den Tiraden des Karl Moor; Heine und Hölderlin, Büchner und Börne. Viele Großdeutsche von heute waren zu ihrer Zeit Anti-Deutsche oder hatten jedenfalls ein Verständnis von Patriotismus, das sich aller deutschen Selbstverklärung und jedem Leit- oder Überlegenheitsdünkel versperrt. Im zwanzigsten Jahrhundert geht die Kritik, welche die klügsten und wahrhaftesten Vertreter der deutschen Literatur an Deutschland übten, sogar in Vernichtungsphantasien über. Als Albert Einstein (laut einer Abendshow des Zweiten Deutschen Fernsehens die Nummer zehn auf der Rangliste der «100 größten Deutschen»), nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs die Ansicht vertrat, Deutschland müsse nicht nur entindustrialisiert, sondern als Strafe für den Massenmord in seiner Bevölkerungszahl verringert werden, da schrieb sein deutscher Mitexilant Thomas Mann (der unter den «besten Büchern der Deutschen» allein mit vier Titeln vertreten ist): «Mir fällt nicht viel ein, was dagegen zu sagen wäre.»[15]

Nicht einmal Deutschlands Nationaldichter Johann Wolfgang von Goethe eignet sich bei näherer Kenntnis für die nationale Erbauung. Zwar spricht er im 17. Buch seiner Autobiographie einmal vom «beruhigte[n] Zustand des Vaterlands», das «von dem Höchsten bis zu dem Tiefsten, von dem Kaiser bis zu dem Juden herunter die mannigfaltigste Abstufung aller Persönlichkeiten, anstatt sie zu trennen, zu verbinden schien».[16] Doch eben jener Thomas Mann hat am Ende seines Vortrags über «Deutschland und die Deutschen», den er im Mai 1945 in der Library of Congress hielt, daran erinnert, daß niemand anderes als Goethe «so weit gegangen war, die deutsche Diaspora herbeizuwünschen».[17] Die Bemerkung Goethes, die Thomas Mann als Beleg anführte, stammt aus einem Gespräch mit Kanzler von Müller vom 14. Dezember 1808:

> Verpflanzt, zerstreut wie die Juden in alle Welt müßten die Deutschen werden, um die Masse des Guten ganz und zum Heil aller Nationen zu entwickeln, die in ihnen liegt.[18]

Wer praktisch zum Kriegsende in der Hauptstadt der Nation, die Deutschland besiegt hat, ausgerechnet diesen Satz zitiert, eignet sich genausowenig wie der Zitierte als Gewährsmann eines fröhlichen Patriotismus. So belastet war Goethes Verhältnis zu den Deutschen, daß ihn der amerikanische Finanzminister Henry Morgenthau jr. 1945 als Kronzeugen für seinen Plan anführte, Deutschlands Industrie zu zerstören: «Ich habe oft einen bitteren Schmerz empfunden bei dem Gedanken an das teutsche Volk, das so achtbar im Einzelnen und so miserabel im Ganzen ist.»[19] Und Goethe fährt in dem Zitat fort:

> Eine Vergleichung des teutschen Volkes mit anderen Völkern erregt uns peinliche Gefühle, über welche ich auf jegliche Weise hinweg zu kommen suche; und in der Wissenschaft und in der Kunst habe ich Schwingungen gefunden, durch welche man sich darüber hinweg zu heben vermag: denn die Wissenschaft und Kunst gehören der Welt an, und vor ihnen verschwinden die Schranken der Nationalität; aber der Trost, den sie gewähren, ist doch nur ein leidiger Trost und ersetzt das stolze Bewußtsein nicht, einem großen, starken, geachteten und gefürchteten Volke anzugehören.[20]

Die Kritik und sogar Absage an Deutschland ist ein Leitmotiv der deutschen Literaturgeschichte. In ihrer Schärfe und Durchgängigkeit

ist diese nationale Selbstkritik in wohl keiner anderen Literatur zu finden. Sie ist keineswegs erst ein Produkt der Nachkriegszeit, sondern schon lange vor dem Nationalsozialismus charakteristisch für die deutsche Literatur, so daß Thomas Mann in seinem Vortrag bemerken konnte, er habe der «deutschen Tradition nicht treuer folgen können als eben» mit der Kritik an Deutschland. Beinah zwanzig Jahre zuvor, in seinen *Betrachtungen eines Unpolitischen*, hatte er bereits – dort noch distanziert – am Beispiel der berühmtesten deutschen Schriftsteller aufgezeigt:

> daß es beinah zur deutschen Humanität gehört, sich undeutsch und selbst antideutsch aufzuführen; daß eine den Nationalsinn zersetzende Neigung zum Kosmopolitischen vom Wesen der deutschen Nationalität untrennbar ist; daß man seine Deutschheit möglicherweise verlieren muß, um sie zu finden; daß ohne Zusatz von Fremdem vielleicht kein höheres Deutschtum möglich ist; daß gerade die exemplarischen Deutschen Europäer waren und jede Einschränkung ins Nichts-als-Deutsche als barbarisch empfunden hätten.[21]

So oft man noch fordern wird, endlich ein «normales», ein unverkrampftes Verhältnis zu Deutschland zu finden – Deutschlands Dichter zeichneten sich gerade auch durch ihr angespanntes Verhältnis zu Deutschland aus. Sie sind große Deutsche, obwohl oder gerade indem sie mit Deutschland haderten. Anders gesagt: Stolz darf Deutschland auf jene sein, die nicht stolz waren auf Deutschland.

Sebastian Haffner hat dieses Paradox in seiner *Geschichte eines Deutschen*, die er 1939 im englischen Exil verfaßte, vielleicht am genauesten bezeichnet. Der «Sportclub-Nationalismus», schreibt Haffner, «das bombastische nationale Eigenlob im ‹Meistersinger-Stil›, das onanistische Getue um ‹deutsches› Denken, ‹deutsches› Fühlen, ‹deutsche› Treue» sei ihm schon vor der Machtergreifung der Nazis «nur widerlich und abstoßend» gewesen – «ich hatte nichts davon aufzuopfern». Gleichwohl, so fährt Haffner fort, habe er sich stets als «ziemlich guten Deutschen» gesehen – «und sei es nur in der Scham über die Ausartungen des deutschen Nationalismus». Der Satz ist es wert, paraphrasiert zu werden, weil er markiert, wie weit Patriotismus und Affirmation voneinander entfernt sein können: Just

in seiner *Scham über Deutschland* sah Haffner sich als *guten* Deutschen.

Als die Nationalsozialisten in Deutschland an die Macht kamen, blieb dem deutschen Patrioten Haffner keine Wahl – er mußte sich von Deutschland lösen. Der Nationalismus hatte *sein* Deutschland «zerstört und niedergetrampelt». Der Konflikt, vor dem Haffner nach 1933 stand, sei nicht der gewesen, ob man sich von seinem Lande lösen müsse, um sich *als Individuum* die Treue zu halten. Der Konflikt habe viel weiter gereicht. Der Konflikt spielte sich ab «zwischen Nationalismus – und Treue zum eigenen Land». Die Konsequenzen dieser Entscheidung, sich aus Loyalität zu Deutschland gegen Deutschland zu stellen, hat Haffner eindrücklich beschrieben:

> Ich «liebe» Deutschland nicht, sowenig wie ich mich selbst «liebe». Wenn ich ein Land liebe, ist es Frankreich, aber auch jedes andere Land könnte ich eher lieben als mein eigenes – auch ohne Nazis. Das eigene Land hat aber eine ganz andere, viel unersetzlichere Rolle als die des Geliebten; es ist – eben das eigene Land. Verliert man es, so verliert man fast auch die Befugnis, ein anderes Land zu lieben. Man verliert alle Voraussetzungen zu dem schönen Spiel nationaler Gastlichkeit – zum Austausch, Einandereinladen, Einanderverstehen-Lehren, Voreinander-Paradieren. Man wird – nun eben ein «Sanspatrie», ein Mann ohne Schatten, ohne Hintergrund, bestenfalls ein irgendwo Geduldeter – oder, wenn man freiwillig oder unfreiwillig darauf verzichtet, der inneren Emigration die äußere hinzufügen, ein gänzlich Heimatloser, ein Verbannter im eigenen Land. Diese Operation, die innere Loslösung vom eigenen Land, freiwillig zu vollziehen, ist ein Akt von biblischer Radikalität: «Wenn dich dein Auge ärgert – reiß es aus!»

Das Deutschland, dem Haffner die Treue hielt, indem er Deutschland verließ, war kein Fleck auf der Landkarte. Es war ein geistiges Gebilde mit spezifischen Zügen:

> Humanität gehörte dazu, Offenheit nach allen Seiten, grüblerische Gründlichkeit des Denkens, ein Niezufriedensein mit der Welt und mit sich selbst, Mut, immer wieder zu versuchen und zu verwerfen, Selbstkritik, Wahrheitsliebe, Objektivität, Ungenügsamkeit, Unbedingtheit, Vielgestaltigkeit, eine gewisse Schwerfälligkeit, aber auch eine Lust zur freiesten Improvisation, Langsamkeit und Ernst, aber ebenso ein spielerischer Reichtum des Produzierens, der immer neue Formen aus sich herauswarf und als ungültige Versuche wieder zurückzog, Respekt für alles Eigenwillige und Eigenartige, Gutmütigkeit, Großzügigkeit, Sentimentalität, Musikalität, und vor allem eine große Freiheit: etwas Schweifendes und Unbegrenztes. Heimlich waren wir stolz darauf, daß unser Land, geistig, ein Land der unbegrenzten Möglichkeiten war.[22]

Gewiß ist die Bundesrepublik Deutschland nicht identisch mit dem Deutschland, das Haffner im Herzen trug, als er Deutschland verließ. Aber es spricht für die Bundesrepublik, daß sie sich in ihrer kollektiven Erinnerung denn doch lieber mit dem Deutschland Haffners identifiziert als mit dem ‹deutschen Reich›. Auch die schlachthungrigen Intellektuellen des Ersten Weltkriegs sind beinahe vollständig vergessen, und wer von den großen deutschen Intellektuellen an dem patriotischen Wahn beteiligt war, hat sich in den 1920er und 1930er Jahren um so vehementer gegen die nationale Selbstüberhöhung ausgesprochen. Gottfried Benn oder Martin Heidegger mögen noch gelesen und hier und dort fast religiös verehrt werden; aber mit Straßennamen oder Gedenkpreisen geehrt werden doch viel eher jene Deutschen, die sich oft unter Lebensgefahr dem Nationalismus und Nationalsozialismus widersetzt haben.

Das war keineswegs von Anfang so in der Geschichte der Bundesrepublik. Bis in die sechziger Jahre hinein standen Politiker und Intellektuelle, die aus dem Exil nach Deutschland zurückgekehrt waren, für konservative Kreise im Ruch des Landesverrates. Heute würde es niemand mehr öffentlich wagen, Willy Brandt oder Sebastian Haffner die Flucht aus Deutschland vorzuwerfen. Im Gegenteil: Das Bundeskanzleramt befindet sich in der Willy-Brandt-Allee 1. Wie auch immer wir die politische Leistung Brandts bewerten: Ist es nicht im Wortsinn wunderbar – also ein Wunder! –, daß die Straße, in der Deutschland regiert wird, nach einem deutschen Emigranten benannt ist? Und auch der Neubau von Synagogen an zentralen Plätzen ist mehr als ein Zeichen jüdischer Selbstbehauptung. Es zeigt, daß jenes zerstörte und niedergetrampelte Deutschland, dem Intellektuelle wie Haffner angehörten, sich hier und dort wieder aufgerichtet hat: Jede neue Synagoge auf deutschem Boden ist nicht nur ein Triumph für das Judentum, sondern für Deutschland, für ein Deutschland, das lebenswert ist.

Hüten sollte man sich allerdings davor, dem Haffner-Deutschland einfach die Musik, die Philosophie, die Literatur zuzuschlagen und dem ‹deutschen Reich› die Ignoranz, die Unbildung, die Kulturlosigkeit. Es gibt nicht ein Deutschland der Kultur und ein

Deutschland der Barbarei. In der Library of Congress sagte Thomas Mann auch:

> Darum ist es für einen deutsch geborenen Geist auch so unmöglich, das böse, schuldbeladene Deutschland ganz zu verleugnen und zu erklären: «Ich bin das gute, das edle, das gerechte
> Deutschland im weißen Kleid, das böse überlasse ich euch zur Ausrottung.» Nichts von dem, was ich Ihnen über Deutschland zu sagen oder flüchtig anzudeuten versuchte, kam aus fremdem, kühlem, unbeteiligtem Wissen; ich habe es auch in mir, ich habe es am eigenen Leibe erfahren.[23]

Auch das barbarische Deutschland hat sich, wie davor und danach jeder deutsche Nationalismus, auf die Kultur berufen, auf Goethe und Schiller, Mozart und Beethoven. Der Staat der Nazis – darauf hat Wolf Lepenies hingewiesen – wollte Kulturstaat sein, er nahm die Kultur todernst. Hitler, Goebbels und die anderen Nazi-Führer bildeten sich viel ein auf ihre Kultiviertheit. Von ihren Anhängern wurden sie bewundert ob ihres Interesses an Kunst, Musik und Architektur. Verächtlich sprach Hitler über die Engländer, die Shakespeares Stücke verhunzen würden; die Franzosen tadelte er ob der Schwäche ihrer Opernaufführungen. Nachdem er mit Stalin den Nichtangriffspakt geschlossen hatte, lobte Hitler prompt die russische Theaterlandschaft. Als der Pakt zerbrach, sprach er der Sowjetunion jegliche kulturelle Leistung ab. Am meisten ereiferte sich Hitler jedoch über die angebliche Barbarei der Amerikaner, die ihre einzige Oper geschlossen hätten:

> Zugegeben, unser Lebensstandard ist niedriger. Aber das Deutsche Reich hat 270 Opernbühnen: ein ausgeglichenes kulturelles Leben, das man dort nicht kennt […] Im Grunde genommen leben die Amerikaner so wie die Säue in einem ausgekachelten Stall. [24]

270 Opernhäuser verhindern kein einziges Konzentrationslager. Was dem Nazi-Deutschland Widerstand leistete, war nicht die deutsche Kultur im allgemeinen; es waren genau jene Werte, die von den Nazis verachtet und von Haffner an Deutschland hervorgehoben wurden: Humanität, Offenheit, grüblerische Gründlichkeit des Denkens, Selbstkritik, Respekt für alles Eigenwillige und Eigenartige, Gutmütigkeit, Großzügigkeit, Freiheit. So stieß denn

auch die Vereinnahmung der deutschen Literatur durch die Nazis überall dort an ihre Grenzen, wo die Motive der Selbstkritik, der Weltoffenheit, der europäischen Einigung, des Humanismus begannen. Goethes Kosmopolitismus etwa widersprach im Kern der Nazi-Ideologie. «Was heißt denn: sein Vaterland lieben, und was heißt denn: patriotisch wirken?» fragt Goethe:

> Wenn ein Dichter lebenslänglich bemüht war, schädliche Vorurteile zu bekämpfen, engherzige Ansichten zu beseitigen, den Geist seines Volkes aufzuklären, dessen Geschmack zu reinigen und dessen Gesinnungs- und Denkweise zu veredeln: was soll er denn da Besseres tun? und wie soll er denn da patriotischer werden?[25]

Am übelsten Deutschland beschimpft hat aber ausgerechnet Friedrich Nietzsche, der es als seine «Pflicht» ansah, «den Deutschen einmal zu sagen, *was* sie alles schon auf dem Gewissen haben. *Alle großen Kultur-Verbrechen von vier Jahrhunderten haben sie auf dem Gewissen!»*[26] Niemand vermochte in einem Absatz, auf kaum mehr als zwanzig Zeilen so viele Schmähungen gegen sein Land unterzubringen wie der Lieblingsphilosoph der Nazis. Achtung: «Es gehört zu meinem Ehrgeiz, als Verächter der Deutschen *par excellence* zu gelten.» – «Die Deutschen sind mir unmöglich. Wenn ich mir eine Art Mensch ausdenke, die allen meinen Instinkten zuwiderläuft, so wird immer ein Deutscher daraus.» – «Aber die Deutschen sind *canaille.»* – «Man erniedrigt sich durch den Verkehr mit Deutschen.» – «Ich halte diese Rasse nicht aus.» Und so weiter, alles auf einer Drittel Seite seines *Ecce Homo*.[27]

Ihre Weltoffenheit und die Verachtung deutscher Zustände und Wesensarten bewahrten weder Goethe noch Nietzsche davor, in den Dienst des Nationalsozialismus gestellt zu werden. Sie hatten keine Möglichkeit, sich zu wehren. Gewehrt gegen die Verführung der Nazis hat sich die deutsche Sprache. Nicht nur gab es keine nationalsozialistische Literatur von Rang. Selbst die wenigen bedeutenden Dichter, die mit den Nationalsozialisten zunächst sympathisierten, büßten ihre literarische Kraft ein. Das bekannteste Beispiel ist Gottfried Benn, dessen «biegsame und aufregend-zynische Prosa» sich nach 1933 geradezu schlagartig veränderte, wie Wolf Lepenies festhält:

> Die von ihm publizierten oder im Rundfunk gesprochenen Sätze sind kaum mehr extravagant. Das Vokabular bleibt aggressiv, ist jetzt aber an den herrschenden Sprachgebrauch angepaßt, gehorsam treten die Phrasen ins Glied, Schlagwort und Schlachtruf herrschen vor und lassen das einst visionäre Vokabular verarmen, die Floskeln klappern, und gehorsam schlägt die Syntax die Hacken zusammen. Benn bleibt im Vaterland, aber die Muttersprache sagt sich von ihm los.[28]

Bewahrt wurde die deutsche Sprache hingegen von den Exilanten und damit insbesondere von den Juden. Da ihre Zugehörigkeit zur deutschen Kultur immer schon in Zweifel gezogen wurde, achteten jüdische Autoren schon im neunzehnten Jahrhundert auffallend genau auf die Korrektheit und Integrität ihrer Sprache. Im zwanzigsten Jahrhundert, parallel zum Erstarken eines fast durchgängig antisemitischen Chauvinismus, waren es dann vor allem Juden, die nicht nur die deutsche Sprache in Vollendung schrieben, sondern sich als deren Hüter begriffen. Mit einer für uns kaum mehr nachvollziehbaren Genauigkeit grasten Autoren wie Karl Kraus, Walter Benjamin, Franz Kafka oder Victor Klemperer den Sprachgebrauch nach Fehlern, Ungenauigkeiten und Ungeschicklichkeiten ab. Dabei war es nicht nur der Impuls, sich der Zugehörigkeit zur deutschen Kultur zu versichern, der die Juden zu den penibelsten Wächtern über die deutsche Sprache werden ließ. Für die Prager Juden wie Karl Kraus und Franz Kafka kam die Situation der Zweisprachigkeit hinzu, die sie für den Gebrauch der deutschen Sprache besonders sensibilisierte. Ihre Umwelt, insbesondere das sogenannte einfache Volk sprachen Tschechisch. Ihr sprachlicher Purismus hat eine Ursache auch darin, daß innerhalb der deutschen Minderheit ein korrektes Deutsch keineswegs mehr selbstverständlich war. Das Prager Deutsch war oft trocken und papieren, eine institutionell geförderte Sprache für feierliche Anlässe. Eben diese Fremdheit ermöglichte es, einzelne Wörter und Redewendungen so distanziert zu betrachten, wie es beim alltäglichen Gebrauch gar nicht möglich gewesen wäre.[30] Kafka selbst beschrieb das Leben mit und zwischen zwei Sprachen in einem Brief an Milena Jesenská, die seine deutschen Briefe auf tschechisch zu beantworten pflegte:

> Ich habe niemals unter deutschem Volk gelebt, Deutsch ist meine Muttersprache und deshalb mir natürlich, aber das tschechische ist mir viel herzlicher, deshalb zerreißt Ihr

> Brief manche Unsicherheiten.[30]

Die Möglichkeit, die eigene Sprache aus der Distanz zu hören, die zugleich die Selbstverständlichkeit des Sprechens unterläuft, verdankte Kafka allerdings nicht nur seiner tschechischen Umwelt, sondern auch seiner Herkunft aus einer – väterlicherseits – erst seit einer Generation assimilierten jüdischen Familie. Am 24. Oktober 1911 notiert er im Tagebuch:

> Gestern fiel mir ein, daß ich die Mutter nur deshalb nicht immer so geliebt habe, wie sie es verdiente und wie ich es könnte, weil mich die deutsche Sprache daran gehindert hat. Die jüdische Mutter ist keine «Mutter», die Mutterbezeichnung macht sie ein wenig komisch (nicht sich selbst, weil wir in Deutschland sind), wir geben einer jüdischen Frau den Namen deutsche Mutter, vergessen aber den Widerspruch, der desto schwerer sich ins Gefühl einsenkt. «Mutter» ist für den Juden besonders deutsch, es enthält unbewußt neben dem christlichen Glanz auch christliche Kälte, die mit Mutter benannte jüdische Frau wird daher nicht nur komisch, sondern fremd. Mama wäre ein besserer Name, wenn man nur hinter ihm nicht «Mutter» sich vorstellte. Ich glaube, daß nur noch Erinnerungen an das Getto die jüdische Familie erhalten, denn auch das Wort Vater meint bei weitem den jüdischen Vater nicht.[31]

Die Fremdheit gegenüber der deutschen Sprache, die Kafka hier zum Ausdruck bringt, hat die deutsche Sprache bereichert, mehr noch: hat zu ihrer Vervollkommnung beigetragen, in seinem Werk und den Werken von so vielen anderen Schriftstellern, die nicht oder nicht nur zu Deutschland gehörten: «Nur ein gerissener Wilddieb kann so ein strenger Waldhüter sein», sagte Kafka über Kraus und beschrieb sich damit auch selbst.[32] Insbesondere jüdische Autoren bescherten der deutschen Literatur ein kulturelles, religiöses und biographisches Archiv, das zu ihrem Weltrang entscheidend beigetragen hat. Heinz Schlaffer hat darauf hingewiesen, daß – obwohl der Anteil der jüdischen Bevölkerung Deutschlands und Österreichs ein Prozent nicht überstieg – unter den anerkanntesten deutschen Schriftstellern des zwanzigsten Jahrhunderts rund die Hälfte Juden waren. «Versteht man unter ‹deutsch› nicht eine ethnische Spezies, sondern eine kulturelle Prägung, so dürfen die emanzipierten Juden als die ernsthafteren Deutschen gelten», schreibt er in seiner *Kurzen Geschichte der deutschen Literatur:* «Mit ihrer Vertreibung und Vernichtung hat daher folgerichtig die deutsche Literatur ihren Rang eingebüßt und ihren Charakter

verloren.»[33] Man wird sehen, nicht heute, nicht morgen, sondern erst in zwanzig oder fünfzig Jahren, wie die Fremdheit, die in Folge der Einwanderung gegenwärtig aufs neue in die deutsche Literatur einzieht, sich auf ihre Ausrichtung und ihre Qualität auswirkt – ob die Nachfahren osteuropäischer oder nahöstlicher Einwanderer der deutschen Literatur etwas von jener Welthaltigkeit, jener Außenwahrnehmung oder auch metaphysischen Grundierung zurückgeben werden, die bis zum Zweiten Weltkrieg charakteristisch für sie war. Das Vaterland des Dichters, so sagt es Goethe,

> ist das Gute, Edle und Schöne, das an keine besondere Provinz und an kein besonderes Land gebunden ist und das er ergreift und bildet, wo er es findet. Er ist darin dem Adler gleich, der mit freiem Blick über Länder schwebt und dem es gleichviel ist, ob der Hase, auf den er hinabschießt, in Preußen oder in Sachsen läuft.[34]

Deutschland als Kultur entspricht nicht der deutschen Nation. So ist an der oft zitierten Wahrheit, daß die Deutschen durch ihre Literatur oder die Sprache geeint worden seien, nur die Hälfte wahr. Oft genug stand das, was deutsche Kultur auszeichnete, im größtmöglichen Widerspruch zu dem, was Deutschland als Staat und Gesellschaft, als Volk und Ethnie ausmachte. Man muß nur einmal die Erinnerungen Ludwig Börnes aus dem Frankfurter Judenghetto lesen, um sich daran zu erinnern, daß Diskriminierung, Ausgrenzung und gesellschaftliche Verachtung nicht erst seit Hitler prägende Erfahrungen sind für einen bedeutenden Teil der deutschen Literatur. «Den ganzen Nachmittag bin ich jetzt auf den Gassen und bade im Judenhaß», schrieb Kafka Mitte November 1920.[35] Als er nach dem Ersten Weltkrieg schließlich doch mit dem Gedanken spielt, nach Palästina auszuwandern, sich anzuschließen also an ein jüdisches Kollektiv, hat das nichts mit Konversion oder Rückwendung zu tun. Es ist der um sich greifende Antisemitismus, der Kafka ins Judentum zwingt. Es ist das Ressentiment gegen die Juden, durch das Kafka sich als Jude entdeckt.

> Ist es nicht das Selbstverständliche, daß man dort weggeht, wo man so gehaßt wird (Zionismus oder Volksgefühl ist dafür gar nicht nötig)? Das Heldentum, das darin besteht

> doch zu bleiben, ist jenes der Schaben, die auch nicht aus dem Badezimmer auszurotten sind.[36]

Später betont Kafka, daß der Gedanke auszuwandern nur eine «Phantasie» gewesen sei,

> wie sie jemand hat, der überzeugt ist daß er sein Bett nie verlassen wird. Wenn ich mein Bett nicht verlassen werde, warum sollte ich dann nicht zumindest bis Palästina fahren. [37]

Kafka selbst verstarb früh – früh genug, bin ich versucht zu sagen: Denn wenn ich recht sehe, hat kein einziger seiner engen Freunde in Deutschland überlebt. Sofern sie sich nicht rechtzeitig in Sicherheit gebracht haben – meist im damaligen Palästina –, haben sie das Elend politischer Flüchtlinge erlitten, sind in billigen Hotels gestrandet, schlugen sich in fremden Städten als Illegale mit Gelegenheitsjobs durch, standen vor Botschaften Schlange für ein Visum oder endeten wie Kafkas nicht-jüdische Liebe Milena Jesenská in deutschen Konzentrationslagern. Gewiß sind die Deutschen durch ihre Literatur geeint, aber sie sind nicht geeint als Deutsche. Und so steht mir die deutsche Kultur dort am nächsten, wo sie am fernsten steht von Deutschland, ob aus Indifferenz wie bei Kafka oder aus Opposition wie bei Haffner.

Bin ich Deutscher? Bei der Weltmeisterschaft im Fußball halte ich zu Iran, damals als ich Kafka entdeckte, heute da ich ihn noch immer lese. Zugleich gibt es für mich keine größere Verpflichtung, als derselben Literatur anzugehören wie der Prager Jude Franz Kafka. Sein Deutschland ist auch meine Heimat. Eine weitere Xenie Schillers, welche die eingangs zitierte ergänzt, handelt vom «Deutschen Nationalcharakter»:

> Zur Nation euch zu bilden, ihr hoffet es, Deutsche, vergebens;
> Bildet, ihr könnt es, dafür freier zu Menschen euch aus.

10

Der Auftrag der Literatur
Hedayat und Kafka

Manchmal siegt die Literatur doch. Manchmal behauptet sie sich, obwohl Vernunft und Erfahrung lehren, daß man sie eigentlich hätte totschweigen, verbieten, verbrennen oder vergessen müssen. Manchmal hält sie den periodisch eintretenden Stürmen stand, bleibt einfach stehen, wo sie ist, und am Ende hat sie alle moralisierenden Mahnungen überdauert, sich gegen alle dogmatischen Einwände behauptet und versammelt sie auch in der vierten und fünften Generation ihre Anhänger um sich, bis schließlich kaum noch jemand wagt, die Stimme zu erheben, nur hier und da einzelne Protestrufe sich verlieren, selbst die Zensoren ein Auge zudrücken, weil der Dichter qua Publikumsentscheid zum Denkmal erklärt worden ist. Der iranische Schriftsteller Sadeq Hedayat, geboren 1903 in Teheran, aus dem Leben getreten 1951 in Paris, ist so ein Fall.

Man hat Hedayat als drogensüchtig und dekadent gebrandmarkt, als unverbesserlichen Pessimisten abgeschrieben und von Seiten der Kommunisten, Monarchisten und Islamisten gleichermaßen als politisch verdächtigen Nihilisten abgestempelt. Man hat ihn für unzählige Selbstmorde verantwortlich gemacht, seinen Einfluß auf die Jugend zu unterbinden gesucht und seine Bücher immer wieder verboten, aber studiert man die Hedayat-Kritik der vergangenen sechs Jahrzehnte, so stößt man auf den erstaunlichen Umstand, daß die Qualität seiner Prosa so gut wie nie in Abrede gestellt worden ist. In einem Land wie Iran, das sich mehr als alles andere seiner

dichterischen Tradition rühmt und in dem die Literatur tatsächlich so etwas wie ein heiliger, zugleich sich immer erneuernder Kanon ist, kommt das fast einer Immunitätserklärung gleich. Anders ist kaum zu erklären, daß Hedayat stets unter den Ersten ist, die von einer temporären Liberalisierung der rigiden Zensurbestimmungen profitieren, während vieles von dem, was verboten bleibt, sich im Vergleich wie Erbauungslektüre ausnimmt.

Hedayats Anziehungskraft ist ein Phänomen. Weder sind seine Texte leicht zugänglich, noch vermögen sie auf die seichte Art zu unterhalten. Sie sind sprachlich virtuos und nicht selten kühn in ihrer formalen Anlage. Sie laden nicht zur Identifikation ein, bieten keine sympathischen Helden, verstören durch die Unerbittlichkeit, mit der sie aus der Welt das Grauen destillieren. Das Bild, das sie von der Heimat zeichnen, ist abweisend und düster, provozierend in seiner Einseitigkeit und der Darstellung traditioneller Autoritäten. Seine bissigsten Attacken richtete der Autor ausgerechnet gegen den Islam, dessen Logik «das scharfe Schwert und die Bettelschale» sei, wie es in der 1930 geschriebenen Satire Die *islamische Mission in die Länder Europas* heißt: «Ist denn der Islam noch etwas anderes außer Raub und Mord?»[1] Seine arabische Sprache sei «erfunden», seine «ganze Philosophie auf Unrat gegründet», schrieb Hedayat achtzehn Jahre später in der Erzählung *Die Morwari-Kanone:*

> Der Islam ist ein Übelkeit verursachendes Gemisch aus unverdauten und sich widersprechenden Meinungen und Überzeugungen, die aus anderen Bekenntnissen, Religionen und dem alten Aberglauben in panischer Eile stibitzt und zusammengekittet worden sind.

Überhaupt gehe die Entstehung des Islams auf eine «Verschwörung» zurück, welche jüdische Agenten «angezettelt haben, um das persische und byzantinische Imperium zu Fall zu bringen»; die Araber, «diese heuschreckenfressenden, aus dem Mund stinkenden Bettelkönige», seien für eine solche Untat viel zu unbedeutend.

> Aber wie der Stock Mose, der sich in einen Drachen verwandelte, so daß Moses sich selbst vor ihm fürchtete, ist auch dieser siebzigköpfige Drachen [sc. der Islam] dabei, die Welt zu verschlingen.[2]

So schrieb der Mann, der bei Leserumfragen in der Islamischen Republik regelmäßig als populärster Erzähler der modernen iranischen Literatur ermittelt wird.

Schon zu Lebzeiten eckte Hedayat an. Daß er den Islam und zumal die Schia kritisierte, war noch das Geringste: In den dreißiger und vierziger Jahren, als die Religion noch nicht von Intellektuellen wie Dschalal Al-e Ahmad, Mehdi Bazargan oder Ali Schariati zur revolutionären Kraft erklärt worden war, gehörte es in Literatenkreisen beinah zum guten Ton, sich über die religiöse Tradition zu erheben. Mehr Anstoß erregte Hedayat, weil er sich von den beiden dominierenden Gedankenströmen des frühmodernden Irans nicht mitziehen ließ. Den Nationalismus und Modernisierungseifer des Diktators Reza Schah, der zumindest in den Anfängen viele Intellektuelle begeistert hatte, durchschaute er rasch als oberflächlich und totalitär. Zum dogmatischen Kommunismus der Tudeh-Partei, die bis in die fünfziger Jahre das geistige Klima Irans prägte, ging er nach anfänglicher Sympathie ebenfalls auf Distanz. Der Bruch war endgültig vollzogen, als Hedayat vehement für Kafka eintrat, den die kommunistischen Intellektuellen als pessimistisch und weltfern ablehnten. Die Reaktion, die er bei ihnen auslöste, war heftig und der Art nach nicht so verschieden von der religiösen Entrüstung, durch die heutzutage kritische Geister in der islamischen Welt eingeschüchtert werden. Hedayat ließ sich nicht beirren:

> Jene, die gegen Kafka den Knüppel der Verketzerung erheben, sind die nicht zu zählenden Brautjungfern, die Schminke und Bleiweiß auf das seelenlose Antlitz jenes großen Götzen auftragen, der das zwanzigste Jahrhundert ist.[3]

Es war eine andere Zeit. Es war die Zeit chauvinistischer oder linker Ideologien, der nationalen Selbstbehauptung und des Drucks der Kolonialmächte, des Aufbruchs und der Illusionen. Die Zeit Hedayats war es nicht. Eher lebte er mit Tschechow, Guy de Maupassant oder Omar Chayyam, als sich auf die hitzigen Debatten unter den Intellektuellen einzulassen. Er flüchtete sich in das verklärte Bild einer vorislamischen Vergangenheit oder träumte von einem Iran, das einer transnationalen Weltkultur angehört. Mit

seinem Land, wie es sich ihm darstellte, mochte er sich nicht identifizieren. In Anspielung auf das Martyrium des schiitischen Imams Hossein bei Kerbela im achten Jahrhundert notierte er Mitte der dreißiger Jahre:

> Ein Vaterland haben wir wie ein Klo,
> Drin wie Hossein in Kerbela wir mit dem Po.[4]

Zu einer Zeit, als die offizielle Propaganda die große Nation der Arier hochleben ließ, hätte ihm der Spottvers leicht einige Jahre Zuchthaus einbringen können. Iran, so bemerkte er schon zehn Jahre zuvor, war ihm ein «schrecklicher und schmerzender Albtraum».[5]

Hedayat blieb zeit seines Lebens eine Randfigur, geachtet von wenigen, unwohl mit sich und der Welt. Er fügte sich in die Anonymität, die ihm Menschenschicksal zu sein schien, und erregte sich kaum über die Mißachtung, die seinem literarischen Werk entgegengebracht wurde. Zu einem vorzeigbaren Beruf, einer gesicherten Existenz brachte er es nie. Von seiner Familie sprach er selten, eine eigene zu gründen ergab sich, soweit es Zeugnisse hierüber gibt, nicht der Ansatz einer Gelegenheit.

> Der Nachfahre Adams ist einsam und allein, hilflos und ohne Zuflucht, namenlos fristet er sein Dasein in einem unwirtlichen Land, fern seiner gewohnten Umgebung

spiegelte er seine eigene Existenz im Werk Franz Kafkas, dem er einen langen Essay widmete:

> Mit niemandem vermag er eine Verbindung einzugehen, niemandem sein Herz hinzugeben, und er ist sich darüber im Klaren, weil sein Blick und seine äußeren Züge es nach außen tragen. Er sucht es zu verbergen und sich zwanghaft einzurichten im Leben, aber im Zweifel entlarvt er sich selbst, wissend, daß er überzählig ist.[6]

Hedayats Leben blieb provisorisch, im Praktischen wie im Emotionalen, immer im Aufbruch begriffen, nicht weil er hoffte, sondern weil nichts ihn hielt. Folgerichtig ist seine Biographie ein Buch der Unruhe. Exemplarisch sein erster Aufenthalt im Ausland: Als er 1926 mit dem begehrten Stipendium der Bildungsbehörde

zum Ingenieurstudium nach Europa reist, beginnt eine Tour de Force. In Brüssel ankommend, bricht er schon bald auf nach Gent, wo er – anstatt sich auf das Studium zu konzentrieren – einen Essay über den Tod schreibt. Doch bereits im Sommer des folgenden Jahres befindet er sich in Paris, wo er es immerhin bis zum Dezember 1928 aushält. Dann treibt es ihn weiter nach Reims, das er aber schon bald verläßt, um nach Besançon umzuziehen. Noch einmal versucht er es in Paris. Unschlüssig ist Hedayat während all dieser Jahre nicht nur über den Ort seines Studiums, sondern auch das Fach. Mal beginnt er mit Zahnmedizin, dann entscheidet er sich für Architektur, bevor er sich doch wieder auf ein Ingenieurstudium besinnt, während er zur selben Zeit mit dem Gedanken spielt, Kunsthistoriker zu werden oder Maler (einige Federzeichnungen aus dieser Zeit zeugen davon). Im Juni 1930 kehrt er vorzeitig nach Teheran zurück, gegen den Widerstand der Behörde und der Familie, ohne Abschluß, ohne jede Perspektive.

Es waren nicht nur die existentiellen oder politischen Probleme der Zeit, an denen Hedayat litt. Schon die Infamien des Alltags überforderten ihn. «Meine Lage ist völlig kaputt», heißt es etwa in einem seiner Briefe nach Persien, die schon aufgrund ihres unnachahmlichen Sarkasmus das Zitat wert sind:

> Es ist viertel vor zehn hier im Wohnheim. Zwei, drei Leselampen sind an, die übrigen schlafen. Von allen Martern am schlimmsten ist dieser ungeheuerliche Türke, der fünf Mal am Tag betet – auf den Rücken schlagen sollen sie ihn dafür – und während des Ramadans fastet – zum Teufel mit ihm. Gott steh mir bei, um neun Uhr legt er sich ins Bett, um nicht vor dem Morgen zu erwachen, und in der ganzen Zeit schnarcht er, als ob man ihm zwischen die Lippen geschissen und im dreckigen Mund die Rührmaschine angestellt hätte.[7]

Glaubt man seinen eigenen Bekundungen, hat er sich wegen einer Wanduhr in einer Pariser Pension, deren Schlagen ihn nachts stündlich aus dem Schlaf riß, sogar das Leben nehmen wollen. Von einer einsamen Brücke springt er, ein Nichtschwimmer, in die Marne, ohne zu wissen, daß sich genau unterhalb von ihm ein Liebespaar in einem Boot vergnügt. Es dauert nur wenige Sekunden, da ist Hedayat schon von dem jungen Mann gerettet.

> Gewöhnlich sagt man einem Menschen, dessen Zustand aussichtslos ist: «Gib es auf, leg dich hin und stirb!»

notiert Hedayat nicht sehr viel später in der Erzählung *Lebendig begraben:*

> Aber was geschieht, wenn der Tod dich nicht haben will, wenn er dir den Rücken zukehrt, wenn er einfach nicht zu dir kommt, nicht zu dir kommen will?[8]

Vielleicht ist diese tragikomische Situation bezeichnend für das Leben dieses iranischen Dichters: Es war ein fortwährendes Scheitern, aber es hatte – und das unter anderem mag es unterscheiden vom romantischen Bild des unverstandenen, an der Welt zugrunde gehenden Künstlergenies – rein gar nichts Heroisches. Niemand konnte darüber nüchterner Auskunft geben als er selbst:

> Insgesamt existiert in der Geschichte meines Lebens nichts, was es wert gewesen wäre, Aufmerksamkeit zu erregen. Nichts geschah, was hätte Beachtung finden können. Ich habe weder eine wichtige Position noch ein beeindruckendes Zeugnis. Niemals war ich ein herausragender Student. Im Gegenteil: Mein Los war immer die Erfolglosigkeit. Egal, was ich tat, ich blieb unbekannt und unbedeutend.[9]

Zurück in Iran setzte sich die Irrfahrt Hedayats fort – mit dem Unterschied, daß nunmehr die Arbeitsplätze statt der Städte wechselten. Er begann bei der Nationalbank zu arbeiten, reichte aber schon 1932 seine Kündigung ein: «Immer wenn ich aus diesem Pissoir [der Nationalbank] rauskomme, dreht sich mein Kopf.»[10] Er wurde bei der Handelskammer angestellt und kündigte 1934 erneut. Sein nächster Arbeitsplatz war das Außenministerium, bis er 1935 beschloß, auf Gänsejagd zu gehen. Zurück in Teheran, erhielt er eine Anstellung bei der staatlichen Konstruktionsgesellschaft, wo er es nur zwei Monate aushielt, wechselte wieder zur Nationalbank, kündigte dort 1938 ein zweites Mal und arbeitete im Staatlichen Büro für Musik, das allerdings 1940 geschlossen wurde. Zwischendurch, im Jahre 1936, nutzte er das Angebot eines Freundes, ihn in Bombay zu besuchen. Sicher hatte Hedayat ein vages Interesse an der indischen Kultur und ein konkreteres am

Mittelpersischen, das in Bombay zu studieren sich anbot, weil dort eine bedeutende parsische Kommune lebt; der eigentliche Grund für die Reise dürfte indes ein anderer gewesen sein: Wie seine Briefe aus dieser Zeit erkennen lassen, war ihm daran gelegen, überhaupt wegzufahren, egal wohin, nur um diesem «verfaulten und erstickenden Friedhof, der einem ein schlechtes Omen bringt»,[11] zu entkommen.

Hedayat, der aus einer angesehenen Beamtenfamilie stammte, fand in all den Jahren nicht die Mittel oder den Anstoß, sich vom Elternhaus zu lösen, war freilich auch nicht bereit, die familiären Verbindungen zu seinem beruflichen Vorteil zu nutzen. Er begnügte sich mit untergeordneten Stellungen, meist als Übersetzer, um zu seinem Unterhalt wenigstens beizutragen. Eine Stellung als Dozent für Ethnologie an der Universität Teheran blieb ihm verwehrt, da er sich mit den Verantwortlichen überworfen hatte. «Von meiner eigenen Arbeit sollte man besser nicht reden», schrieb er in einem Brief vom Sommer 1931:

> Jeden Tag, das ganze Jahr lang, pressen sie einem in dieser gottverlassenen Bank den Saft aus dem Körper. Es ist ein mechanisches, schmutziges Leben. Jetzt gerade mache ich wieder neue Pläne. Ich glaube zwar nicht, daß ich ein besseres Los erwische – aber schlimmer kann's auch nicht werden.[12]

Lebensmittelpunkt war ihm mittlerweile die Schriftstellerei geworden, und in dieser erlebte Hedayat von 1930 bis 1936 seine produktivste Phase, in der seine wichtigsten Werke einschließlich der *Blinden Eule* entstanden, eine verstörende, in ihrer Abgründigkeit erschreckende Novelle voller Mysterien, die zu Recht als das Meisterstück der modernen persischen Prosaliteratur gepriesen wird. Mehr noch: Wenn Iran im 20. Jahrhundert nur ein Buch zum Kanon der Weltliteratur beigesteuert hat – es ist dieses.

1936 in Bombay als hektografierte Handschrift in einer Auflage von 50 Exemplaren erschienen, jeweils mit dem Vermerk versehen «Druck und Vertrieb in Iran verboten», ist *Die blinde Eule* die Halluzination eines Verzweifelten, in der keine Logik gilt außer der des Albtraumes, gespickt mit Motiven aus unterschiedlichen geistigen Welten, vom Sufismus bis zur modernen Psychoanalyse. Hedayat schildert einen Marsch durch die Seele, jedoch ein Marsch

nicht auf abgetretenen Pfaden, sondern durch jenes Gestrüpp, von dessen Existenz die Spaziergänger unter den Menschen nichts ahnen. Zartbesaitete sollten es meiden: Nur mit Hilfe der Sense, dank übermenschlicher Kraftanstrengung kann es durchkämmt werden, hinter jeder verfaulten Pflanze, jedem verdorrten Baum hält es neue Schrecken bereit. Die im Buch geschilderte Erfahrung hat etwas von den vierzigtägigen Reisen ins Innere, welche die islamischen Mystiker in der Klausur unternehmen. Bei Hedayat jedoch wird ein Horrortrip daraus.

Die blinde Eule ist ein Buch der Bücher, wie es in der Bibliographie eines Autors oft singular ist, weil er es sich nicht mehr als einmal abzuringen vermag. Dies sollte den Blick auf sein übriges Werk jedoch nicht verstellen, das neben dem erzählerischen Werk Theaterstücke, Essays, Reiseberichte, Übersetzungen und volkskundliche Studien umfaßt. Hedayat litt immer wieder für Monate unter Schreiblähmung, aber wenn er ins Schreiben kam, arbeitete er fieberhaft. Seine Kurzgeschichten fügen sich zu einem Kaleidoskop der Randgestalten: Die Protagonisten sind meist einsame, verschrobene, bisweilen lebensunfähige oder menschlich verkrüppelte Gestalten, die in ihren zaghaften Versuchen nach etwas wie Freundschaft oder auch nur Begleitung jämmerlich scheitern wie Dawud, der Bucklige, Chodadad, der Einsiedler, oder Pat, der verwahrloste Hund. Am Ende bleibt ihnen allen nur der endgültige Rückzug in sich selbst. Wieder öffnet das Kafka-Essay eine Tür: «Selbst in seinem Denken, Handeln und Verhalten ist er nicht frei», charakterisiert Hedayat den Menschen kafkascher Prägung und könnte damit auch denjenigen seiner eigenen Erzählungen meinen;

> Befangenheit prägt seinen Umgang mit anderen. Dauernd sucht er sich zu rechtfertigen. Er brütet über Ausreden, flüchtet sich von einer Ausrede zur nächsten, aber er ist ein Gefangener seiner eigenen Ausflüchte, da er seinen Fuß nicht über die Linie setzen kann, die um ihn herum gezogen worden ist.[13]

Die Botschaft Kafkas ist nicht nur ein rezeptionsgeschichtliches Dokument von bemerkenswerter Originalität, verfaßt von einem iranischen Schriftsteller, der Kafka bereits Anfang der vierziger Jahre (aus dem Französischen) übersetzt hatte, als dieser in Europa noch längst nicht zum gängigen Thema von Abitur- und

Diplomarbeiten geworden war. 1948 als letzter Text Hedayats überhaupt erschienen, ist der Essay zum Vermächtnis seiner selbst geworden, Selbstentblößung und Selbstrechtfertigung zugleich; indem er über Kafka schrieb, schrieb Hedayat über sich selbst, indem er dessen Werk durchdrang, sezierte er sein eigenes. Mehr Aneignung als Einführung, konzentriert er sich auf diejenigen Momente, die ihn selbst als Schriftsteller beschäftigen und die er in sich selbst wiederfindet.

Wohl ist ein großer Teil seines Essays der Biographie und Wirkungsgeschichte Kafkas gewidmet, die Hedayat nach dem Stand der französischsprachigen Literaturwissenschaft vorstellt. Von bleibendem Interesse sind jedoch gerade jene Abschnitte, die von der nüchternen Nacherzählung sekundärer Literatur absehen und mit erkennbarer Anteilnahme geschrieben worden sind; sie sind in hohem Maße persönlich, gewiß, und sagen manchmal – etwa wenn Hedayat die religiösen Bezüge in Abrede stellt – mehr über ihn selbst als über Kafka aus; aber gerade darin liegt ihre Bannkraft und wohl auch ihre Wahrheit. Die Wirkung des Prager Juden auf den Teheraner Atheisten ist jedenfalls enorm – und damit auf die moderne iranische Literatur, deren einflußreichster Autor Sadeq Hedayat bis heute ist. «Man wird sagen, er war ein pessimistischer Schriftsteller und hat das Leben mit Absicht düsterer dargestellt, als es ist», nimmt er die Rezeptionsgeschichte Kafkas und gleichzeitig seine eigene vorweg.

> Kafka läßt in seiner Kunst die räuberische Wahrheit seines Inneren einfließen, oder mit anderen Worten, die Wahrheiten seines Inneren sind so zahlreich, daß sie von selbst hervortreten und sein gesamtes Werk erfüllen. Er ist weder optimistisch noch pessimistisch. Alle Nöte des Menschen, die in seinen Schriften festgehalten sind, und das Unglück, das er ausgewählt und fortwährend verfolgt hat, sind Bestandteile seiner Untersuchung.[14]

Mit Kafka teilte Hedayat das Schicksal, von der linken Kritik für dekadent, von der rechten für subversiv, von beiden für pessimistisch gehalten zu werden. In seinem eigenen geistigen Umfeld, unter den linksgerichteten Teheraner Dichtern und Intellektuellen der dreißiger und vierziger Jahre, denen die Zweckfreiheit der Kunst meist suspekt und das Engagement des

Dichters oft selbstverständlich war, wurde ihm vor allem der Vorwurf gemacht, nicht politisch genug zu sein. Heute mag das ein wenig verwundern, sind doch nicht wenige seiner Erzählungen durchaus sozialkritisch und machte Hedayat aus seiner Kritik an den politischen Zuständen keinen Hehl. Seine Sympathien für den Sozialismus resultieren jedoch weniger aus ideologischen Überzeugungen als aus Liebe zu den Lebewesen dieser Erde, Menschen und – mindestens ebenso ausgeprägt – Tieren. Er war eher mit dem Herzen Sozialist, weniger mit dem Kopf. Er stand der sozialistischen Idee emotional nahe, weil ihm Besitzdenken verdächtig, die herrschende Diktatur zuwider und die Armut der meisten Iraner unerträglich waren, doch standen ihm, dem Eigenbrötler und Buchmenschen, jedwede Ideologie und auch politischer Aktivismus fern. Das verschafft ihm heute in Iran, in einem streng ideologischen Staat wie der Islamischen Republik, in dem noch Quizshows nach der rechten Gesinnung fragen, eine neue, subversive Kraft und dürfte wohl ein wesentlicher Grund für die Sympathien sein, die ihm gerade jüngere Leser entgegenbringen.

Die Abscheu vor den politischen und sozialen Verhältnissen seines Landes, die nur einmal, nach der Abdankung Reza Schahs Anfang der vierziger Jahre, für einige Monate der Hoffnung auf demokratische Reformen wich, bezog sich allerdings ausschließlich auf die politische Wirklichkeit seines Landes und steht nicht im Widerspruch zu seinem ausgeprägten Patriotismus, der sich auch in Studien zur persischen Folklore, Volkskultur und zum Mittelpersischen ausdrückte. Indem er die Sitten und Traditionen des einfachen Volkes wertschätzte, indem er sich immer wieder auf das vorislamische Erbe berief, setzte Hedayat sich von der politisch bedrückenden Gegenwart ab, von der politischen Diktatur, von der kulturellen Übermacht Europas und am meisten vom Islam, der verhaßten ‹arabischen› Religion. Als im Laufe der zwanziger Jahre die repressive Praxis der Pahlewi-Monarchie immer deutlicher zu Tage trat, wandten sich die meisten Intellektuellen vom Hurra-Patriotismus des Staates angewidert ab, um sich dem Marxismus zu verschreiben oder sich auf eine romantische Variante des Nationalismus zurückzuziehen, wie ihn Hedayat schon früh vertrat. Es war ein Nationalismus der Unterdrückten, der sich sowohl gegen

den Schah wie gegen den europäischen Imperialismus wandte. Obschon das nationalsozialistische Deutschland Sympathien genoß und sich Einflüsse europäischer Rassentheorien nicht bei allen Autoren leugnen lassen, waren die wenigsten iranischen Intellektuellen der dreißiger Jahre Rassisten und Faschisten, schon gar nicht Hedayat. 1937 schrieb er in einem Brief, auch hier die Einsicht vieler iranischer Literaten vorwegnehmend, daß man Goebbels und Hitler «ins Gesicht spucken» solle.[15] Ohne von seiner Liebe zur Heimat abzurücken oder sein Interesse an altpersischen oder folkloristischen Themen aufzugeben, wurden seine Bemerkungen über sein Heimatland im Laufe der Zeit immer sarkastischer. «Auch das ist ein dummer Gedanke, ob der Ruf des Vaterlandes gerettet wird oder nicht», schrieb er Ende der vierziger Jahre in einem Brief.

> Welcher Ruf, welches Vaterland? Vielleicht wäre es besser, wenn er überhaupt nicht gerettet würde. Wir wären dann für das bekannt, was wir sind.[16]

Hedayat war ein politischer Schriftsteller, insofern sein lebenslanges Thema die Wirklichkeit war, wie sie sich ihm – innen und außen – unmittelbar darstellte; er war kritisch, weil er den Schrecken dieser Wirklichkeit festhielt, ohne sich zu ängstigen und ohne Rücksichten zu nehmen. Aber er sah den Auftrag der Literatur nicht darin, zur Veränderung aufzurufen, gar ein bestimmtes politisches Modell zu vertreten. Selbst in seinen eher sozialkritischen Erzählungen entsprach er nicht dem Typus des engagierten Dichters, weil er sich auf die bloße Schilderung des Unrechts beschränkte. Indem er sich jeglichen Kommentars, moralischen Untertons und aller Glorifizierung der Entrechteten enthielt, führte er in Iran eine neue, seitdem oftmals nachgeahmte Form ein, das Leben einfacher Leute zu schildern. Die Literatur war ihm kein Manifest und nur in seinen schwächeren Erzählungen wie etwa dem «Feueranbeter» ein Vehikel zum Transport einer Botschaft. Im Beschreiben von Zuständen war Hedayat überzeugender als im Treffen von Aussagen; was von ihm bleibt, sind jene Texte, in denen sich vermittelt, was er selbst über Kafka schrieb:

> Er hat eine Hellsichtigkeit und einen ungeheuerlichen Schmerz, und zwar auf eine Weise, daß die Hellsichtigkeit und der Schmerz eins werden und er seinen messerscharfen Blick tief in die Wunde hineinführt; aber er glaubt nicht daran, daß der Mensch das Edle vom Bösen trennen kann. Er möchte eine persönliche Untersuchung vornehmen, um ganz sicher zu gehen.[17]

In seinen stärksten, düstersten Momenten bewegte sich Hedayat an jener Schnittstelle von politischer und autonomer Literatur, die von *literature engagée* und *l'art pour l'art* gleich weit entfernt ist. Theodor W. Adorno hat sie in seinem Aufsatz übers «Engagement» am Beispiel von Kafka und Beckett markiert, indem er diese von Sartre und Brecht abhob:

> Kafkas Prosa, Becketts Stücke oder der wahrhaft ungeheuerliche Roman «Der Namenlose» üben eine Wirkung aus, der gegenüber die offiziell engagierten Dichtungen wie Kinderspiel sich ausnehmen; sie erregen die Angst, welche der Existentialismus nur beredet. Als Demontagen des Scheins sprengen sie Kunst von innen her, welche das proklamierte Engagement von außen, und darum nur zum Schein, unterjocht. Ihr Unausweichliches nötigt sie zu jener Änderung der Verhaltensweise, welche die engagierten Werke bloß verlangen. Wen einmal Kafkas Räder überfuhren, dem ist der Friede mit der Welt ebenso verloren wie die Möglichkeit, mit dem Urteil sich zu bescheiden, der Weltlauf sei schlecht: das bestätigende Moment ist weggeätzt, das der resignierten Feststellung von der Übermacht des Bösen innewohnt.[18]

Man hat Hedayat immer wieder den ‹Kafka Irans› genannt; wahr ist an dem Klischee, daß die Geschichte in ihren Texten dem Fallbeil einer Guillotine gleicht, der Mensch den Verurteilten. Wahr ist ebenso, daß ihre Lebensläufe sich merkwürdig ähneln, der Angestelltenberuf, der frühe Tod, das Schicksal ihres Werkes, auch ihre Physiognomie. Falsch aber ist es, insofern es eine zu große Nähe ihrer Erzählungen suggeriert. Hedayats Helden sind keine Namenlosen; ihre Biographie ist offenbar, ihre Umwelt konkret und identifizierbar, ihre Sprache auf unnachahmliche Weise individualisiert. Der große Wortschatz, den Hedayat zum Teil seiner Herkunft, zum Teil seiner überragenden Beobachtungsgabe und Neugier für die Sitten, Weisheiten und Ausdrücke des Volkes verdankt, verführt ihn jedoch nie dazu, mit seiner Sprachgewalt zu prahlen. Kennzeichnend ist im Gegenteil die völlige Schnörkellosigkeit seines Stils, durch die Hedayat der iranischen Prosa völlig neue Ausdrucksmöglichkeiten verschafft hat. Gewiß

reichen längst nicht alle Erzählungen Hedayats an das heran, was für Adorno radikale Kunst war; wohl aber beklagen Texte wie *Die blinde Eule* oder *Drei Tropfen Blut* nicht bloß das Leid, sondern verleihen ihm dessen eigene Stimme. Damit genießen Hedayats stärkste Erzählungen «den heute einzig menschenwürdigen Ruhm», den Adorno für einen Literaten gelten ließ:

> Alle schaudern davor zurück, und doch kann keiner sich ausreden, daß die exzentrischen Stücke und Romane von dem handeln, was alle wissen und keiner Wort haben will.[19]

Ihre Welt ist, wie Hedayat selbst über die Welt der kafkaschen Erzählungen schrieb,

> die Welt des Schlafes, die den Menschen mit dem Schrecken und der Präzision ihrer Albträume am Kragen packt.[20]

Adorno hat das Paradoxon benannt, daß Literatur nur dann dem Menschen helfen könnte, wenn sie «nicht sich gebärdet, als ob sie ihm hülfe».[21] In seiner *Ästhetischen Theorie* bemerkt er:

> Um inmitten des Äußersten und Finstersten der Realität zu bestehen, müssen die Kunstwerke, die nicht als Zuspruch sich verkaufen wollen, jenem sich gleichmachen. Radikale Kunst heute heißt soviel wie finstere, von der Grundfarbe schwarz.[22]

Hedayat hat die Notwendigkeit, daß Literatur sich dem Finstersten der Realität gleichzumachen habe, wohl gesehen («Dichter als schwarz ist keine Farbe», heißt es in einem Brief kurz vor seinem Tod),[23] und auch das Paradoxon, mit dem Literatur zu tun hat. In seinem Werk ist das zu spüren, in seinem Essay über Kafka hat er es ausgeführt:

> Die Erzählungen Kafkas gehören zu den dunkelsten Erzählungen der Literatur; ihre Bewegung zielt auf die endgültige Niederlage, und fürchterlich ist es, wie sie die Hoffnung foltern – nicht weil in ihnen die Hoffnung verurteilt würde, sondern im Gegenteil, weil sie die Hoffnung nicht verurteilen können.[24]

Aber ähnlich Adorno, der von dem minimalen Glücksversprechen spricht, «das an keinen Trost sich verschachert»,[25] gibt auch

Hedayat das Utopische der Kunst nicht ganz auf:

> Aber so vollkommen die Katastrophe ist, bleibt doch eine kleine Öffnung, von der nicht klar ist, ob in ihr noch Hoffnung übrig oder sie für immer aus ihr verschwunden ist.

Er hält – nicht anders als Adorno – daran fest, daß ein Anderes existieren könnte, ohne damit zu trösten, daß es wirklich existiert, und ohne auszusprechen, worin es bestünde. Gleichzeitig weiß Hedayat, daß ohne die Hoffnung auf ein Anderes Kunst nicht existiert.

> Mag die Botschaft Kafkas noch so hoffnungslos sein und darin dem Schild einer Sackgasse gleichen, mag bei ihm jede noch so panische Suche und jedes Bemühen mit einer Enttäuschung enden, mag das Nichts einen aus jeder Richtung bedrohen, ein Zufluchtsort nicht existieren, einen bei jedem Zusammentreffen nur die Vergeblichkeit begegnen und niemals ein Gebiet sich auftun, in das man vor der Atemlosigkeit fliehen könnte – aber Kafka akzeptierte diese Welt nicht.

Und dann schreibt Hedayat, der bis dahin die Autonomie der Literatur und damit auch seinen eigenen Abstand von der politischen Praxis aus begründet hat, im letzten Absatz seines Essays über Kafka:

> Diese Welt ist kein Ort zu leben. Sie ist erstickend, und darum begibt Kafka sich auf die Suche nach «einer Erde, einer Luft und einem Gesetz», wo es sich in Würde leben ließe. Kafka ist überzeugt, daß *diese Welt von Lüge, Betrug und Lächerlichkeit zerstört und auf ihren Ruinen eine bessere Welt errichtet werden muß*.[26]

In meiner Ausgabe sind die hier kursiv gesetzten Worte fett gedruckt. Ich weiß nicht, ob Hedayat das selbst so wollte oder ob sein Herausgeber dafür verantwortlich ist. Gleichwohl wirkt die Hervorhebung plausibel, weil sich die Dialektik des Essays, der bis dahin die Autonomie des Dichters begründet hat, erst mit dieser unvorbereiteten, überraschenden Wende erschließt. Es ist eben jene Dialektik, die Adorno im Blick hatte:

> Jedes Engagement für die Welt muß gekündigt werden, damit der Idee eines engagierten Kunstwerks genügt werde.[27]

Nicht anders als in Hedayats Essay über Kafka steht auch am Ende von Adornos Absage an die sozialistische oder allgemein die engagierte Literatur das fast unvermittelt wirkende Festhalten am politischen Gehalt der Kunst, wenn er in seinem Aufsatz übers «Engagement» schreibt, daß noch in den sublimiertesten Werken «sich ein Es soll anders sein» berge.

> Als rein gemachte, hergestellte, sind Kunstwerke, auch literarische, Anweisungen auf die Praxis, deren sie sich enthalten: die Herstellung des richtigen Lebens.[28]

Am falschen Leben ging Hedayat zugrunde. Immer seltener wurden die schöpferischen Phasen, nachdem sich die politischen Hoffnungen, die ihn nach dem Abgang des Monarchen Reza Schah erfüllt hatten, verflüchtigt hatten. Parallel zu seinem Drogenkonsum (Alkohol und Opium, später auch Kokain) verstärkten sich Lethargie und Einsamkeit. Zu jener Zeit war Hedayat als Übersetzer an der Hochschule der Schönen Künste angestellt. «Jeden Tag kommt er hier für eine halbe Stunde vorbei», berichtete sein Freund Hasan Schahid-Nura'i:

> Erst nimmt er seinen Hut ab und legt ihn in eine Ecke. Dann setzt er sich auf einen Stuhl und klingelt nach einer Tasse Tee mit Pahlevi-Kandis. Er beginnt dann eine Zeit lang an die Wände zu starren, und, falls es vorkommen sollte, daß eine Zeitung auf dem Schreibtisch liegt, schaut er auf die erste Seite (aber er liest sie nicht). Nachdem er den Tee getrunken hat, setzt er seinen Hut auf den Kopf und, ohne mit irgendwem ein Wort gewechselt zu haben, geht er auf die gleiche Weise, wie er gekommen ist. Das ist Hedayats tägliches Programm. Es gibt kein unwahres oder übertriebenes Wort in dem, was ich geschildert habe.[29]

Ende 1950 fliegt Hedayat noch einmal nach Paris. Mit seinem Leben in Teheran am Tiefpunkt angelangt («Ich bin damit beschäftigt, meine Tage zu massakrieren»), in seinem künstlerischen Schaffen erlahmt («… so sehr ich mich auch bemühe, ich habe nichts, was es wert wäre, aufgeschrieben zu werden»),[30] deprimiert auch angesichts der politischen Entwicklung nach dem fehlgeschlagenen Attentat auf den jungen Schah und der anschließenden Verfolgungswelle, versucht er noch einmal, dem Urteil zu entfliehen. Doch ist der Freund, der ihn von Frankreich aus zu der Reise bewogen hatte, todkrank, das Geld geht Hedayat aus,

und bei seinen iranischen Bekannten findet er nicht die erhoffte Unterstützung. Nach einigen vergeblichen Bemühungen, das Visum für eine Reise nach Genf oder London zu bekommen, ohne Geld, vor der Alternative stehend, zu seinem Arbeitsplatz in Teheran zurückzukehren oder entlassen zu werden (er hatte sich für vier Monate beurlauben lassen), betritt er am achten oder neunten April 1951 (das genaue Datum ist unklar) sein ärmlich eingerichtetes Appartement, geht in die kleine Küche, dichtet die Tür ab, dreht den Gasherd auf, legt sich auf den Boden und stirbt. «Er wurde zum Opfer seiner Hellsicht», schrieb er über Kafka.[31] Es hätte Sadeq Hedayats eigener Grabspruch sein können.

11

Nach Europa
Zweig und die Grenzen[*]

Auf meinem Laptop habe ich einen Routenplaner. Sie wissen schon, das sind diese Computerprogramme, die die beste Autofahrt ermitteln. Um zu ermessen, was in den letzten fünfzig Jahren mit Europa geschehen ist, brauche ich nicht mehr als meinen Routenplaner. Ich tippe erst Nordkap ein, im Norden Norwegens, danach Tarifa, die südlichste Stadt Spaniens. Dann klicke ich auf *enter*. Die gelbe Batterieanzeige flackert – das macht sie sonst nie. Der Laptop knistert vor Anstrengung, er ächzt vor Empörung – aber er erfüllt seine Pflicht. Sobald der Routenplaner eine Teilstrecke ermittelt hat, wedelt eine schwarz-weiße Fahne auf dem Bildschirm, wie ich sie von den Rennen der Formel 1 her kenne. Nach fünfzehn oder zwanzig Sekunden verkündet der Laptop fähnchenwedelnd das Ergebnis: Am Nordkap fahre ich 700 Meter auf einer örtlichen Straße, halte mich zweimal links und gelange nach 280 Metern auf die E 69. Nach weiteren 5930,20 Kilometern biege ich von der spanischen N 5 links ab auf die CN 340, die nach 400 Metern übergeht in die Avenida Mirador de los Ríos. Nach 600 Metern fahre ich in Tarifa ein. Mein Laptop veranschlagt eine Reisedauer von 7 Tagen, 3 Stunden und 57 Minuten. Eine Grenzkontrolle vermerkt mein Laptop nicht. Ich gehe die Route genau durch: fünf Grenzübertritte, aber keine einzige Wartezeit für eine Grenzkontrolle. Das heißt, ich könnte Europa in 5931 Kilometern durchqueren, ohne meinen Ausweis mitnehmen zu müssen. An Stockholm käme ich vorbei, an Kopenhagen, an Hamburg, Brüssel,

Paris, Madrid – an welche Deklarationen, Verträge, Gipfeltreffen Sie auch immer denken möchte, nichts faßt die unglaubliche Erfolgsgeschichte Europas besser zusammen als dies: Stockholm, Kopenhagen, Hamburg, Brüssel, Paris, Madrid – und kein Paß. Als das Burgtheater vor fünfzig Jahren wiedereröffnet wurde, hätte wohl kaum einer der Anwesenden für möglich gehalten, was uns allen heute selbstverständlich geworden ist: ein Europa ohne Grenzen.

Heinrich Mann hat einmal behauptet, daß das Gemeinschaftsgefühl der Europäer eine Erfindung der Dichter sei. Damit mag er übertrieben haben, und dennoch ist auffällig, wie entschieden sich während der vergangenen zweihundert Jahre gerade die Literaten für Europa ausgesprochen haben. Den Politikern waren sie Jahrzehnte voraus, wenn nicht ein ganzes Jahrhundert. Als Victor Hugo 1851 vor der französischen Nationalversammlung für eine Union der demokratisch verfaßten europäischen Länder warb, fand sich nicht ein einziger Abgeordneter, der ihn ernstgenommen hätte. Hugos Rede ging im Protest und Hohngelächter seiner Kollegen unter. Nicht besser erging es Arnold Ruge mit seiner Vision eines vereinten Europas, die er am 22. Juli 1848 in der Frankfurter Paulskirche vor der Deutschen Nationalversammlung vorstellte.

Auch als vor fünfzig Jahren das Burgtheater wiedereröffnet wurde, hatte Europa noch längst nicht die europäischen Nationalismen entschärft, wie die Aufregung um das Eröffnungsprogramm andeutet: Der öffentliche Druck zwang die damalige Direktion des Burgtheaters, das österreichische Nationaltheater mit einem österreichischen Stück zu eröffnen. Zum fünfzigsten Jahrestag der Wiedereröffnung hat die heutige Direktion des Burgtheaters nun mich – der vielleicht Iraner oder Kölner, aber mit Sicherheit kein Österreicher ist – eingeladen, über Europa sprechen. Ich müsse Österreich nicht einmal erwähnen, wurde mir gesagt, um nicht zu sagen: nahegelegt. Ich gestehe: Der Gedanke hinter dieser Entscheidung leuchtet mir ein. Und er gefällt mir. Es spricht für ein Land, wenn es sich nicht selbst feiern muß und sich auch nicht so wichtig nimmt, daß es sich ständig nur selbst anklagt. So möchte ich also zu Ihnen über Europa sprechen und über die

Literatur. Nur den Gefallen, Österreich nicht zu erwähnen, kann ich Ihnen nicht tun. Denn ich denke bei dem Thema, das mir gestellt worden ist, zuerst an die Schriftsteller, die vor fünfzig Jahren mit Sicherheit dort unten im Parkett gesessen hätten, hätten sie überlebt. Sie gehörten zu den bedeutendsten, entschiedensten Europäern, die Österreich hervorgebracht hat. Ich denke zum Beispiel an den Juden Stefan Zweig.

Noch 1932 schrieb Zweig in einem Aufsatz, daß Europa «endlich wieder einen der Höhepunkte europäischer Humanität» erreicht habe. Mit einer Geschwindigkeit, die erstaunlich kontrastiere mit der Umständlichkeit und Langsamkeit der Postwagen und Segelschiffe, tauschten die geistigen Menschen aller Nationen ihre Erkenntnisse und dichterischen Werke aus,

> und das Problem, daß sie verschiedenen Nationen angehören, der eine ein Holländer, der andere ein Deutscher, der dritte ein Italiener, der vierte ein Franzose und der fünfte ein portugiesischer Jude ist, kommt nicht mehr in Betracht gegenüber dem beglückenden Gefühl, daß sie alle Deputierte sind im unsichtbaren Parlament Europas, daß sie gemeinsam ein Erbe zu verwalten haben, daß alle neuen Entdeckungen, alle alten Errungenschaften des Geistes ihnen gemeinsam zugehören.[1]

1932 hat Zweig diese Sätze geschrieben, wohlgemerkt. Er übersah die Stärke der nationalistischen Gegenkräfte keineswegs, «die Macht der kleinen, kurzdenkenden Interessen, die den großen notwendigen Ideen entgegenwirken, die Gewalt des Egoismus gegen den verbrüdernden Geist», wie er es nannte. Niemals sei «die Absonderung von Staat zu Staat in Europa größer, vehementer, bewußter, organisierter als heute». Und dennoch spürte Zweig, daß Europa nach einer langen Epoche der Brutalität und Entfremdung zum ersten Mal wieder fühle, «an einem Gemeinsamen» zu arbeiten, einer wahrhaft europäischen Literatur, einem Bewußtsein der Zusammengehörigkeit, das die Verschiedenheit der Sprachen, Kulturen und religiösen Traditionen als Reichtum begreift.

> Ich glaube, wir spüren heute alle und überall das elektrische Knistern, das durch die Reibung der Gegensätze entstanden ist, bis in unsere Nerven hinein, wir spüren alle, daß eine der beiden Tendenzen für die nächsten Jahre endgültig die Oberhand gewinnen muß. Welche wird siegen? Wird Europa seine Selbstzerstörung fortsetzen, oder wird es eins werden?

Zweig machte sich keine Illusionen, wie es 1932 um das Kräfteverhältnis zwischen den nationalen Partikularinteressen und der übernationalen europäischen Idee stand, zwischen dem Ressentiment und der Vision einer sprachlichen und kulturellen Vielfalt innerhalb eines gemeinsamen politischen Gebildes:

> Man verzeihe mir, wenn ich nicht, wie viele es vielleicht wünschen, sage: die Vernunft wird siegen und baldigst die Oberhand behalten, morgen, übermorgen werden wir ein vereintes Europa sehen, in dem es keinen Krieg mehr gibt, keine Binnenpolitik und keinen zerstörenden Völkerhaß.

Der «Irrwitz des Kriegs und der Aberwitz des Nachkriegs» hatten seiner Generation, ihrem geprüften und enttäuschten Geschlecht, alle kindergläubige Hoffnungskraft zunichte gemacht. Seit einem Vierteljahrhundert hatte Zweig im Politischen immer nur Geschehnisse gesehen, die *gegen* die Vernunft gerichtet gewesen waren. Zweigs Glaube an Europa erwuchs nicht aus der Analyse der politischen Gegenwart, sondern aus der Verzweiflung über sie. Sein Plädoyer für Europa war 1932 nicht realistisch, sondern messianisch. Zweig glaubte, wie er selbst schrieb, «an Europa wie an ein Evangelium». Er rechnete damit, noch Jahre und Jahrzehnte auf das geeinte Europa zu warten, so lange, daß seine Generation es womöglich überhaupt nicht mehr erlebe. Eine wahrhafte Überzeugung aber bedürfe nicht der Bestätigung durch die Wirklichkeit, um sich richtig und wahr zu wissen.

> Und so kann es auch heute schon niemandem verwehrt sein, sich selbst einen Heimatbrief als Europäer zu schreiben, sich Bürger dieses noch nicht vorhandenen Staates Europa zu nennen und, trotz den heute noch bestehenden Grenzen, unsere vielfältige Welt von innen her brüderlich als eine Einheit zu empfinden.[2]

1934 mußte Stefan Zweig aus Österreich fliehen. Am 23. Februar 1942 brachte er sich im brasilianischen Petrópolis um, in der Nähe von Rio de Janeiro. Heute ist Europa eine Realität. So utopisch Zweig sich selbst vorkam, hat er doch recht behalten, hat er gesiegt über jene, die ihn in den Tod zwangen, und auch jene überlebt, die vor fünfzig Jahren in dieses Theater kamen, um die Wiedergeburt Österreichs zu feiern statt das Ende des

nationalistischen Wahns. Stefan Zweig hat gesiegt, und mit ihm Heine, Nietzsche, Benjamin, die Brüder Mann, Hesse, Hofmansthal, Tucholsky, Döblin, um nur einige der deutschsprachigen Schriftsteller anzuführen, die für ihren Einsatz für Europa von ihrer eigenen Zeit bestenfalls verlacht, fast immer vertrieben und schlimmstenfalls umgebracht worden sind.

Die Freiheit und Freizügigkeit, an der wir heute teilhaben, ist nicht selbstverständlich, weder mit Blick auf die europäische Geschichte noch mit Blick auf unsere gegenwärtige Welt. Ich ärgere mich, wenn Europa auf Agrarsubventionen, Freihandelszonen und eine überbordende Bürokratie reduziert wird. Es macht mir Angst, wenn immer häufiger abfällig oder routiniert über das europäische Projekt gesprochen wird und immer mehr Parteien der politischen Mitte Wahlkampf führen mit europaskeptischen Tönen. Ich begreife nicht, wie leichtfertig in Frankreich und Holland die europäische Verfassung verspielt worden ist. Wir reisen ohne Paß zwischen Ländern, die sich vor einigen Jahrzehnten noch bis aufs Blut bekämpft haben. Seit sechzig Jahren herrscht jedenfalls in Mittel- und Westeuropa Frieden. Mir ist bewußt, wie brüchig dieser Frieden an manchen Stellen ist. Das Jahr 2005 hat nicht nur den 50. Jahrestag der Wiedereröffnung des Burgtheaters im Kalender, sondern auch den zehnten Jahrestag des Massakers in Srebrenica. 500 Kilometer südöstlich von diesem Theater sind damals innerhalb weniger Tage achttausend Muslime massakriert worden. Die Soldaten der Europäischen Union haben tatenlos zugesehen. Es waren die Vereinigten Staaten, die den Muslimen auf dem Balkan beigesprungen sind. Ich traue diesem Europa nicht. Aber um so notwendiger ist es nach Srebrenica, an Europa zu arbeiten.

Ich sage Srebrenica, um deutlich zu machen, daß ich Europa nicht verklären möchte. Ich könnte auch auf die wachsende Armut verweisen, auf immer noch grassierende Ressentiments, auf die Unfähigkeit Europas, die drängenden Probleme der Welt anzugehen oder sie auch nur angemessen wahrzunehmen. Ich könnte so vieles nennen, was mich an Europa verbittert. Dennoch wüßte ich kein Land und keinen Kontinent, der mir heute besser vorkäme als Europa, gerechter, toleranter, sicherer. Wir leben in Staaten, in denen wir wählen können – in meinem Fall zwischen Schröder und

Merkel, mein Gott, ja, keiner von beiden ist der Inbegriff der europäischen Aufklärung, aber es ist eine Wahl. Als ich mich kürzlich am Telefon über meine künftige Bundeskanzlerin echauffierte, sagte mir mein Cousin in Iran: Hör mal, wir nehmen deine Merkel, schick sie uns rüber, und den Schröder gleich mit. Dafür bekommt ihr unsere Herrschaften. Oder nehmen Sie nur ein einziges Wort: Rechtsstaatlichkeit. Ich kann zu einem Gericht gehen, eine Klage vorbringen und auf einen fairen Prozeß hoffen, gleich ob ich der Sohn des Bundeskanzlers oder ein Arbeitsloser bin. Sie können mir viel darüber sagen, daß der Arbeitslose sich keinen guten Anwalt leisten kann und ähnliches mehr. Aber sagen Sie einmal einem Arbeitslosen in Ghana, in Bolivien, in Syrien oder China, er möge einen Antrag auf kostenlose Rechtsbeihilfe stellen. Er wird sie nicht verstehen, egal wie gut der Übersetzer ist. Er wird nicht verstehen, was für uns selbstverständlich ist. Nicht einmal in den Vereinigten Staaten könnte ich mehr sagen, daß ich sicher wäre vor Situationen, in denen ich alle Rechte verliere. Hunderte, wenn nicht Tausende junger Iraner oder Araber sind nach dem 11. September 2001 festgenommen und an einen unbekannten Ort verschleppt worden, ohne Anklage, ohne Kontakt zu Anwälten oder ihrer Familie, für Monate oder sogar Jahre. Von einem solchen Rechtsalltag ist Europa auch nach allen neuen Sicherheitsgesetzen weit entfernt.

Ich erhielt vor einiger Zeit einen Brief vom deutschen Verfassungsschutz. Darin wurde ich davon in Kenntnis gesetzt, daß ich im Rahmen der Rasterfahndung zur Ermittlung islamistischer Terroristen überprüft worden sei. Inzwischen sei die Überprüfung beendet und die Datei gelöscht worden. Meine Freunde fanden es rassistisch, daß ich allein wegen meiner Herkunft und meines Alters überwacht worden bin. Ich jedoch dachte: Einen Geheimdienst, der einem Bürger höflich mitteilt, daß er ihn überwacht hat – wo gibt es das schon? Wahrscheinlich sollte ich mich aufregen über die anti-muslimischen Wahlplakate der FPÖ, die ich heute in Wien überall großflächig gesehen habe – aber niemand regt sich öffentlich darüber auf, daß das Burgtheater einen Muslim als Festredner für sein Jubiläum einlädt. Eine nationale Institution in Teheran würde heute keinen Angehörigen der christlichen oder jüdischen

Minderheit als Festredner sprechen lassen. Auch Stefan Zweig wäre 1932, als er seinen Aufsatz über Europa schrieb, kaum als Festredner in das Burgtheater eingeladen worden.

Wie für so viele jüdische Intellektuelle seiner Zeit war Europa für Zweig mehr als nur ein Projekt oder eine großartige Idee. Es war eine Lebensnotwendigkeit. Als Jude fand er keinen Platz in den europäischen Nationalismen. Aufgehen konnte er nur in einer transnationalen Humanität, die durch Werte geeint ist, durch einen Prozeß der Säkularisation, nicht durch eine Ethnie, Sprache oder Religion. Auch heute findet man den größten Enthusiasmus *für* Europa dort, wo die Existenz *in* Europa nicht als selbstverständlich empfunden wird, in Osteuropa, auf dem Balkan oder in der Türkei, unter Juden oder Muslimen. Wer wissen will, wieviel dieses überbürokratisierte, apathische, satte, unbewegliche, entscheidungsschwache Gebilde namens Europäische Union wert ist, muß dorthin fahren, wo es aufhört.

Ich habe das getan, um diese Rede über Europa zu schreiben. Ich bin zu denen gegangen, die alles aufgegeben haben, nur um nach Europa zu gelangen: zu den Flüchtlingen an den Toren der Europäischen Union. Heute morgen bin ich aus Marokko zurückgekehrt. Ich möchte Ihnen von dieser Reise erzählen und auch von den Büchern, die ich im Gepäck hatte. Neben Stefan Zweig war ein weiterer Autor aus Österreich dabei, der die Wiedereröffnung des Burgtheaters nicht mehr erlebt hat: Joseph Roth. Es gibt ein frühes Buch von Roth, das bis heute gültig Europa zwischen den beiden Weltkriegen beschreibt, eine Welt, die aus den Fugen geraten ist, so daß ihre Bewohner sich unversehens an immer neuen Orten finden, immer wieder neu flüchten, sich in immer neuen Konstellationen wiederfinden. Ich meine seinen Roman *Hotel Savoy* aus dem Jahr 1929. Die prunkvolle Fassade des Hotels, das dem Roman seinen Namen gegeben hat, zeugt noch von der Vorkriegsepoche. Im Inneren beherbergt es eine bunte Schar aufgelöster Existenzen, die sich im Provisorischen eingerichtet haben: Millionäre, Bankrotteure, Devisenschieber und Tänzerinnen. «Ich komme um zehn Uhr vormittags im Hotel Savoy an», beginnt der Ich-Erzähler Gabriel Dan seinen Bericht:

> Ich war entschlossen, ein paar Tage oder eine Woche auszuruhen. In dieser Stadt leben meine Verwandten – meine Eltern waren russische Juden. Ich möchte Geldmittel bekommen, um meinen Weg nach dem Westen fortzusetzen. Ich kehre aus dreijähriger Kriegsgefangenschaft zurück, habe in einem sibirischen Lager gelebt und bin durch russische Dörfer und Städte gewandert, als Arbeiter, Taglöhner, Nachtwächter, Kofferträger und Bäckergehilfe. Ich trage eine russische Bluse, die mir jemand geschenkt hat, eine kurze Hose, die ich von einem verstorbenen Kameraden geerbt habe, und Stiefel, immer noch brauchbare, an deren Herkunft ich mich nicht mehr erinnere. Zum ersten Mal nach fünf Jahren stehe ich wieder an den Toren Europas.[3]

Das Hotel Savoy gehört keiner fernen Epoche an. Es liegt heute in Tanger, 30 Kilometer südlich von Tarifa. Es heißt nicht Hotel Savoy, sondern Pension de la Paix, Pension Andalus, Pension Fuentes, Pension Sevilla, Pension Hoffnung. Die Hotel Savoys, die dort dutzendfach in der Altstadt zu besichtigen sind, haben keine schöne Fassade mehr. Früher war das anders, früher, als Paul Bowles noch in Tanger lebte. Die Fassade des Hotels Mauritania etwa, in dem Bowles Freund seinen Freund Mohammed Choukry besuchte, ist zwar an manchen Stellen bis auf den Beton abgeblättert – aber der noch immer vorhandene Stuck muß einmal frisch verputzt gewesen sein. Das Treppenhaus ist seit Jahrzehnten nicht mehr renoviert worden, aber man kann sich vorstellen, wie der abgewetzte Teppich, der über dem Holz liegt, rot leuchtete, als Paul Bowles ihn noch täglich betrat. An der Rezeption bittet die Direktion des Hotels noch auf den gleichen silbernen Schildern und in bestem Französisch die Kunden, ihre Abreise am Vortag bekanntzugeben. Wie gern würden die heutigen Gäste das Hotel Mauritania verlassen. «Man kann aber doch nur – ich meine unsereins – im Hotel wohnen», sagt einer der Gäste im *Hotel Savoy*.[4]

In seinen Romanen schrieb Bowles über westliche Menschen, die ihrer Zivilisation müde geworden sind und vor ihrem Leben ohne Inhalt nach Afrika fliehen. Heute wird das Hotel Mauritania genauso wie alle anderen Pensionen in der Altstadt von Menschen bewohnt, die jubeln würden über ein westliches Leben ohne Inhalt – wenn es nur ein Leben wäre. Sie lungern in den Teehäusern herum, in ihren Zimmern, am Hafen – und warten. Vor dem Hotel Sevilla kam ich mit sechs Gästen ins Gespräch, kaum zwanzig Jahre alt der jüngste, vielleicht vierzig der älteste. Sie kommen aus unterschiedlichen Gegenden Marokkos, aus Dörfern, Kleinstädten, aus der Metropole

Casablanca. Drei oder vier von ihnen hatten studiert oder eine Ausbildung, einer war Ingenieur, der andere Automechaniker. Die restlichen hatten nichts vorzuweisen als ihren Eifer. Einen Unterschied macht das nicht. In Marokko werden sie ohnehin keine Arbeit finden. Was sie in Europa wollen, fragte ich in die Runde. Arbeit, natürlich, ein normales Leben, mehr nicht. Daß man ein bißchen Sicherheit hat, nicht jeden Tag von neuem kämpfen muß ums Überleben, eine Chance bekommt, eine Familie zu gründen, oder die Freundin wenigstens mal ausführen könne. Auto und Urlaub gehören nicht zu dem normalen Leben, von dem sie träumen; wichtiger ist ihnen, daß das Geld reichen wird, um der Familie von Zeit zu Zeit etwas zu überweisen. Demokratie? Sie kichern. Demokratie? O ja, das wäre eine feine Sache. Vorerst wären sie schon mit einer Krankenversicherung zufrieden.

Wie sie rüberkommen wollten, frage ich. Mit dem Schlauchboot, antworten sie, das sei im Augenblick die einzige Chance. Einer kramt einen Zettel aus der hinteren Hosentasche: eine französische Arbeitsbescheinigung. 700 Euro hat er dafür bezahlt, 700 Euro, aber als er mit dem Zettel beim französischen Konsulat vorsprach, hätten die Beamten die Fälschung nach wenigen Minuten bemerkt. Jetzt kratzt er das Geld zusammen für eine Fahrt mit dem Schlauchboot. Keine faulen Kompromisse mehr, sagt er.

Ob einer von ihnen bereits versucht habe, mit dem Boot nach Europa zu kommen, frage ich. Zweimal war ich schon drüben, sagt der erste und schaut in die Runde. Dreimal, sagt der nächste, einmal, viermal, und so weiter. Irgendwo setzen sie nachts über, werden von der spanischen Polizei auf hoher See oder am Strand geschnappt und nach Marokko zurückgebracht.

Viele werden sich an die Bilder der maroden Flüchtlingsfrachter erinnern, an die 911 Passagiere, die am 17. Februar 2001 am südfranzösischen Strand Boulouris gelandet sind, oder das Totenschiff, das im Oktober 2003 von den italienischen Behörden an die Küste Lampedusas gezogen wurde: Alle Passagiere waren verdurstet. Wir haben vielleicht das Werbeplakat von Benetton vor Augen, das heillos überfüllte Schiff vor Bari, von dem junge Albaner ins Meer springen, um sich ans Ufer zu retten. Kaum bekannt ist, daß inzwischen über achtzig Prozent der Flüchtlinge mit kleinen

Schlauchbooten nach Europa übersetzen. Wenn ihre Leichen an die europäischen Küsten gespült werden, ist das höchstens eine Meldung für die Lokalpresse des Küstenorts. Geht man davon aus, daß nur jede dritte Leiche gefunden und registriert wird, sind allein im Umkreis der Meerenge von Gibraltar in den letzten fünfzehn Jahren dreizehn- bis fünfzehntausend Flüchtlinge gestorben. Ja, sie haben richtig gehört: dreizehn- bis fünfzehntausend Tote allein vor Gibraltar. Die Meerenge ist damit das größte Massengrab Europas.

Weil die Kontrollen in der Meerenge immer schärfer werden, weichen die Boote auf Routen aus, die noch gefährlicher sind, vor allem wenn sie westlich auf den offenen Atlantik führen. Aus den zwölf Kilometern, die Spanien und Marokko an der schmälsten Stelle trennen, wird oft eine Odyssee von mehreren hundert Kilometer. Längst durchkreuzen die Boote auch die anderen Meerengen, die zwischen Afrika und Europa liegen, mögen sie für ein Schlauchboot alles andere als eng sein: zwischen Marokko und den Kanarischen Inseln oder zwischen Libyen und Lampedusa. Fünfzigtausend Boat People werden jährlich im Mittelmeer auf See oder direkt nach ihrer Landung in Europa aufgegriffen.

Die Marokkaner kennen die Gefahren der Überfahrt genau, schließlich haben sie bereits auf den Booten gesessen. Sie wissen, wie gering die Chancen sind, den spanischen Behörden zu entkommen, selbst wenn sie Europa erreicht haben sollten. Wer in Südspanien Urlaub macht, der hat vielleicht die Männer, Frauen und Kinder gesehen, die mit ihrem Schlauchboot an irgendeinem Strand anlegen und an den sonnenbadenden Touristen vorbei in die Büsche sprinten, um nicht der Polizei in die Hände zu fallen. Weil ihre Herkunft offensichtlich ist, würden sie sofort wieder nach Marokko ausgewiesen werden. Die schwarzafrikanischen Flüchtlinge hingegen sinken erleichtert neben den Touristen nieder und warten, bis die Polizei sie aufgreift. Sie haben ihre Ausweispapiere vernichtet, und solange die Behörden nicht ermitteln können, aus welchem Land sie stammen, werden sie in der Regel nicht abgeschoben. Wohin auch? Die Polizei bringt sie in ein Lager, und von dort schlagen sie sich meistens durch in eine der europäischen Großstädte, wo ihnen Bekannte weiterhelfen oder der Vertreter einer Schlepperorganisation sie erwartet. Für die marokkanischen

Flüchtlinge hingegen, die keine Chance auf Duldung haben, besteht die Aufgabe nicht bloß darin, das spanische Ufer zu erreichen. Es muß ihnen auch unbemerkt gelingen. Über die Radar- und Nachtsichtgeräte und Patrouillen der Guardia Civil sind die Gäste des Hotels Sevilla bestens informiert. Dennoch warten sie nur auf die Gelegenheit, von der spanischen Küste aus wieder ins Landesinnere zu sprinten, auf gutes Wetter und einen freien Platz im Boot eines Bekannten. Und wenn sie umkommen?

«Dann ist es eben so», sagt einer. «Wir sind keine Selbstmörder», ergänzt der zweite. «Es gibt Leute, die setzen im Herbst oder im Winter über. Das ist Selbstmord. Wir versuchen, die Dinge realistisch zu sehen. Wir kennen das Risiko genau. Wenn wir ins Boot steigen, muß die Chance, daß wir durchkommen, groß genug sein im Verhältnis zu dem Risiko.»

«Aber den Tod kalkuliert ihr schon ein?» frage ich.

«Gut, wir kalkulieren den Tod mit ein, aber der ist auch nicht schlimmer als das Leben hier.»

Die übrigen Männer nicken. Wir schweigen eine Weile. Aus dem offenen Fenster der Rezeption höre ich, daß ein Tor gefallen ist, Champions League, Real Madrid gegen Olympiakos Piräus. Alle Männer schauen durchs Fenster oder die Tür, um die Zeitlupe zu sehen. Als sie sich wieder zu mir umdrehen, sagt einer der Männer grinsend: «Das sind eben *amaliyyāt istischhādiyya*, was wir tun, Selbstmordattentate. Die Europäer denken doch, daß alle Araber Selbstmordattentäter sind. Ja, sie haben recht, wir alle hier sind Selbstmordattentäter. Das Paradies, für das wir unser Leben lassen, heißt Schengen.»

Vor einigen Jahren ergab eine repräsentative Umfrage unter marokkanischen Oberschülern, daß achtzig Prozent der Jugendlichen nach Europa auswandern möchten. Überall wird gefragt: Warum hassen sie uns? Ich glaube, jeder, der einmal ein arabisches Land besucht hat, kann darüber nur lächeln. Achtzig Prozent der marokkanischen Jugendlichen wollen nach Europa. Für eine Kultur, die mit dem Westen im Krieg sein soll, sind achtzig Prozent ein bißchen viel. Falls sie Europa hassen sollten, dann nicht wegen seiner Werte und Errungenschaften, wegen Demokratie und Rechtsstaatlichkeit, sondern weil dieses Europa sie einfach nicht

haben will. Es läßt diese jungen Menschen lieber jede Sommernacht im Mittelmeer ersaufen, als ihnen Zutritt zu gewähren zum Paradies, das Schengen heißt.

Joseph Roth hat 1929 seine eigene Zukunft vorausgesehen im *Hotel Savoy*, doch endete er nicht wie der Ich-Erzähler Gabriel Dan. Er, der in seinen Büchern immer wieder auf die biblischen Geschichten von Flucht und Vertreibung rekurriert hatte, mußte 1933 selbst nach Frankreich emigrieren. In Paris lebte er in Hotelzimmern, arbeitete noch in einigen Exilzeitschriften mit, wurde zum Alkoholiker. Am 27. Mai 1939 starb er an den Folgen seiner Trunksucht in dem Pariser Armenhospital Necker. Auch manche der Gäste im Hotel Sevilla kommen ohne Drogen nicht mehr aus. Bei ihnen ist es zumeist Haschisch. Einer der Männer sagt selbst, daß er in Tanger verblödet, sich nicht immer neu motivieren könne, nichts lerne, den ganzen Tag im Teehaus sitze und Fernsehen schaue, um sich abends zu bekiffen. Ihr Leben verrinnt genauso wie das Geld, das sie sich für die Flucht nach Europa erspart und geborgt haben. Viele von ihnen werden in der Gosse enden. Viele sind schon in der Gosse. Manche Kinder waren nie woanders. Überall in Hafennähe sieht man sie auf den Plätzen, die zum Meer herausgehen. Sie betteln oder spielen Fußball, sie beobachten die Schiffe oder halten sich eine Tüte Klebstoff vor die Nase. Jede Nacht versuchen sie aufs neue, in das Hafengelände zu schleichen, über den Zaun zu springen, sich ein Loch zu graben oder von außen herum auf eine Mole zu schwimmen. Haben sie es in den Hafen geschafft, verstecken sie sich meist unter einem der Lastwagen und hoffen, am nächsten Tag unbemerkt mit auf eines der Fährschiffe zu fahren. Nach Europa sind es nur 35 Minuten.

In meinem Hotel, das über dem Hafen lag, hörte ich jede Nacht die Hunde der marokkanischen Grenzpolizei, die den Kindern auflauern. Immer wieder schaffen es einzelne Kinder dennoch auf die Schiffe, so hört man. Manche sollen sich auch einfach von außen an den Schiffen festhalten, im Wasser. Ich habe keine Ahnung, wie das gehen soll, aber zuzutrauen ist es diesen Kindern. Demnächst stattet die Europäische Union Marokko mit Sensoren aus, die den Herzschlag oder die Körperwärme registrieren. Dann werden die

Kinder schon aufhören müssen zu atmen, um es nach Europa zu schaffen. Wahrscheinlich würden sie auch das auf sich nehmen.

Zwar versucht Europa mit immer mehr Soldaten, immer neuer Technik und noch mehr Geld, Flüchtlinge noch in Nordafrika oder spätestens auf dem Mittelmeer abzufangen. Aber Europa hat ein Problem. Es ist formell den Menschenrechten verpflichtet. Alle Staaten der Europäischen Union haben die Genfer Flüchtlingskonvention unterschrieben. Um den gegenwärtigen, offenen Bruch des Völkerrechts zu verdecken, will Europa die Diktaturen Nordafrikas oder Osteuropas kurzerhand zu sicheren Drittstaaten erklären, in die ein Flüchtling ohne weitere Prüfung abgeschoben werden kann. Diese Diktaturen werden für ihre Kooperation von Europa entlohnt. Nicht nur erhalten sie Wirtschaftshilfe und politische Unterstützung. Europa sorgt inzwischen auch für die Lager, in die die Flüchtlinge gepfercht werden, unter Bedingungen, die für Lager in einer Diktatur eben charakteristisch sind: Zweihundert Personen in einem Raum, Männer, Frauen, Kinder. Menschenrechtsgruppen berichten von Mißhandlungen, Vergewaltigungen, Hunger, am schlimmsten in den libyschen Lagern. Europa schickt Matratzen für diese Lager, Wolldecken, Nachtsichtgeräte, Unterwasserkameras und Busse für den Abtransport. Sogar tausend Leichensäcke für die Flüchtlinge erhielt die libysche Regierung vergangenes Jahr aus Italien. Europas Innenminister interessiert heute nur, wie sie die letzten Mäuselöcher in den Toren Europas schließen können. Was hinter den Toren Europas geschieht, interessiert sie nicht. Interessiert es uns? Die Regierung, die die Metapher vom vollen Boot auf die heillos überladenen Flüchtlingsschiffe im Mittelmeer bezöge statt auf die eigenen Wohlstandsgesellschaften, wäre rasch abgewählt.

An klaren Tagen konnte ich von meinem Hotel aus Europa erkennen. Ich verstand es nicht. Wie viele seiner klügsten Geister hat Europa verloren, weil sie vor verschlossenen Grenzen standen, weil sie keine gültigen Ausweispapiere vorzuweisen hatten, keine Visa, keine Devisen. Wieviel Europäer haben nur deshalb überlebt, weil sie vor sechzig Jahren von Tarifa nach Tanger übersetzen durften. Jeden Tag spielen sich an Europas Grenzen und den gegenüberliegenden Küsten die gleichen dramatischen Szenen ab

wie vor sechzig Jahren: klapprige Boote, die an einer abgelegenen Stelle ins Meer stechen, beladen mit jungen Männern, Familien, schwangeren Frauen, Kindern. Boote, die kentern, Flüchtlinge, die auf hoher See treiben, bis sie verdursten oder erfrieren. Jeden Tag bringen sich an den Toren Europas Menschen um, weil ihre Fluchthelfer sie im Stich gelassen haben, weil sie ohne Ausweispapiere aufgegriffen oder ihre gefälschten Visa entdeckt werden. Wir kennen all das. Die europäische Literatur hat solche Szenen vielfach beschrieben. Fast alle Motive in Joseph Roths *Hotel Savoy* finden sich heute in den Pensionen von Tanger wieder, die Suche nach Gelegenheitsjobs, das Warten auf einen Transfer, die Hoffnung auf Ausweispapiere, die Scham zu verelenden, das Verpfänden noch der letzten Habseligkeiten, die Versuchung, seine Seele oder seinen Körper zu verkaufen, der Tod im Hotelbett, weil die Medikamente unbezahlbar waren. Durch die Literatur, die Kunst, den Film haben wir teilgenommen an unzähligen europäischen Flüchtlingsschicksalen. Weshalb fallen reflexartig Schimpfwörter, wenn sie uns heute aus der anderen Perspektive begegnen: Illegale, Kriminelle, Menschenhändler, Wirtschaftsasyl, Schleppermafias, das Boot ist voll?

Ich weiß schon, man wird sagen, man dürfe nicht vergleichen. Ich vergleiche nicht die Ursachen. Ich vergleiche die Folgen. Ein Flüchtling, der ertrinkt, ist ein Flüchtling, der ertrinkt. Er muß nicht wegen seiner Rasse oder seiner politischen Gesinnung verfolgt worden sein, um Gründe genug gehabt zu haben, sein Leben zu riskieren, nur um nach Europa zu entkommen. Wer hungrig ist und ein Stück Brot will, ist kein Schmarotzer und schon gar nicht kriminell. Er klagt sein Menschenrecht auf Leben ein. Er gibt dem einfachsten, unmittelbaren Impuls eines jeden Menschen nach. Wir verhindern jeden Tag, daß Menschen überleben. Wir geben dem einfachsten, menschlichen Impuls nicht nach, dem die Hand zu reichen, der um sein Leben ringt, sondern meinen statt dessen, uns selbst schützen zu müssen – schützen vor denen, die bei uns Schutz suchen. Wir haben dafür gesorgt, daß das Recht auf Asyl lebensgefährlich geworden ist. Wir lassen Menschen zweihundert Kilometer mit einem Schlauchboot hin und her durch das Mittelmeer kreuzen, nur damit sie das Wort ‹Asyl› aussprechen

dürfen. Wir geben jedes Jahr Milliarden aus, um die abzuwehren, die bei uns Zuflucht suchen. Daß die Entschlossenheit im Kampf gegen die illegale Einwanderung, die die Europäische Union von den Maghreb-Staaten einfordert, darin sich zeigt, daß die Flüchtlinge geprügelt, ausgeraubt und vergewaltigt werden, weiß in Tanger jedes Kind und in Marokko jede Organisation, die sich für die Flüchtlinge einsetzt. Auch die europäischen Innenminister wissen es.

Der deutsche Innenminister Otto Schily sagt, daß man Afrikas Probleme in Afrika lösen muß. Das klingt vernünftig. Viel wäre allerdings schon gewonnen, wenn Europa wenigstens jene Probleme Afrikas zu lösen begänne, deren Ursachen in Europa selbst liegen. Das beginnt bei den Subventionen der Europäischen Union, die die Baumwoll- oder die Zuckerindustrie in Afrika zerstören, betrifft die Zölle, mit denen wir afrikanische Erzeugnisse vom Markt ausschließen, und hört bei der Unterstützung speziell der nordafrikanischen Diktaturen noch lange nicht auf. Ich gebe Ihnen ein Beispiel, was es heute heißt, wenn Europa – um Afrikas Probleme in Afrika zu lösen – den Ursachen der Flucht nachgeht: Im Niger und anderen angrenzenden Staaten – sofern man im Einzelfall von Staaten noch sprechen kann – schwärmen seit 2003 sogenannte Fact-Finding-Missions, Experten und Vertreter Internationaler Organisationen, aus. Ihr explizites Ziel ist es, die Ursachen von Flucht und Migration zu erkunden und Vorschläge zu unterbreiten, wie die ‹irreguläre Wanderungsbewegung› eingedämmt werden kann. Der zunehmende Hunger, der wohl an erster Stelle für die ‹irreguläre Wanderungsbewegung› verantwortlich sein dürfte, kann den europäischen Experten nicht entgangen sein. Doch in ihren Analysen findet sich dazu kein Wort. Auch den westlichen Medien war die Hungersnot nur wenige Schlagzeilen wert. Aber stellen wir uns vor, wieviel Aufmerksamkeit Medien und Politik dem Niger widmeten, nähme sich ein Mensch aus Niger ein Beispiel an den arabischen Extremisten und sprengte sich am Wiener Hauptbahnhof in die Luft. Etwas läuft grundlegend falsch, wenn Gesellschaften in Not im Westen erst wahrgenommen werden, nachdem sie Terroristen produziert haben. Ohne den 11. September 2001 würden die Afghanen immer noch unter dem Joch der Taliban leben, das ihnen die pakistanischen, saudischen und amerikanischen

Geheimdienste in einem Joint-venture der schmutzigsten Art beschert hatten.

Unsere Wahrnehmung, die Wahrnehmung der Medien, der Politiker, der Kultur, ist so sehr aus den Fugen geraten wie die Welt, über die Joseph Roth schrieb. Drei Milliarden Arme – das ist mindestens die Hälfte der Menschheit – kommen zusammen auf ein geringeres Einkommen als die vierhundert reichsten Familien der Erde. 6000 Kinder unter fünf Jahren sterben jeden Tag in Hütten und Slums, in den Dörfern und Städten der Dritten Welt, 6000 Kinder hinterlassen jeden Tag verzweifelte Mütter und Väter. 25.000 Erwachsene sterben jeden Tag an Hunger, Durst, Entbehrung und Erschöpfung. Welche Polit-Talkshow diskutiert die Marschall-Pläne, die ihren Massentod verhindern könnten, ab wie vielen toten Schwarzafrikanern strahlt das Fernsehen eine Sondersendung aus? Nach Prognosen der Vereinten Nationen werden bis 2025 zwei Drittel des afrikanischen Ackerlandes verschwunden sein, wenn die derzeitige Verwüstung sich fortsetzt. Weltweit werden dann allein aus diesem Grund 135 Millionen Menschen auf der Suche nach neuen Lebensgrundlagen sein. Angesichts dieser Aussichten ist es so zynisch wie unrealistisch, sich auf den Standpunkt zurückzuziehen, daß Afrikas Probleme in Afrika gelöst werden müßten. Afrikas Probleme werden in zunehmendem Maße Europas Probleme sein. Europa wird sie sich auch durch noch so gut gesicherte Grenzen nicht vom Leibe halten können.

Europäische Flüchtlingspolitik beschränkt sich heute weitgehend darauf, zu verhindern, daß Flüchtlinge Europa erreichen. Sie ist ein selbstverständlicher Bestandteil der Sicherheitspolitik geworden, geprägt vom Feindbild der organisierten Kriminalität und des Terrorismus. Die Mittel gegen die Flüchtlinge sind dieselben wie die Mittel gegen Kriminelle und Terroristen: U-Boote, Geheimdienste, Nachtsichtgeräte, Unterwasserkameras, militärische Stützpunkte, Lager, Verhöre, Isolationshaft, Sperranlagen, Stacheldraht, Tränengas, Gummigeschosse, die Beugung der Gesetze bis zu ihrer Unkenntlichkeit, die Aushöhlung des Rechtsstaates, das sogenannte Outsourcen von Folter. Die italienische Luftwaffe hat vor einem Jahr fünf amerikanische Pretador-Drohnen zum Preis der 48 Millionen Dollar gekauft, um sie – so die offizielle Begründung – gegen den

Terrorismus *und* gegen die irreguläre Migration einzusetzen. Das unbemannte Flugzeug kann auch Raketen abfeuern. Bekanntgeworden sind die Pretador-Drohnen, weil die Vereinigten Staaten damit al-Qaida jagen. Flüchtlingsschutz bedeutet in Europa nicht mehr den Schutz *von*, sondern den Schutz *vor* Flüchtlingen.

Im Sommer durfte ich während der Salzburger Festspiele den südafrikanischen Schriftsteller J. M. Coetzee kennenlernen. Wir waren gemeinsam auf einem Symposion, auf dem wir über das Motto der diesjährigen Schauspielsaison nachdachten: «Wir, die Barbaren». Coetzee machte in einer kurzen, klaren Ansprache den gewollten Widerspruch deutlich, der in diesem Titel liegt. Wir können keine Barbaren sein. Nimmt man das Wort Barbaren wörtlich, können per Definition immer nur die anderen Barbaren sein, denn Barbar ist bekanntlich derjenige, dessen Sprache man nicht versteht. Für die Griechen waren alle, die nicht griechisch sprachen, Barbaren. Für die Araber waren die marokkanischen Ureinwohner Barbaren, deshalb haben sie sie so genannt: Berber. Für das allgemeine Bewußtsein ist der Barbar der andere. Ich glaube, die Aufgabe von Literatur, von Kunst überhaupt ist es, genau diese Definition des anderen umzukehren und immer wieder neu das Barbarische in uns selbst zu entdecken – das zu verstehen, was in uns fremd ist: «Wir, die Barbaren». Daran möchte ich erinnern, weil die künstlerische und literarische Darstellung des Fremden – nicht zuletzt in Gestalt des Muslims – als Barbaren seit den Tagen des Kolonialismus niemals so häufig war wie in der europäischen Literatur der letzten Jahre. Wir fürchten uns vor den schwarzen oder arabischen Menschen, die über Zäune und auf Booten in Europa eindringen. Die Fernsehbilder zeigen sie als anonyme Massen. Die politische Sprache macht sie zu einer Plage. Unsere Aufgabe ist es, sie als Menschen wiederzuerkennen.

Es ist kein Zufall, daß gerade ein weißer Autor aus Südafrika uns diese Aufgabe vor Augen geführt hat, nicht bloß in seiner Ansprache in Salzburg, sondern schon vor vielen Jahren. Ich meine Coetzees frühen Roman *Warten auf die Barbaren*. Darin erzählt er von einem Magistrat, der die Amtsgeschäfte einer winzigen Garnisonsstadt im Grenzdistrikt eines nicht näher definierten Reiches führt. Von der vermeintlichen Bedrohung durch die «Barbaren», einen

benachbarten Nomadenstamm, läßt er sich nicht beirren. Dann jedoch konstruiert eine Spezialeinheit der Staatspolizei, die aus der Hauptstadt eingetroffen ist, den Nachweis für einen angeblich bevorstehenden Angriff der Barbaren. Und so verteidigt sich das Reich mit einem Krieg, einem Präventivschlag, wie es heute heißen würde. Viele Nomaden werden getötet, andere festgenommen und in Lagern mißhandelt. Der Magistrat liest ein schwer mißhandeltes Nomadenmädchen auf: «Sag mir, warum du hier bist?» fragt er sie. «Weil ich sonst nirgends hin kann», antwortet das Mädchen.[5] Der Magistrat nimmt das Mädchen zu sich, lebt mit ihm, um es nach vielen Mißverständnissen allmählich zu verstehen. Sie hört auf, eine Barbarin zu sein.

> Vielleicht ist sie normaler, als ich glauben möchte, und es gelingt ihr irgendwie, mich auch normal zu finden.[6]

Schließlich bringt der Magistrat das Mädchen zurück zu seinem Volk. Als er von den «Barbaren» zurückkehrt, wird er als Kollaborateur und Staatsverräter verhaftet, gefoltert und öffentlich gedemütigt, zum «Barbaren» gemacht.

Niemand ist gern brutal. Kein Staat brüstet sich damit, es zu sein. Brutalität ist immer notwendig. Die Voraussetzung für die Unmenschlichkeit ist es, den anderen nicht als Menschen wahrzunehmen. Die einzige, immer wieder neu erfundene Möglichkeit, offenes Unrecht zu legitimieren, besteht darin, sich auf das Recht auf Verteidigung zu berufen. Den Aggressor möchte ich sehen, der sich nicht zu schützen behauptet. «Unter uns gesagt, können Sie mir erklären, warum die Barbaren unzufrieden sind? Was wollen sie von uns?» fragt der Kommandeur an einer Stelle ehrlich interessiert den Magistrat.[7] Warum hassen sie uns?

Ich hatte Coetzees Roman in der Tasche, als ich die spanische Enklave Ceuta an der marokkanischen Küste besuchte, «diesen entlegensten Vorposten unseres lichten Reichs», wie es bei Coetzee über die Grenzsiedlung des Magistrats heißt.[8] In der Nacht zuvor hatten Hunderte Schwarzafrikaner versucht, mit selbstgebauten Leitern die Grenzabsperrungen zu überwinden. Ein paar Flüchtlingen hatten es geschafft, fünf waren gestorben, darunter ein

Säugling, Dutzende Flüchtlinge blieben schwer verletzt auf der einen oder anderen Seite der Grenze liegen. Die Afrikaner behaupteten übereinstimmend, daß einer der Toten von einem spanischen Grenzsoldaten gezielt erschossen worden sei. In *Warten auf die Barbaren* heißt es:

> Seit aus der Hauptstadt die Nachricht gekommen ist, daß die Sicherheit des Reiches um jeden Preis garantiert würde und alles dafür Erforderliche getan werde, sind wir in eine Ära der Überfälle und der bewaffneten Wachsamkeit zurückversetzt worden. Uns bleibt nichts übrig, als unsere Schwerter bereitzuhalten, auf der Hut zu sein und abzuwarten. [9]

Kurz vor Ceuta sehe ich am Wegrand marokkanische Soldaten und zwischen ihnen eine Gruppe von vielleicht zwanzig, fünfundzwanzig Schwarzafrikanern, die dicht zusammengedrängt auf dem Boden sitzen. Sie frieren. Es herrscht dichter Nebel, und die meisten tragen nicht mehr als eine kurze Hose und ein T-Shirt. Der Kommandant der Soldaten ist freundlich, sagt aber, er dürfe mir keine Auskunft geben, und ich dürfe auch nicht mit den Festgenommenen reden. Immerhin erlaubt er mir, ihnen Zigaretten zu spendieren. Dabei komme ich doch kurz mit ihnen ins Gespräch. Mehr als «danke» ist es aber kaum, was sie zu sagen haben. Mehr als daß ich verspreche, über ihr Schicksal zu schreiben, ist es kaum, was ich sagen kann. Was sollen wir schon sagen? Jeder der Anwesenden weiß, was nun geschieht. Die Schwarzen werden für ein paar Tage interniert und dann an der Grenze zu Algerien ausgesetzt, mitten in der Wüste, dreißig Kilometer vom nächsten Ort. Sie werden wiederkommen. Die Schwarzen wissen es, die Soldaten wissen es, sogar der Taxifahrer, mit dem ich auf der Weiterfahrt über die «armen Hunde» spreche, weiß es. Sie werden wiederkommen. Auch Europa sollte es wissen: Sie werden wiederkommen. Selbst wenn der Stacheldraht noch so sehr in die Höhe gezogen wird: Sie werden wiederkommen. Selbst wenn Europa auf sie schießt: Sie werden wiederkommen.

Die Grenzanlagen um Ceuta erinnern jetzt schon an die frühere innerdeutsche Grenze: Zwei Stacheldrahtzäune, drei und sechs Meter hoch, dazwischen eine Straße, auf der die Jeeps der Guardia Civil patrouillieren, Wachtürme natürlich, Videokameras, Nachtsichtgeräte. 150 Millionen Euro hat der jüngste Ausbau der

Zäune gekostet. Die Schwarzen wissen genau, daß sie nicht unbemerkt über die Grenzen kommen. Sie versuchen, die Grenzzäune mit so vielen Menschen gleichzeitig zu stürmen, daß sie jede Grenzpolizei überfordern. Wenn fünfhundert Leute mit selbstgebauten Leitern auf den Grenzzaun losstürmen, kommen fünfzig durch – das ist das Kalkül. Ein paar sterben jedesmal, bei jedem dieser Überfälle, die übrigen werden in die Wüste zwischen Marokko und Algerien deportiert, um noch auf dem Absatz umzukehren und wieder an die Tore Europas zu klopfen, oder besser gesagt: zu versuchen, die Tore einzurennen.

Die wenigsten Europäer wußten bis vor zwei Wochen – bis die Bilder des Flüchtlingsdramas es dank der Toten sogar in unsere Nachrichten geschafft haben – überhaupt etwas von der Existenz der beiden spanischen Enklaven Ceuta und Melilla. In Ländern wie Niger, Nigeria oder der Elfenbeinküste kennt wahrscheinlich jedes Kind Ceuta und Melilla. Ich weiß es nicht. Ich weiß nur, daß man in Coetzees Roman *Warten auf die Barbaren* die Grenzposten Europas erschreckend gut beschrieben sieht, die leeren, sauberen Straßen, die Ordnung, die Langeweile. Wer das Blut an den Stacheldrahtzäunen gesehen hat, wird lebenslang daran zweifeln, ob wirklich die anderen die Barbaren sind.

In Tanger habe ich mit vielen Schwarzen gesprochen. Man trifft sie nicht mehr in den Hotels und kaum noch in den Gassen. Seit die Europäische Union die Zusammenarbeit mit Marokko intensiviert hat, geht die Polizei gegen die illegalen Einwanderer vor. Wer ohne Papiere aufgegriffen wird, den deportieren die Behörden in die Wüste. Zum Glück sind sie noch nicht besonders konsequent. Oft schauen die Polizisten weg, wenn sie einen Schwarzen sehen. Die Flüchtlinge vor den Toren Europas sind zu einer Karte geworden, die die Marokkaner in den Verhandlungen mit der Europäischen Union einbringen. Aus marokkanischer Sicht ist das verständlich, denn die Schwarzafrikaner im Land wollen zwar nach Europa, bevölkern aber nun schon seit langem viele Dörfer und Städte Marokkos, wo bereits jetzt offiziell zwanzig Prozent der Bevölkerung unterhalb dessen leben, was in der Sprache der Vereinten Nationen «absolute Armutsgrenze» genannt wird. Man male sich die schwarzen Flüchtlinge in deutschen oder österreichischen Dörfern

aus, wenn dort eine vergleichbare Armut herrschte. Damit er für Europa den Kampf gegen die illegale Einwanderung führt, verlangt der marokkanische Staat Gegenleistungen. So werden die Schwarzen mal geduldet, mal drangsaliert, je nachdem, wie die Verhandlungen stehen.

Immerhin konnte Europa durchsetzen, daß die Pensionen in Tanger so gut wie keine Schwarzafrikaner mehr aufnehmen. Sie leben jetzt vor allem in Lagern außerhalb der Stadt und vor den spanischen Enklaven, im Wald, ohne jede Versorgung, ohne sanitäre Einrichtungen, unter Zelten aus Plastikfolie oder unter freiem Himmel. Aus Angst vor den Weißen lassen sie oft nicht einmal die «Ärzte ohne Grenzen» ins Lager. Viele andere Schwarze sind in den Vorstädten von Tanger oder in Privathäusern der Altstadt untergetaucht, in Zimmern, in denen sie zu viert, zu acht, zu zwanzigst hocken, soweit ich gesehen habe ohne Strom, mit Löchern im Boden statt Toiletten. Sie versuchen, so selten wie möglich auf die Straße zu gehen, vor allem nicht bei Tageslicht, um nicht einem Polizisten zu begegnen. Ich war in einem Zimmer, das nicht größer als zwei mal vier Meter war, ohne Strom, ohne Fenster. Drei Menschen wohnten darin. Jeden Tag zahlten sie sechzig Dirham, umgerechnet etwa sechzig Euro. Das ist ein Quadratmeterpreis von über zwanzig Euro im Monat.

Ich saß bei Osman, Stephen, Osahan und Caesar aus dem Zimmer oben drüber, ihre Freunde waren auch zu Besuch. Osman zündete eine Kerze an und zeigte mir das Heft, in dem er die Stationen seiner Odyssee aufgeschrieben hatte, vor allem die Wochen in der Wüste, nachdem die Marokkaner ihn deportiert hatten. Jeder von ihnen war mindestens einmal in die Wüste deportiert worden. Ich kann mir das gar nicht vorstellen, wie man dort ausgesetzt wird, obwohl meine Gastgeber viel darüber sprachen. Es klang fast so, als gehöre es nun einmal zu ihrem Beruf, von Zeit zu Zeit auf einem Lkw in die Wüste gefahren und mitten im Nirgendwo von der Ladefläche getrieben zu werden. Die meisten lebten schon zwei, drei Jahre in Marokko. Als sie noch in den Pensionen wohnten, sei es erträglicher gewesen, sagen sie. Jetzt warten sie tagaus, tagein auf ihren Decken, hören afrikanische Musik aus einem Kassettenrecorder, sofern sie Batterien haben, und schauen ins Dunkel. Ab und zu zünden sie eine

Kerze an. Keiner der europäischen Touristen, die jeden Tag allein oder in Gruppen an dem Haus von Osman, Stephen, Osahan und Caesar vorbeikommen, dürfte ahnen, daß hinter der Lehmmauer im ersten Stock Beckett gespielt wird, allerdings als Aufführung ohne Pause, ohne Ende und ohne Licht: *Warten auf Godot*. Niemand dürfte geahnt haben: Godot, das sind wir selbst.

Es gibt gelegentlich Aufführungen von *Warten auf Godot*, die in einem realistischen Bühnenbild spielen. Soweit ich solche Inszenierungen gesehen habe, haben sie mich nie befriedigt. Für mich gehörten Becketts Stücke immer einem Zwischenreich an, einem Reich zwischen Himmel und Erde. In Tanger entdeckte ich, daß *Warten auf Godot* auch sehr gut in der Hölle spielen kann. Nur leider können wir es nicht sehen. Die Bühne hat kein Licht.

Wir nennen Osman, Stephen, Osahan und Caesar «Wirtschaftsflüchtlinge», als ginge es ihnen um Gewinn, nicht ums Überleben. Niemand, der genügend Geld hat, setzt sich in ein Schlauchboot oder versteckt sich in einem Kühlwagen. Wer Geld hat und kommt, um es zu mehren, kauft sich gefälschte Ausweispapiere, ein Visum oder läßt sich mit Hilfe einer Schlepperorganisation bei einer Zwischenlandung aus dem Flughafen von Frankfurt oder Paris schleusen. Die Zahl solcher «Wirtschaftsflüchtlinge», die sich die Eintrittskarte nach Europa auf dem Schwarzmarkt kaufen können, ist überschaubar. Unüberschaubar ist die Zahl derer, die barfuß, durchnäßt, unterkühlt, ausgehungert und halb verdurstet nachts an die Tore Europas klopfen. Gegen sie richtet sich der Krieg, den Europa führt, wenn es vom «Mittelmeerprozeß» spricht. «Mittelmeerprozeß», das klingt wie ein EU-Programm zur Rettung von Straßencafés oder zum Austausch mediterraner Kochrezepte. Faktisch bedeutet Mittelmeerprozeß nichts anderes als die vertiefte Zusammenarbeit mit Diktatoren, um Europa vor Flüchtlingen und Terroristen zu schützen, wie man in den Strategiepapieren der EU-Think Tanks nachlesen kann, Flüchtlingen und Terroristen in einem europäischen Atemzug. Seit der «Erklärung von Barcelona» aus dem Jahr 1995 kündigt die Europäische Union an, im Mittelmeerraum eine «Zone der Freiheit und Stabilität» zu errichten, indem sie «die Beachtung der demokratischen Prinzipien und der Menschenrechte» fördere. Tatsächlich aber unterstützt Europa kontinuierlich die

Despoten südlich des Mittelmeers, von Marokko über Algerien, Tunesien, Ägypten und neuerdings sogar Libyen. «Den Flüchtlingsschutz auch außerhalb Europas stärken», heißt es in der Sprache der europäischen Innenminister, wenn sie möglichst viele Transitstaaten zu «geeigneten Erstasylstaaten» erklären.[10] Ich hatte Orwells Roman 1984 nicht im Gepäck, aber in dem Material, das ich zur Vorbereitung meiner Reise studierte, habe ich ihn oft zitiert gefunden. «Migrationsfilter» ist auch so ein Wort aus der Humanitätsabteilung der Europäischen Union. Oder «Begrüßungszentren»: Der deutsche Innenminister spricht von «Begrüßungszentren», wo er Auffanglager der Europäischen Union auf afrikanischem Boden meint.[11] Und als im Herbst 1997 große Schiffe mit jeweils mehreren hundert kurdischen Asylsuchenden an der Küste Kalabriens strandeten, hatte der ehemalige deutsche Innenminister Manfred Kanther nichts Besseres zu tun, als den Begriff der «kriminell organisierten illegalen Wanderungsbewegungen» zu prägen, die bereits am «Ausgangsherd» zu stoppen seien.[12] Wer von Menschen wie von einer Seuche spricht, hat Europa verraten, indem er es zu schützen vorgibt. Wer verkündet, daß das Boot voll sei, aber nicht die Flüchtlingsschiffe im Mittelmeer meint, sondern unsere europäischen Wohlstandsgesellschaften, hat sich von eben jener Tradition verabschiedet, auf die sich das Abendland gründet: auf die Tradition der Bibel.

Dostojewski hatte ich nicht mit auf die Reise genommen. Ich hatte mir nicht vorgestellt, daß ich ihn brauchte. Aber Dostojewski braucht man immer. Zwischen Libyen und Niger rollen täglich Einwanderer gen Süden. Der Grund ist das Abkommen des Regimes Gaddafis mit Italien zur Verhinderung illegaler Einwanderung über das Mittelmeer. Zwölf Tage und Nächte dauert die Fahrt, auf der die Menschen auf der Ladefläche abhängig sind von einem 20-Liter-Wasserkanister. Bei Al Gatrun im Süden Libyens endet die asphaltierte Straße. Von dort sind es noch 1490 Kilometer bis Agadez, wo eine Flotte von Bussen und Sattelschleppern die Ausgewiesenen zurück in ihre Heimatländer bringt, 1490 Kilometer Hitze und Angst, Durst und Rückenschmerzen, Hunger und Resignation, Schmutz und Scham. Jeden Tag rollen diese Lastwagen

mit den Flüchtlingen auf der Ladefläche, finanziert mit europäischem Geld. Vor ziemlich genau einem Jahr starben auf einem Schlag fünfzig Flüchtlinge, erdrückt von einem überladenen Lastwagen. Bereits in den ersten Monaten nach der Unterzeichnung des libysch-italienischen Vertrags am 25. August 2004 wurden 106 Tote registriert. Niemand weiß, wie viele Körper im Sand entlang der Strecke begraben liegen, Flüchtlinge, die aus Erschöpfung starben, durch Unfälle oder ausgeraubt in den Dünen zurückgelassen von den Schleppern, die sie im Auftrag der libyschen Behörden nach Hause zurückbringen sollten. Im Januar dieses Jahres wurde ein Mädchen aus Ghana vor den Augen ihrer Mitreisenden von einer Meute wilder Hunde zerrissen. Vielleicht erinnern Sie sich an die Stelle aus Dostojewskis *Die Brüder Karamasow*, wo ein General ein Mädchen zu Tode hetzen läßt und dessen fromme Mutter ihm später verzeiht. Iwan Karamasow lehnt diese Vergebung ab: «Ich will nicht die Harmonie, aus Liebe zur Menschheit will ich sie nicht», empört er sich.

> Sie ist nicht eine Träne auch nur jenes einen, einzigen gepeinigten Kindchens wert, das sich mit den kleinen Fäusten an die Brust schlug und in seinem stinkenden Abtritt unter seinen ungesühnten Tränen zum «lieben Gott» flehte![13]

Ein sozialdemokratischer Innenminister Hollands, Aad Kosto, sprach angesichts von Pfarrern, die Flüchtlingen Kirchenasyl gewähren, wörtlich von einem «Exzeß der Nächstenliebe».[14] Ich weiß, es ist nicht üblich, die Bibel im Theater zu zitieren. Dennoch möchte ich eine letzte Geschichte erzählen, und zwar von einem, der die Nächstenliebe bis zum Exzeß betrieben hat, einem wahrhaften Extremisten: Jesus von Nazareth. Wir haben vergessen, daß Vertreibung und Flucht zu den identitätsstiftenden Motiven von Judentum, Christentum und Islam gehören. Die islamische Zeitrechnung beginnt mit der Flucht Mohammeds aus Mekka. Nach der Scharia, der religiösen Ordnung des frühen Islams, ist das Asyl eine feste Institution. Die islamischen Rechtsgelehrten legten bereits im achten, neunten Jahrhundert den Mindeststandard genau fest, mit dem jedem Menschen, der mittellos in eine Stadt kommt, Aufnahme gewährt werden muß. Auch in der Bibel wird von Anfang

an geflüchtet. Adam und Eva fliehen aus dem Paradies. Kain flüchtet vor der Rache, Abraham und Sara flüchten vor dem Hunger nach Ägypten. Abrahams Zweitfrau Hagar flüchtet, weil sie diskriminiert wird, in die Wüste. Jakob flüchtet aus Angst vor Esau, Josef aus Angst vor seinen Brüdern. Moses ist ein politischer Flüchtling, David ebenso. Auch Elia flieht. Josef und Maria fliehen mit dem Jesuskind, um es vor dem Tod zu bewahren. Man stelle sich vor, sie würden heute einem europäischen Grenzpolizisten erzählen, daß sie durch einen Traum vor einem drohenden Blutbad gewarnt worden seien. Europas Innenminister könnten beruhigt sein. Kein Grenzpolizist würde es wagen, sich eines «Exzesses der Nächstenliebe» verdächtig zu machen. Er wäre sofort seinen Job los.

Aber die Geschichte, an die ich erinnern wollte, ist eine andere. Sie handelt von der Kanaaniterin, die Jesus bittet, ihrem Kind zu helfen (Mt. 15,21–28). Jesus weigert sich, weil sich seine Mission auf die Angehörigen des Hauses Israel beschränkt. Er bestreitet nicht, daß die Frau dabei leer ausgeht, aber er kann daran nichts ändern. Er könne ihrem Kind leider nicht helfen, sagt er. Die Frau hört nicht auf, Jesus um Hilfe anzuflehen, doch Jesus antwortet stets mit dem Verweis auf «das eigene Volk zuerst». Schließlich aber setzt sich die Frau durch, weil sie nicht das ganze Brot will, sondern nur die Krümel. Jesus ist tief beeindruckt von ihrem Glauben: «Dir geschehe, was du willst.» Und es geschah eine zweite Speisung, doch dieses Mal nicht für Israel, sondern für alle Völker.

Europa ist ein wunderbares Land für Europäer. So schwer seine sozialen und politischen Probleme wiegen – niemals in der Geschichte dieses Kontinents ging es friedlicher und toleranter zu. Das ist viel, und wir vergessen das zu oft. Aber es ist nicht genug. Erst wenn Europa menschlich ist zu denen, die nicht zu Europa gehören, wird es zum «übernationalen Reich des Humanismus»,[15] an das Stefan Zweig glaubte wie an ein Evangelium. Der europäischen Idee im emphatischen Sinne, der Idee einer säkularen, transnationalen, multireligiösen und multiethnischen Willensgemeinschaft, wie sie aus der Aufklärung und der Französischen Revolution erwachsen ist, ist die Universalität wesenseigen. Sie läßt sich nicht relativieren und kennt keine festgefügten geographischen Grenzen. Sie kann nicht einfach in

Tarifa oder Ceuta, an den Grenzen Polens oder Bulgariens aufhören. Überaus deutlich spricht Goethe von der Notwendigkeit, das Schicksal aller Nationen als sein eigenes zu empfinden. Nicht umsonst macht es Immanuel Kant nicht unter dem ewigen Frieden, einer Weltföderation republikanisch verfaßter Länder. Natürlich ist das eine Utopie, und keiner wußte das besser als Kant, dieser nüchternste unter allen europäischen Philosophen. Aber in dem Augenblick, in dem Europa aufhört, diese Utopie vor Augen zu haben, sich auf diese Utopie hinzubewegen, hört es als Idee auf zu existieren. Ein Europa, das sich verschließt, ist kein Europa mehr, jedenfalls nicht das Europa von Utopisten wie Goethe oder Kant, Zweig oder Roth, deren frühe Hoffnung auf die Vereinten Nationen oder ein Europa ohne Grenzen sich als realistischer erwiesen hat als die realpolitische Beschränktheit ihrer Zeitgenossen. Die Universalität der europäischen Idee zu verteidigen heißt aber nicht nur, Freizügigkeit und Menschlichkeit zu sichern. An der Universalität der europäischen Ideen festzuhalten heißt eben auch, sich für ihre Ausbreitung einzusetzen.

Wir schmunzeln heute, wenn wir von der Posse um die Wiedereröffnung des Burgtheaters vor fünfzig Jahren lesen, dem Beharren empörter Bürger auf einem rein österreichischen Theater. Wenn das Burgtheater den hundertsten Jahrestag seiner Wiedereröffnung feiert, wird man schmunzeln über die Posse, die sich Österreich um die Aufnahmeverhandlung der Europäischen Union mit der Türkei leistet, dem Beharren empörter Regierungsvertreter auf ein rein christliches Europa. Ich muß daran glauben, daß es so sein wird, denn wäre es anders, würde Ihre Regierung sich durchsetzen, hätte ich, hätten Leute wie ich keinen Platz in Europa. Auch für mich ist Europa also eine Utopie, zumal angesichts der Entwicklungen in diesem Jahr, der gescheiterten Verfassung, dem Vormarsch nationaler Gesinnungen und Regierungen in vielen Ländern Europas. Und doch bin ich mir sicher, daß wir siegen werden, so wie Stefan Zweig und die übrigen Schriftsteller gesiegt haben, von denen ich sprach.

> Brust an Brust in einem entscheidenden Ringkampf stehen jetzt die beiden Anschauungen, Nationalismus und Übernationalismus, gegeneinander, es gibt kein Zurückweichen mehr vor dem Problem, und die allernächste Zeit muß schon offenbar

machen, ob die Staaten Europas auf ihrer gegenwärtigen wirtschaftlichen und politischen Befeindung beharren oder diesen kraftverschwendenden Konflikt durch eine völlige Vereinigung, durch eine überstaatliche Organisation endgültig lösen wollen.[16]

Ich muß Ihnen noch verraten, was mein Routenplaner sagt, wenn ich Tarifa und Tanger eingebe. Ich hätte nicht gedacht, daß er die Strecke überhaupt akzeptiert. Das Gegenteil war der Fall. Das Ergebnis lag nach zwei Sekunden vor. Ich zitiere meinen Laptop wörtlich: Abfahrt Tarifa auf der Avenida de las Fuerzas Armadas. Nach 0,7 km: Rechts abbiegen (Süd) auf Calle Alcalde Juan. Nach 1,0 km: Rechts halten (Südwest) auf örtlicher Straße. Nach 31,3 km: Ankunft in Tanger. Der Routenplaner stellt es also als die einfachste Sache der Welt dar, von Europa nach Afrika zu gelangen. Weder durch Schengen noch durch das Meer läßt er sich beirren: In Tarifa rechts halten auf örtlicher Straße, geradeaus, nach 31,3 km Ankunft in Tanger. Vielleicht sollten wir dem Routenplaner folgen.

* Rede zum 50. Jahrestag der Wiedereröffnung des Burgtheaters 2005, Wien, 14. Oktober 2005

12

Apologie des Glasperlenspiels
Hesse und der Untergang

Für Michael Krüger

Anfang oder vielleicht auch gegen Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts – bis heute ist nicht ganz klar, ob vor, ob zwischen oder ob nach den beiden großen Kriegen – wurde an der Musikhochschule in Köln das Glasperlenspiel erfunden. Es hatte anfangs noch tatsächlich mit Glasperlen zu tun, derer sich die ersten Spieler bedienten, um Buchstaben, Zahlen, Musiknoten oder andere graphische Zeichen zu markieren. Die Glasperlen fielen bald weg, nur noch der Name von ihnen blieb, das Spiel selbst jedoch, das erweiterte, verfeinerte, gestaltete sich über die Jahrzehnte und Jahrhunderte immer weiter aus. Als es seine gültige Form gefunden hatte, wohl im zweiundzwanzigsten oder dreiundzwanzigsten Jahrhundert, konnten mit dem Glasperlenspiel sämtliche Werke und Erkenntnisse der abendländischen Kultur in Beziehung gesetzt und nach festen mathematischen Gesetzen, gleichsam wie eine Fuge immer neu, ja unendlich variiert werden, die Literaturen der Welt, die unterschiedlichen Wissenschaften, die bildenden Künste und vor allem die Musik. Aber nicht nur die Werke, auch die Möglichkeiten des menschlichen Geistes führten die Glasspieler auf, indem sie mit abstrakten, hochsublimen Formeln aufeinander reagierten. Zu den mehrtägigen Festspielen, die jährlich stattfanden, reisten die Menschen von weither in die Provinz Kastalien, einer eigenen, ziemlich abgelegenen und quasi autonomen Gelehrten- und

Künstlerrepublik innerhalb des europäischen Reiches. Ansonsten beschränkte sich der Austausch der Kastalier mit der Welt weitgehend darauf, daß die Provinz Lehrer entsandte ins ganze Reich und die talentiertesten Schüler in ihren Internaten aufnahm. Befreit vom ökonomisehen Zwang, ohne eigenes Einkommen und also von der Allgemeinheit vollständig subventioniert, lebten die Glasperlenspieler, die bedeutendsten Gelehrten aller Gebiete und Künstler der unterschiedlichen Gattungen ein stilles, fast mönchisches Leben, das ganz auf die Vervollkommnung ihres Werks, der freien, niemals zweckgebundenen Forschung und der Ausbildung junger Menschen ausgerichtet war.

Das ist die Utopie, die Hermann Hesse im Angesicht des Nationalsozialismus, der Judenvernichtung und des Zweiten Weltkrieges entwarf. Man könnte sagen – und man hat unmittelbar nach Erscheinen des Romans im Nachkriegsdeutschland höhnisch gerufen: eine allzu bescheidende, unsinnliche, auf ein Reich der Zweckfreiheit, des bloßen ästhetischen Scheins hinauslaufende und zu allem Überfluß auch noch rein männlich gedachte Utopie – eine «Science-Fiction der Innerlichkeit», wie *Das Glasperlenspiel* belächelt wurde,[1] weil es die sozialen und politischen Verhältnisse nur andeutet und die technische Entwicklung vollständig ausklammert. Unter allen Büchern Hesses ist ausgerechnet sein umfangreichster, ambitioniertester und eben auch letzter Roman auf das größte Unverständnis gestoßen. So vehement ihn einzelne Leser verteidigten, Thomas Mann etwa, Stefan Zweig, der vor seinem Selbstmord 1942 noch Entwürfe gelesen hatte, oder der spätere Bundespräsident Theodor Heuss, und obwohl Hesse zwei Jahre nach der Veröffentlichung mit dem Nobelpreis ausgezeichnet wurde, blieb *Das Glasperlenspiel* auch in der nachfolgenden Rezeption und selbst in der Hesse-Renaissance der sechziger und siebziger Jahre weitgehend unbeachtet. Dabei enthält der Roman, wenn man Hesses Kastalien einmal gegen die damalige, aber auch unsere Wirklichkeit hält, eine der genauesten und zugleich prophetischen Zeitdiagnosen der modernen Literatur. Denn was als Utopie daherkommt, ist tatsächlich ein Abgesang auf die politische, soziale und geistige Welt, der Hesse angehörte:

> Es waren anno 33 bei mir keinerlei angenehme Illusionen mehr zu zerstören, und auch die teuflischsten Verbrechen in Hitlers Reich könnten mich und meinen Blick nicht mehr verwirren. Nur hatte ich freilich, wie jeder, so leise gehofft, es sei vielleicht mit dem einen Krieg genug.[2]

Gewiß, ähnliche Gedanken finden sich auch bei anderen Intellektuellen, die dem nationalistischen Furor widerstanden. Bemerkenswert ist, wann Hesse so illusionslos über «anno 33» sprach – nämlich bereits am 22. März 1933. Man gehe die Reihe der großen, auch politisch wachen und mutigen Schriftsteller jener Zeit durch, beziehe selbst die kritischsten Philosophen ein – zwei Monate nach der Wahl Adolf Hitlers zum Reichskanzler hat noch kaum jemand das ganze Ausmaß der Katastrophe übersehen, in welche «die unheilvolle Tragik des Geistes, und speziell des deutschen Geistes» führen würde. Hesses Brief ist mehr als nur eine Diagnose, er ist eine ungewöhnlich frühe und präzise Voraussage. Entsprechend ist auch *Das Glasperlenspiel*, das er in eben jenen Monaten zu schreiben begann, alles andere als ein naiver Aufbruchs-, nämlich ein verzweifelter Untergangsroman, und was da untergeht, ist nicht nur Deutschland, sosehr Hesse speziell an den deutschen Verhältnissen litt. Mit dem Dritten Reich ging für Hesse nichts Geringeres als das Abendland unter.

Man wird einwenden, daß wir doch gar nicht untergegangen seien. Unsere Kultur, mögen wir sie auch nicht mehr unbefangen die abendländische nennen, sie lebt, sie bringt eine Vielzahl bekannter und auch bedeutender Künstler hervor, sie wird in unzähligen Foren diskutiert, sie hat in Zahlen gerechnet ein größeres Publikum und wird von der Allgemeinheit mit mehr Geld subventioniert denn je. Eine Großstadt wie Hamburg bietet an einem einzigen Samstag mehr kulturelle Veranstaltungen, mehr Theater, Film, Literatur, Musik und Bildung, als die meisten Metropolen der Welt in einer ganzen Woche – oder als Hamburg vor dem Weltkrieg in einem ganzen Monat, zu Zeiten Lessings in einem ganzen Jahr. Beispiellos dicht, weltweit gerühmt und dazu noch vollständig von öffentlicher Hand finanziert ist zumal in Deutschland das Netz von künstlerischen Hochschulen, ob nun für Musik, für Film, für alle nur denkbaren darstellenden und bildenden Künste. Dazu melden die Museen von Jahr zu Jahr neue Besucherrekorde. Und nicht zuletzt

wirft die Kultur mehr Brot ab als zu irgendeinem früheren Zeitpunkt, und damit meine ich nicht nur die Stars, deren Steuerklärungen siebenstellig ausfallen. Außerhalb Europas, ja bereits an dessen südlichen oder östlichen Grenzen, sind die literarischen Betriebe viel zu klein, um gleichzeitig mehr als drei oder vier Schriftsteller nur zu nähren. Allein in Deutschland gibt es Hunderte, wahrscheinlich Tausende, die von der Literatur leben können – und wenn nicht allein von ihren Büchern, dann von Lesungen, Beiträgen fürs Radio, Stipendien oder Preisen. Kulturell ist Deutschland heute, trotz aller Kürzungen und ökonomischen Zwänge in den sozial schwachen Kommunen, weiterhin ein begütertes, ja ein gesegnetes Land – und das alte Abendland immer noch ein quicklebendiger Ort.

Freilich gilt das für die Zukunft ebenso, die Hermann Hesse ausmalt: Ebenso kultiviert wie friedlich ist jene Gesellschaft, die als höchste Kunst das Glasperlenspiel betreibt: Seit vielen Jahrzehnten, wahrscheinlich Jahrhunderten kennt sie keinen Krieg mehr, sie hat die Seuche des Nationalismus überwunden, die Grenzen geöffnet und ist republikanisch verfaßt. Weit davon entfernt, ein Paradies auf Erden zu sein, die Staatsgeschäfte von den üblichen Intrigen und kurzfristigen Interessen durchsetzt, die Öffentlichkeit häufig nur mit Banalitäten beschäftigt, auch ökonomisch alles andere als egalitär, hat sich Europa bei Hesse nach all seinen Katastrophen zu einem insgesamt doch immerhin kommoden, lebensfreundlichen, rechtsstaatlichen und politisch mehr als nur akzeptablen Ort entwickelt. Vor allem aber legt die Gesellschaft Wert auf Kultur, sie fördert die Wissenschaften, räumt der Bildung höchste Priorität ein und gibt viel Geld für Festspiele aus. So vereinigt die Provinz Kastalien, welche die Gelehrten, Künstler und Glasperlenspieler bewohnen, gleichzeitig Züge von Bayreuth, Oxford und Salem – ist sie Bayreuth, Oxford und Salem in einem. Sicher nicht in der konkreten politischen Gestalt, nicht in seinen ästhetischen Vorstellungen, erst recht nicht im technologischen Entwicklungsstadium, wohl aber im Lebensgefühl, dem selbstverständlich gewordenen Frieden und dem Ende auch des alltäglichen Militarismus, dem insgesamt herrschenden Wohlstand, dem Reichtum der kulturellen Institutionen und dem allenfalls noch

diplomatischen Gezänk mit den Nachbarn, die keine Todfeinde mehr sind, hat Hesse schon während der nationalsozialistischen Herrschaft und des Zweiten Weltkriegs präziser als andere Schriftsteller den Untergang vorausgesehen. Den Untergang? Ja, im *Glasperlenspiel* ist das Abendland schon lange untergegangen.

Denn schaut man genau hin, dann bringt Kastalien keinerlei neue Kunstwerke oder Erkenntnisse hervor. Die Glasperlenspieler und mit ihnen die Künstler und alle Gelehrten wetteifern schöpferisch nicht mit jenen Generationen, die zwischen dem Ende des Mittelalters und den großen, weltumspannenden Kriegen die europäische und im besonderen die deutsche Kultur der Neuzeit hervorbrachten. So epigonal wie ehrfürchtig bemühen sie sich lediglich, das Bild jener Kultur, deren Erben sie sind, lebendig zu halten, es wissenschaftlich immer tiefer zu erforschen, es auch künstlerisch zu ergründen und es so reiner und richtiger zu verstehen. In der Einführung in die Geschichte des Glasperlenspiels, die Hesse an den Anfang seines Romans gestellt hat, heißt es:

> Wir besitzen nichts mehr von der schwelgerischen Produktion jener Zeiten, es ist uns ein beinahe unbegreifliches Schauspiel, wie im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert sich die musikalischen Stile so lange in unveränderter Reinheit erhalten konnten, wie unter der Riesenmasse an damals geschriebener Musik sich überhaupt nichts Schlechtes scheint auffinden zu lassen, wie noch das achtzehnte Jahrhundert, das der beginnenden Degeneration, ein Feuerwerk von Stilen, Moden und Schulen emportreibt, raschlebig strahlend und selbstbewußt – aber wir glauben in dem, was wir heute klassische Musik nennen, das Geheimnis, den Geist, die Tugend und die Frömmigkeit jener Generationen verstanden und als Vorbild übernommen zu haben.[3]

Die Kultur, jedenfalls die europäische oder vielleicht ist es auch nur die deutsche, im weiteren Sinne dem deutschsprachigen Raum zugehörige Kultur – sie soll ästhetisch nicht mehr produktiv sein, keine originären Kunstwerke mehr hervorbringen, sondern lediglich das Bestehende, das einmal Erreichte in immer neuen Konstellationen zueinander in Beziehung setzen, neu anordnen? Sie soll keine Künstler im eigentlich schöpferischen Sinne mehr kennen, nur noch, wenn auch großartige, ja geniale Interpreten? Das mutet abwegig an, geradezu grotesk. Ein Blick auf den heutigen Buchmarkt, in die Plattengeschäfte, über die Korridore der Kunstmessen scheint Hesses Szenario zu widerlegen. All die

Schriftsteller, die Komponisten, die Filmemacher, die Maler bis hin zu den Videokünstlern: Wenn keine neuen Werke mehr entstünden – worin bestünde dann tagein tagaus ihre Tätigkeit? Worin bestünde meine Tätigkeit?

Genauso wie Thomas Mann, der seinen *Doktor Faustus* als tief verwandt mit dem gleichzeitig entstandenen *Glasperlenspiel* empfand, hat Hermann Hesse in seinem Roman die Musik und mit der Musik die Mathematik als die große bleibende Leistung der neuzeitlichen Kultur vor Augen, nicht die Dichtung und mit ihr die Philosophie. Das entspricht kaum der persönlichen Wahrnehmung Hesses, der häufiger als Bach die Komponisten an der Wende zum neunzehnten Jahrhundert hörte und in einer privaten Kulturgeschichte Jean Paul, Hölderlin, Büchner oder Kleist sicher nicht hintangestellt hätte. Die besondere Hervorhebung der spätbarocken Musik hat ihren Grund in der Vorstellung des Glasperlenspiels als einer streng formalen, nach seriellen Schemen gegliederten Ordnung, die höheren Gesetzen folgt als den eigenen Empfindungen oder Einsichten. Kokett oder nicht, wird das Wort, dessen emphatischer Vertreter doch Hesse selbst war, sogar dezidiert abgewertet, etwa wenn der Erzähler die Kantaten, Passionen und Vorspiele Bachs als letzte Sublimierung des Christentums bezeichnet, hingegen wenig oder nichts mehr von der Theologie, der kirchlichen Kultur des achtzehnten Jahrhunderts oder von der Philosophie der Aufklärungszeit hält, damit der diskursiven Auseinandersetzung mit der christlichen Lehre.

Die musikgeschichtlichen Einlassungen des *Glasperlenspiels* zu beurteilen fehlt mir die Kompetenz. Indes möchte ich den Befund vom Ende der europäischen als einer schöpferischen, noch neue Werke, Gattungen und Stile hervorbringenden Kultur auf Hesses eigene Berufung beziehen, von der ich mehr verstehe: auf die Literatur. Und ich möchte an ein ähnlich berühmtes, für genauso abwegig erklärtes und nicht minder verlachtes Diktum erinnern: an Theodor W. Adornos Satz von 1949, daß nach Auschwitz keine Gedichte mehr geschrieben werden könnten. Ich finde diesen Satz nämlich keineswegs lächerlich, dann schon eher diejenigen, die Adorno dieses oder jenes Gedicht hinhielten, um ihn naseweis zu widerlegen. Denn Adorno ging es nicht darum, ein Sprech- oder

Dichtverbot zu verhängen. Mit Neugier und häufig mit Begeisterung begleitete er das Kulturleben im Nachkriegsdeutschland. Konkret auf die Lyrik bezogen, ging sein Engagement für die künstlerische Moderne so weit, daß er sogar Gottfried Benn trotz dessen Verstrickung ins Dritte Reich auffallend milde beurteilte und seine eigentlichen Gegner in jenen sah, welche die avancierte Dichtung ablehnten. Nein, der Satz, nach Auschwitz könne kein Gedicht mehr geschrieben werden – oder in Adornos eigener Paraphrasierung: nach Auschwitz Gedichte zu schreiben, sei barbarisch –, rührt an etwas anderes und bewahrt dort seine Gültigkeit für immer: Worauf habe eine Zivilisation, die Millionen unschuldiger Menschen vergast, die Krieg und Zerstörung auf die halbe Welt getragen habe, eigentlich noch zu warten, damit sie ihren eigenen Untergang eingestehe – das hatte Adorno schon während des Krieges mehrfach gefragt. Sein Satz vom Ende der Dichtung ist ein Befund, daß Auschwitz für den Kulturraum, der sich erst im Zuge der Moderne und der Aufklärung abendländisch nannte, um ihn vom östlichen Mittelmeer, damit vom Entstehungsraum der biblischen Religionen, vom Islam und vom orthodoxen Christentum abzugrenzen – daß Auschwitz mehr als nur eine Zäsur bedeutet: Für die abendländische Kulturgeschichte sind die Gaskammern ein Endpunkt.

Beide Kulturen, Morgen- wie Abendland, indem sie sich beide von Israel und von Athen herleiten, gründen auf dem Vertrauen ins Wort – Gott sagte nur: es sei, und es ward, Gott lehrte Adam die Namen aller Dinge, oder am markantesten in der Eröffnungsformel des Johannes-Evangeliums: «Im Anfang war das Wort, und das Wort war bei Gott, und Gott war das Wort.» In dieser Hochschätzung des Wortes ist auch die moderne europäische Kultur noch ganz biblisch verfaßt. Sie trägt darüber hinaus aber auch spezifisch christliche Züge, indem sie den Zusatz des Johannes, daß das Wort Fleisch geworden sei und unter uns wohne, säkular weiterdachte. Anders als die orientalischen Traditionen, in denen sich bei allen Anfechtungen durch die arabische Philosophie des Mittelalters die Gültigkeit des zweiten Gebots bewahrte, daß Gott nicht genannt werden dürfe, hielt die Aufklärung auch die Wahrheit für diskursiv. Der Glaube, daß alles auf Erden sagbar sein müsse und selbst dort, wo der sprachliche Ausdruck noch nicht gefunden ist, irgendwann sagbar

werde, war eben jener Antrieb, der Europa zivilisatorisch in die Moderne führte.

Dieses Vertrauen in die Sprache wankte bereits in den späten Gedichten Hölderlins und war in der Literatur des frühen zwanzigsten Jahrhunderts längst erschüttert, als notwendig scheiternder Versuch eines Alles-Sagen-Müssens etwa bei Proust, Joyce, Musil, theoretisch begründet in Wittgensteins früher Sprach- und Benjamins Geschichtsphilosophie, ablesbar ebenso in Freuds *Unbehagen in der Kultur*. Daß Thomas Mann und Hermann Hesse in ihren großen, abschließenden Weltkriegsromanen die Musik anstelle des Wortes ins Zentrum rücken, gründet in der gleichen Wahrnehmung, daß das Wort in der Moderne nicht nur entleert, sondern zur Grundlage der Barbarei, der Gegenaufklärung gemacht wurde. Mit Blick auf Kafka hat George Steiner das prägnant formuliert:

> Aus dem unverfälschten Alptraum der *Verwandlung* kam die Kunde, daß *Ungeziefer* die Kennzeichnung für Millionen Menschen werden würde. Die Amtsstuben-Sprache im *Prozeß* und im *Schloß* ist inzwischen zu einer Alltäglichkeit in unserem Herdendasein geworden. Das Folterinstrument aus der *Strafkolonie* ist zu gleicher Zeit auch eine Druckpresse. Auf eine kurze Formel gebracht: Kafka hörte den Namen Buchenwald schon im Worte Birkenwald. Als habe die Stimme aus dem Brennenden Dornbusch noch einmal für ihn gesprochen, erkannte er, daß über die europäische Menschheit eine gewaltige Woge der Unmenschlichkeit kommen werde und daß man sich in diesem Prozeß nicht nur der Sprache bedienen, sondern sie sogar zur Basis machen würde.[4]

Sosehr der tatsächliche Schrecken alles bis dahin Vorstellbare übertraf – die Entmenschlichung ganzer, sich zivilisiert wähnender Gesellschaften, die Indienstnahme höchster Kulturgüter für den blanken, menschenverachtenden Rassismus, die neuen Dimensionen der Kriegführung bis hin zum Abwurf zweier Atombomben und eben der industrialisierte Völkermord, für den Auschwitz steht –, so hat doch die Literatur, hat die Musik, die Malerei bereits zwischen und sogar vor den beiden Weltkriegen das Endzeitliche der eigenen Kultur empfunden. Jedenfalls in der Literatur sind die großen, ja konstitutiven Werke des frühen zwanzigsten Jahrhunderts durchweg Abschlüsse, Vermessungen einer Zivilisation, überhaupt der Sprache, des modernen Bewußtseins, der verwalteten Gesellschaft bis in die letzten Winkel. Und gleichsam das Ausrufezeichen hinter dem

kollektiven Eindruck, einer Welt von gestern anzugehören, ist Oswald Spenglers *Untergang des Abendlandes*.

Die immense Faszination, die von diesem politisch höchst fragwürdigen Werk ausging, hatte auch damit zu tun, daß es bereits vor dem Ersten Weltkrieg geschrieben worden war, dessen Ausbruch und Ausgang Spengler schneller, als irgendwer es für möglich gehalten hätte, zu bestätigen schien. Dabei hat sich die eigentliche Relevanz Spenglers erst später gezeigt, in den dreißiger Jahren, als er schon längst wieder vergessen war und die meisten Deutschen sich am vermeintlichen Aufstieg berauschten: Geradezu hellseherisch hatte er nämlich den Umschlag der Demokratie in den totalitären Staat und die Ausweitung der Kriegführung zum Vernichtungskrieg vorausgesehen. Und mit dem Vernichtungskrieg hatte er auch schon das Scheitern der großen politischen Entwürfe der Moderne erkannt, damit das Ende der Ideologien, überhaupt aller abstrakten Ideale:

> Man gibt endlich nicht diese oder jene Theorie auf, sondern den Glauben an Theorien überhaupt und damit den schwärmerischen Optimismus des achtzehnten Jahrhunderts, unzulängliche Tatsachen durch Anwendung von Begriffen verbessern zu können.[5]

Noch Jahrzehnte später sollte Spenglers Kerngedanke als *Ende der Geschichte* neu aufgelegt und banalisiert werden. Er war ein Theoretiker der extremen Rechten, dessen Kritik am Liberalismus sich, wie Adorno im Rückblick bitter bemerkte, der marxistischen Kritik in vielem überlegen zeigte. So bestand seine Unwahrheit auch gerade nicht in der Katastrophe, vielmehr in der Notwendigkeit, die er ihr zuschrieb.

Man empfindet noch heute die ganze Wucht des Zeitgefühls, das Spengler zugleich zum Ausdruck brachte wie willig beförderte, vergleicht man seine historische Tiefgründigkeit, seine Universalität, auch seine Sprachmacht mit den Kassandrarufen unserer Zeit. Daß die Lamentationen über den Verfall der Werte in der Gesellschaft, der Bildung in den Schulen, des Schauspiels im Regietheater, der politischen Kultur in den Talkshows, der Rechtschreibung durch ihre Reform heute so viel langweiliger wirken, so borniert und miesepetrig daherkommen, liegt nicht daran, daß die Befunde im

einzelnen falsch wären. Im Gegenteil, ihre Wahrheit gilt schon viel zu lange, als daß heute noch der Gestus des Tabubruchs überzeugte, mit dem sie ausgesprochen werden. Indem sie verspätet sind, wenden sich solche Bocksgesänge nicht gegen den Untergang, sondern dessen Hinterlassenschaften in der deutschen und europäischen Nachkriegskultur. Diese aber, die fünfziger und frühen sechziger Jahre, kann sich kein Mensch von wachem Verstand restauriert wünschen, und so viel man auch klagen möchte etwa über die Schulen von heute, so viel ich als Vater klage jeden Tag – keine Sekunde wünschte ich meinen Kindern die Zucht und Ordnung von gestern zurück. Im Großen und Ganzen hat sich Deutschland, haben sich die Staaten der Europäischen Union in den letzten sechzig Jahren zu dem verhältnismäßig kommoden, lebensfreundlichen, politisch mehr als nur akzeptablen Ort entwickelt, den Hermann Hesse im *Glasperlenspiel* beschreibt. So viel aufregender die Vorkriegsjahre kulturell gewesen sein mögen – froh sollen wir sein, sie nicht erlebt zu haben, schon weil uns der Krieg und der Rassenwahn dann noch bevorstünden. Wir leben längst nach dem Untergang – aber daß es danach ein Leben geben kann, ein recht gutes, ziviles Leben sogar, daß die Kultur über die natürlicherweise endliche, auch leidvolle Zeit ihrer vollen schöpferischen Kraft bewahrt bleibt, ist eben die utopische Pointe, die Hesse den endzeitlichen Szenarien seiner Epoche hinzufügt. «Erinnerung tritt anstelle der vollen Gegenwart», hat auch Adorno das Glasperlenspielhafte der heutigen Kultur gesehen und zur Illustrierung auf die Musealisierung der europäischen Innenstädte verwiesen.[6]

Politisch leuchtet es unmittelbar ein, daß mit dem Ende des Zweiten Weltkriegs ein Bruch der Kontinuität auch des historisehen Bewußtseins eingetreten ist: Vom alten europäischen Kontinent verlagerte sich der Schwerpunkt auf Amerika und Rußland, die zu jenem traditionellen Begriff der abendländischen Kultur allenfalls in exterritorialer Beziehung stehen. Der geistige Bruch ist aufgrund der raschen Restauration in den Nachkriegsjahren weniger sichtbar, obzwar er tiefer reicht. Genau diesen Bruch aber meint Adornos Satz, daß nach Auschwitz keine Gedichte mehr geschrieben werden könnten: Er ist eine Absage an den christologisch hergeleiteten, von

der Aufklärung säkularisierten Glauben an das Wort. «Allem Geistigen zumal ist der Boden entzogen», schrieb Adorno noch 1955, als er sich, wie in der Musik, so auch in der Literatur längst als entschiedenster philosophischer Verfechter zeitgenössischer Positionen und Produktionen etabliert hatte:[7] «Gegen den Untergang des Abendlandes steht nicht die auferstandene Kultur, sondern die Utopie, die im Bilde der untergehenden wortlos fragend beschlossen liegt.»[8]

Ja, es entstanden auch nach den Kriegen, nach dem Holocaust in Deutschland und in Europa weiterhin große, bleibende Kunstwerke. Adorno hat sie wahrgenommen, besprochen, verteidigt, ob nun Beckett, Picasso oder die Neue Musik bis hin zu Stockhausen, Cage und Kagel. Allerdings erlangten sie ihre Geltung und Kraft daher, daß sie als ein Postludium auf die Erfahrungen der vorangegangenen Jahrzehnte bezogen waren, etwa in der Regression zum Zustand der Sprechunfähigkeit, wie Beckett ihn skizzierte, in der Todesfuge Celans, in den ausufernden, für einen einzelnen Leser gar nicht mehr recht übersehbaren Großromanen Heimito von Doderers, die einer erkennbar schon abgestorbenen Epoche die letzte Reverenz erwiesen – und radikaler noch in Doderers Kurz- und Kürzestromanen, die nur noch aus wenigen Zeilen, einem einzelnen Satz bestanden, so den Totalitätsanspruch des modernen Romans schelmisch unterliefen. Unter den Deutschen war vermutlich Heiner Müller der letzte im eigentlichen Sinne abendländische Dichter, der, selbst wenn er über die Gegenwart schrieb, im Bann der Vergangenheit stand. Und danach?

Ich halte nicht alles, was heute geschrieben wird, für wertlos. Täte ich es, wäre ich kein Schriftsteller und widmete mein Leben allenfalls noch philologisch der Literatur. Und doch stelle ich mir die Frage, warum keiner von uns Gegenwärtigen den Vergleich mit Hölderlin oder Kafka, Proust oder Beckett standhielte, um diese vier einmal als Chiffre für die Größe der modernen europäischen Literatur zu nehmen. Ich sehe es gelegentlich in Zeitungen, wenn Rezensenten einem Autor wirklich übelwollen, dessen Qualität indes unbestreitbar ist, daß sie dann gern zum letzten Argument, einem wirklichen literarischen Totschlagargument greifen: dem Vergleich mit Hölderlin oder Kafka, Proust oder Beckett. Ja, natürlich, denke

ich dann, damit ist jeder von uns erledigt. Und umgekehrt die Empfindung der Maßlosigkeit, der Unverhältnismäßigkeit, des nun wirklich übertriebenen Lobs, wenn ein Kritiker sich vor lauter Begeisterung hinreißen läßt, einen Gegenwartsautor auf die Stufe von Hölderlin oder Kafka, Proust oder Beckett zu stellen, diese Vier wie gesagt als Chiffre für so viele andere zu verstehen. Ist der Autor noch einigermaßen bei Sinnen, wird er selbst am lautesten Nein rufen und sich die Vermessenheit verbitten. Unsere Romane, unsere Gedichte, unsere Dramen, sie mögen gut sein – aber sie definieren den Roman, das Gedicht, das Drama nicht mehr um. Ich weiß nicht, ob sich dieser Befund auf die europäische Musik der Gegenwart übertragen läßt oder auf die bildende Kunst, dann vielleicht mit der Generation von Stockhausen oder noch Ligeti, Picasso oder noch Beuys als letzten Resonanzen einer ästhetisch überreichen, allerdings auch sehr kriegerischen Epoche. Täte man nicht jedem heutigen Komponisten unrecht, wenn man ihn mit Bach, Beethoven oder Mahler vergliche? Oder einen Maler mit Michelangelo, Goya oder Picasso?

Ich bin sicher, auch künftig bringt die menschliche Kreativität Epochales hervor, nur daß wir, die wir jetzt leben, die wir hier im alten Europa leben, es vermutlich nicht gerade als erstes wahrnehmen werden, weil es sich an anderen Orten herausbildet, vermutlich auch in anderen Künsten als der symphonischen Musik, dem modernen Roman, der perspektivischen Malerei, die auf ihren Höhepunkt getrieben werden mußte, damit sie die Abstraktion wieder entdeckte. Das Einfühlungstheater lebt schon seit langem als Filmkunst fort, die selbst dann amerikanisch geprägt bleibt, wenn sie längst wieder nach Europa zurückgekehrt und in alle anderen Erdteile getragen worden ist. Sowenig die schöpferischen Phasen der Künste mit politischer Stabilität einhergehen, so unhaltbar ist der Glaube geworden, daß Entwicklung automatisch Fortschritt bedeute. Sieht man von der marxistischen ab, hat das auch keine Geschichtsphilosophie je behauptet. Selbst für Hegel ist der Weltgeist, der fortschreitet, mehr ein Gleichnis, eine literarische Figur, als daß er ihn in der *Phänomenologie der Geschichte* real aufgefunden hätte, und viele Jahrhunderte vor Spengler hat schon der Araber Ibn Chaldun den Weltenlauf als zyklisch analysiert. Das

Teleologische, mit dem Hegel mehr spielerisch umging und erst die politischen Ideologien ernst machten, nicht nur der Marxismus, ist eine weitere säkulare Aufnahme christlichen Gehalts, die im Laufe des zwanzigsten Jahrhunderts hinfällig geworden ist. Andere Religionen als das Christentum begreifen Geschichte, wenn schon nicht als dezidierten Verfallsprozeß, dann wertneutral als Kontinuum, in dem Offenbarung und Abkehr abwechselnd ineinander übergehen.

Zivilisationen blühen auf, Zivilisationen vergehen – soviel wird man von der jahreszeitlichen Metaphorik Spenglers also auch heute noch übernehmen dürfen. Genaugenommen ist es eine Banalität, eine Selbstverständlichkeit für alles, was lebt. Die schöpferische Phase der islamischen Kultur hat früher begonnen und liegt entsprechend schon lange zurück. Es ist ausgeschlossen, daß in Iran oder der arabischen Welt heute etwas vergleichbar Originäres wie die Dichtung Rumis, die Märchen aus Tausendundeiner Nacht, die Philosophie von Averroes oder der Taj Mahal entstünde, um diese vier überragenden Ausformungen des menschlichen Geistes einmal als Chiffre für die einstige Größe der islamischen Kultur zu nehmen. Welten liegen zwischen der gedanklichen Weite und auch philologischen Genauigkeit der klassischen Koranexegese und jeder, wirklich jeder heutigen Abhandlung eines islamischen Gelehrten, sei sie noch so modern und politisch tapfer. Gar ein universaler Geist wie der Mystiker Ibn Arabi, dessen zimmerfüllendes Werk ich für den eigentlichen Höhepunkt des islamischen Schrifttums halte, funkelt nur noch wie ein Stern über den Muslimen von heute, so fern, so schwach, den meisten unbekannt und letztlich so bedeutungslos geworden. Es liegt nicht an diesem oder jenen Dichter, Mystiker, Philosophen oder Architekten, der zufällig gerade fehlt. Die politischen, geistigen, ästhetischen Verhältnisse, die Rumi, Tausendundeine Nacht, Averroes und den Taj Mahal hervorgebracht haben, sind unwiderruflich vorbei. Das wäre als solches kein Verhängnis. Das Unglück der islamischen Welt besteht darin, daß sie ihre lebendige Beziehung zur eigenen Vergangenheit verloren hat. Ohne die westliche Orientalistik, die ihr Fach lange Zeit wie eine Archäologie betrieb, wären zahlreiche große Werke der islamischen Zivilisation nicht einmal bewahrt worden, nicht im Schrifttum, nicht

in der Architektur. Am deutlichsten aber ist der Fundamentalismus, der Ursprünglichkeit reklamiert und doch nachweisbar eine fatale Anverwandlung der protestantischen Reformation ist, von der eigenen Geschichte abgeschnitten – es gibt nichts, was der islamischen Tradition geistig so entgegensteht wie die Hypostasierung der nackten, wörtlich auszulegenden Schrift.

Die Utopie, die *Das Glasperlenspiel* entwirft, ist nicht die ewiger Dauer, wachsender Größe, geschweige denn irdischer Glückseligkeit. Ins Politische gewendet, hoffte Hesse während des Nationalsozialismus auf eine Zukunft, die von solcher Gegenwart gelernt habe. Ins Zivilisatorische erweitert, ist es die Utopie, bewahren und mehr noch: fortlaufend vergegenwärtigen zu können, was uns frühere Generationen hinterließen. Auf nichts anderes zielen Religionen, wenn sie in Gestalt ihres je zentralen Ritus den initialen Akt der Offenbarung stets neu nachvollziehen, und hierin, in ihrer steten Erneuerung, wäre die Säkularisierung der Kultur vollzogen, welche die Aufklärung versuchte. Sowenig es im geläufigen Sinne religiös ist, sowenig richtet sich Kastalien andererseits gegen die Religion; im Gegenteil bemüht sich die Künstler- und Gelehrtenprovinz um gute, beinah verwandtschaftliche Beziehung zum Heiligen Stuhl. Auch speist sich das Glasperlenspiel, wie aus allen Wissenschaften und Künsten der Welt, ebenso aus den metaphysischen Traditionen, nicht nur den christlichen, und kann die Improvisation konkret etwa von einem der Hauptbegriffe des Glaubens, dem Wortlaut einer Bibelstelle, dem Satz eines Kirchenvaters oder aus dem lateinischen Messetext ausgehen. Jedoch das Glasperlenspiel selbst ist gerade keine Theologie. Das ist ein wichtiger Punkt, auf dem Hesse beharrt, um Kunst von Religion zu unterscheiden. Wenn dem Spiel eine religiöse Haltung zugrunde liegt, dann in einem strikt immanenten Sinne der Treue, des Opfers, des Glaubens an einen höheren als nur den eigenen und überhaupt einen irdischen Zweck.

Was tun wir also, die wir uns Schriftsteller nennen, oder Komponisten oder Künstler oder uns um die Vermittlung der Künste bemühen? Worin besteht unsere Legitimation, unser Antrieb, unsere Aufgabe, die uns bedeutend genug erscheint, um uns von der Öffentlichkeit – nicht nur der öffentlichen Hand, sondern auch dem

Publikum – nähren zu lassen? Wäre ich ein Musiker oder Dirigent, läge die Antwort auf der Hand und wäre doch die falsche. Denn ein Orchester, das eine Symphonie von Mozart aufführt, liest die Noten schließlich nicht einfach ab; es interpretiert sie, trägt sie damit in unsere Gegenwart, eignet sie sich an, und unter allen Anmaßungen, die mit jedweder Interpretation verbunden sind, ist die größte wohl diejenige, die den subjektiven Anteil mit dem Begriff der Werktreue kleinredet. Auch das Glasperlenspiel beschränkt sich gerade nicht darauf, etwa Vorgegebenes zu rekapitulieren, sondern setzt es mit jedem Eingriff in eine andere Konstellation und faßt es neu auf, und diese neue Auffassung kommt tatsächlich einer Neufassung gleich, ist eine Aktualisierung, die natürlicherweise an die ausführende Person, den jeweiligen Ort, den historischen Augenblick gebunden ist. Im Ergebnis ist jedes gelungene Glasperlenspiel einmalig, nichts Wiederholendes noch etwas Wiederholbares. Nur in dem Sinne ist es nicht schöpferisch, daß es keine zusätzlichen Elemente mehr braucht, keine neuen Sätze, Kadenzen, Zeichen und Symbole hinzufügt. Und ja, ich glaube, daß nicht nur ein Symphonieorchester oder ein Theaterensemble – ich glaube, daß wir, die wir als einzelne an unseren Schreibtischen arbeiten, ebenfalls die Werke Früherer immer weiter interpretieren, sie in immer anderen, überraschenden und dann auch notwendig eigenen, an die eigene Person, den jeweilige Ort, die spezifische Zeit gebundenen Konstellationen nach- oder neuerschaffen.

Wir können das Zerbrechen eines zusammenhängenden Weltbildes nicht in mächtigere Sprache verwandeln als Hölderlin in seinen späten Gedichten, für die Verlorenheit des modernen Menschen keine treffenderen Metaphern finden als Kafka, die Struktur zwischenmenschlicher Beziehungen nicht genauer beschreiben als Proust, die Entleerung der Sprache nicht deutlicher machen als Beckett. Erst recht die Literatur, die als post-modern auftrat, nahm bewußt oder unbewußt Erzähltechniken auf, die aus der Vergangenheit stammten, ohne etwa Jean Paul oder gar Cervantes zu übertreffen, dessen Don Quijote den modernen Roman schon mit seiner Begründung in Frage stellte. Dennoch hat die nachfolgende, also hoffentlich auch unsere Literatur ihre Berechtigung und Notwendigkeit, weil sie die Tradition, auf die sich

stützt, nicht mechanisch nachahmt, sondern fortführt und deren Zeichensprache auf neue Inhalte, Zustände und gesellschaftliche Situationen bezieht. Das berühmte Gedicht von den Stufen – «jedem Anfang wohnt ein Zauber inne» –, das im Anhang des *Glasperlenspiels* steht und dessen moralisierenden, predigenden Ton Hesse selbst im Roman süffisant bloßstellt, ist recht eigentlich eine Betrachtung über das Wesen der Musik, «auf ihre stete Gegenwärtigkeit, auf ihre Heiterkeit und Entschlossenheit, auf ihre Beweglichkeit und rastlose Entschlossenheit und Bereitschaft zum Weitereilen, zum Verlassen des eben erst betretenen Raumes oder Raumabschnittes».[9] Die Glasperlen unserer Kultur sind endlich; was Ausdruck sucht, ist es nicht. Würden wir aber verstummen, verlernten wir nicht nur das Alphabet der europäischen und im besonderen deutschen Kultur, die sich zwischen dem Ende des Mittelalters und den großen, weltumspannenden Kriegen herausbildete. Wir verrieten die Zukunft, die auch unser Zeugnis braucht, um eine bessere zu werden.

Josef Knecht, der Oberste Glasperlenspieler, dessen Lebensweg Hermann Hesse beschreibt, gibt auf dem Höhepunkt seiner Kunst und seiner Berühmtheit das Amt, gibt überhaupt das Glasperlenspiel auf und kehrt Kastalien gegen alle Sitten und Regeln den Rücken. «Die Institution Kastalien, unser Orden, unser Wissenschafts- und Schulbetrieb samt Glasperlenspiel und allem scheint den meisten von uns Ordensbrüdern so selbstverständlich wie jedem Menschen die Luft, die er atmet, und der Boden, auf dem er steht», schreibt Josef Knecht in seinem Abschiedsbrief an die Erziehungsbehörde.

> Kaum einer denkt jemals daran, daß diese Luft und dieser Boden etwa auch nicht dasein, daß die Luft uns eines Tages mangeln, der Boden unter uns hinschwinden könnte. Wir haben das Glück, wohlbehütet in einer kleinen, sauberen und heiteren Welt zu leben, und die große Mehrzahl von uns lebt, so wunderlich es scheinen möge, in der Fiktion, diese Welt sei immer gewesen, und wir seien in sie hineingeboren.[10]

Josef Knecht spürt, daß die Grundlage, auf der eine Gesellschaft sich eine so elitäre geistige Welt wie Kastalien leistet, wegzubrechen droht. Rückläufig sind allerorten das Wissen und die Gewohnheit, die Leidenschaft und Lust, sich mit den künstlerischen und wissenschaftlichen Traditionen auseinanderzusetzen, sie so lebendig

zu erhalten. Indem die Schulen immer weniger Wert auf die musischen, literarischen und historischen Fächer legen, sind immer mehr junge Menschen von vornherein abgeschnitten von den Quellen ihrer Kultur, erlangen gar nicht erst die Befähigung, sich mit den komplexen geistigen und ästhetischen Werken früherer Generationen zu beschäftigen, sie zu genießen, sie fruchtbar zu machen für ihr eigenes Leben, ihre eigene Welt. Noch äßen die Gelehrten und Künstler ihr Brot, benützten ihre Bibliotheken, vertrauten auf die staatlichen Zuwendungen, bauten ihre Schulen und Archive sogar aus – «aber wenn das Volk keine Lust mehr hat, uns dies zu ermöglichen, oder wenn das Land durch Verarmung, Krieg usw. dazu unfähig wird, dann ist es im selben Augenblick mit unsrem Leben und Studieren aus». Schon jetzt stellten manche Parlamentarier recht deutlich die Frage, warum der Staat angesichts so vieler anderer, politischer und vor allem sozialer Bedürfnisse all das Geld für die Kultur ausgebe. Ebenso eindringlich wie vergeblich warnt Josef Knecht die Gelehrten und Künstler davor, «daß unser Land sein Kastalien und unsre Kultur eines Tages als einen Luxus werde betrachten, den es sich nicht mehr erlauben könne, ja sogar daß es uns, statt wie bisher gutmütig stolz auf uns zu sein, eines Tages als Schmarotzer und Schädlinge, ja als Irrlehrer und Feinde empfinden werde».[11]

Es gehört nichts Prophetisches zu der Voraussage, daß uns, die wir uns Künstler, Musiker, Gelehrte nennen, das Schicksal ereilen wird, das Josef Knecht für Kastalien befürchtet. Über das Stadium kaum merklicher Risse ist der Verfall der kulturellen Bildung längst hinaus. Als Vater wie als Schriftsteller begegne ich in den Schulen der ersten Generation von Deutschlehrern, die keine Leser mehr sind, Leser im emphatischen Sinne meine ich, die die Beschäftigung mit Büchern als eine selbstverständliche, nicht diesen oder jenen Anlaß benötigende Tätigkeit des täglichen Lebens verstehen. Die Lehrpläne haben es schon aufgegeben, den Schülern oder vielleicht mehr noch den Lehrern die Lektüre vollständiger Werke abzuverlangen, eine deutsche Gymnasiallaufbahn ist heute möglich, ohne wenigstens einen Goethe, einen Schiller in Gänze gelesen oder von Kleist, Stifter, Döblin auch nur den Namen gehört zu haben. Selbst in den Universitäten kennen Studenten von längeren,

komplexeren Werken im besten Fall ein Readers's Digest. Und sie haben ja recht, die Dozenten, in gewisser Weise, weil ihre Studenten niemals die Kulturtechnik erlernt haben, verschachtelte Satzstrukturen, rhythmisierte Sprache, fremde Metaphern, bewußte Vieldeutigkeiten, biblische, gar mystisch-pietistische Motive, dezidiert unpsychologische Seelenbeschreibungen und dramaturgische Abläufe nachzuvollziehen, die nicht dem schlichten Modell populärer Kinofilme entsprechen. Ein Drama wie der *Faust*, gar ein Roman wie die *Flegeljahre* von Jean Paul ist für die ganz überwiegende Mehrheit der Deutschstudenten – der Studenten! – nur noch als Zusammenfassung in Wikipedia zugänglich. Und was in den Schulen und BA-Studiengängen tatsächlich noch vom Lesen übrig blieb, ist gerade nicht darauf gerichtet, die Begeisterung zu wecken, den Assoziationen freien Lauf zu lassen, die Bedeutungsfülle für das Hier und Jetzt der Schüler aufzudecken – das Lesen selbst zu lehren. Vielmehr geht es darum, von den Lehrplänen genau definierte und abfragbare Kompetenzen einzuüben, Begriffe, Epochenmerkmale und so weiter. Damit aber wird die Lust an der Literatur systematisch getötet. Wissen reduziert sich auf Information, damit auf die Nützlichkeit, die es in diesem oder jenem Zusammenhang haben könnte, in diesem Modul, für jene Prüfung. Was Hesse in der Einführung in die Geschichte des Glasperlenspiels über die untergegangene Epoche schreibt, ist die Gegenwart von Bologna:

> Man hörte Vorträge über Dichter, deren Werke man niemals gelesen hatte oder zu lesen gesonnen war, ließ sich etwa dazu auch mit Lichtbildapparaten Abbildungen vorführen und kämpfte sich, genau wie im Feuilleton der Zeitungen, durch eine Sintflut von vereinzelten, ihres Sinnes beraubten Bildungswerten und Wissensbruchstücken.[12]

Im Sinne der Information wird Wissen auch weiterhin notwendig sein und an den Schulen und Universitäten gelehrt werden. Der Umfang der Bildung wird also keineswegs weniger, im Gegenteil. Allein, was da vermittelt wird, das ist immer enger an einen Zweck gebunden: Was muß man von Brecht für die Prüfung wissen, was von der deutschen Literatur für den Beruf? Auch in Kastalien wird man sämtliche Hauptdisziplinen fortbestehen lassen und weiter fördern, wenn vom Wissen nur noch Informationen übriggeblieben

sind: «Mathematik braucht man auch, um neue Schußwaffen zu erfinden», wie es Josef Knecht sagt. Was Knecht gefährdet sieht, ist Kultur als ihr eigener, sich selbst genügender Zweck, ist Kunst als eine Tätigkeit, die sich der Produktionslogik entzieht, wie es das Glasperlenspiel als der extremste, unökonomischste und damit gefährdetste Teil der Bildungsprovinz verkörpert – «daß aus der Abschaffung unsres Spieles dem Land und dem Volk der geringste Schaden erwachsen könne, wird niemand glauben, am wenigsten die Militärs».

Auch bei uns wird der Wert der kulturellen Bildung immer offener in Frage gestellt. Im Privatfernsehen, dem sich das öffentlich-rechtliche Fernsehen Jahr für Jahr mehr angleicht, hat längst nicht mehr der Prolet, sondern der Bildungsbürger den Nimbus des Asozialen, und wer sich in der Oberstufe eines Gymnasiums freiwillig mit einem Stück älterer, nicht auf den Bestsellerlisten stehender Literatur zeigt, es gar in der Großen Pause oder in der Freistunde aufklappt, muß damit leben, als Sonderling zu gelten, als schräger Vogel oder, wie es in bizarrer Umkehrung christlicher Wertvorstellungen heißt: als Opfer. Was früher Bildungsdünkel war, hat sich in sein Gegenteil verkehrt – den Stolz auf die eigene Ignoranz. In anderen Worten: *Fack ju Göhte!* Mit der schlichten Botschaft, daß sich kein Zuschauer für seinen Mangel an Bildung und Kultiviertheit zu schämen brauche, hat es der Film nicht nur zum größten deutschen Kinoerfolg der letzten Jahre geschafft; er wurde auch mit staatlichen Preisen ausgezeichnet und in den Feuilletons für seine «absolute Zeitgemäßheit» gefeiert.[13]

Ich weiß nicht, ob die Abwertung der Literatur – es ist nicht nur Desinteresse, es ist Abneigung, ja, ostentative Herabwürdigung jedenfalls der schwer verständlichen, Anstrengung, Disziplin und Vorkenntnisse erfordernden Dichtungen, die ich an Schulen und sogar Universitäten nicht immer und überall, aber doch erschreckend häufig erlebe, und zwar inzwischen auch von Lehrern –, ich weiß nicht, ob sich das auf die Musik, speziell die klassische Musik übertragen läßt. Aber es sieht so aus, wenn man die Zahlen und Befunde liest, die etwa der Verband der Deutschen Schulmusiker vorgelegt hat: Danach fällt an Gymnasien ein Drittel der – ohnehin zusammengestrichenen – Musikstunden aus, an Real-

und Hauptschulen mehr als die Hälfte. Nicht einmal ein Fünftel aller Grundschüler in Deutschland erhält einen regulären Musikunterricht.[14] Wir vergehen uns an den künftigen Generationen, denen wir den Zugang zum geistigen Archiv unserer Kultur versperren, indem wir ihnen in den Schulen und Universitäten nicht mehr die Befähigung vermitteln, sich mit komplexen geistigen und ästhetischen Werken zu beschäftigen, sie zu genießen, sie fruchtbar zu machen für ihr eigenes Leben, ihre eigene Welt. Wir können unsere Kinder nicht zwingen, von dem Archiv Gebrauch zu machen. Aber den Benutzerausweis, den sollten wir ihnen schon besorgen – er ist so günstig. «Hinter der Zivilisation her ist die Erde voll von Schlackenbergen und Abfallhaufen» notierte Hesse, kurz bevor er mit der Arbeit am Glasperlenspiel begann,

> die nützlichen Erfindungen haben nicht nur hübsche Weltausstellungen und elegante Automobilsalons zur Folge, sondern es folgen ihnen auch Heere von Bergwerkarbeitern mit blassen Gesichtern und elenden Löhnen, es folgen ihnen Krankheiten und Verödung, und daß die Menschheit Dampfmaschinen und Turbinen hat, dafür zahlt sie mit unendlichen Zerstörungen im Bilde der Erde und im Bilde des Menschen, […] während hingegen dafür, daß der Mensch die Violine erfunden, und dafür, daß jemand die Arien im Figaro geschrieben hat, keinerlei Preis gezahlt werden muß. Mozart und Mörike haben die Welt nicht viel gekostet, sie waren wohlfeil wie der Sonnenschein, jeder Angestellte in einem technischen Bureau kommt teurer.[15]

Josef Knecht verläßt Kastalien, um Lehrer an einer gewöhnlichen Schule zu werden. «Es sitzt einer in der Dachstube über einer subtilen Gelehrtenarbeit, da merkt er, daß unten im Haus Feuer ausgebrochen sein muß», erklärt er seine Entscheidung mit Hilfe eines Gleichnisses:

> Er wird nicht erwägen, ob es seines Amtes sei oder ob er nicht besser seine Tabellen ins reine zu bringen habe, sondern er wird hinunterlaufen und das Haus zu retten suchen. So sitze ich, in einem der obersten Stockwerke unsres kastalischen Baues, mit dem Glasperlenspiel beschäftigt, mit lauter zarten, empfindlichen Instrumenten arbeitend, und werde vom Instinkt her, von der Nase her darauf aufmerksam, daß es irgendwo unten brennt, daß unser ganzer Bau bedroht und gefährdet ist und daß ich jetzt nicht Musik zu analysieren oder Spielregeln zu differenzieren, sondern dorthin zu eilen habe, wo es raucht.[16]

Überträgt man das Gleichnis Knechts auf unsere Situation, dann ziehen sehr wenige von uns die gleichen Schlüsse. Wir meinen uns gegen die ansteigende Hitze etwas Kühlung verschaffen zu können, indem wir die Fenster öffnen, die zum Markt hinausgehen, zur Popularisierung, zur Vereinfachung und zur Einzwängung in die massentauglichen Formate. Die Luft, die von dort hereinweht, wirkt wie ein Brandbeschleuniger. Um das Feuer zu löschen, das sich in den unteren Stockwerken ausbreitet, wäre es hilfreicher, das Naheliegende zu tun und die Treppe hinunterzulaufen, uns also in die Kindergärten zu bemühen, uns den Schulen anzudienen und bei der Gelegenheit dann gleich die Kultusministerien zu stürmen, die in ihren Lehrplänen die musischen Fächer nur noch wie Ausschußware behandeln. Denn das Interesse und ja: auch der Spaß, mit Glasperlen zu spielen, entwickelt sich in jungen Jahren oder gar nicht – das gilt fürs Lesen nicht minder als fürs Hören, fürs Schreiben genauso wie fürs Musizieren. Josef Knecht, der höchste und berühmteste Glasperlenspieler, findet schon die Erziehung eines einzigen begabten Kindes wichtig genug, um ihr sein restliches Leben zu widmen. Kaum hat er sein erstes Lehramt angetreten, stirbt er allerdings nach einem Sprung in einen eiskalten Bergsee. Er hatte es seinem Schüler nachtun wollen, einem begabten, aber schwierigen, allen Autoritäten mißtrauenden, dafür sportbegeisterten Jungen, vor dem er nicht als Feigling und Drückeberger dastehen, dessen Achtung und Kameradschaft er gewinnen wollte: ein gewöhnlicher Unfalltod und zugleich das, was begeisterte Leser auf deutschen Schulhöfen sind: ein Opfer.

Auch unser Kastalien, das sich in Gestalt unserer kulturellen Institutionen so vielfältig und wundersam herausgebildet hat, wird noch eine ganze Weile recht unbeschadet überstehen. Der literarische Betrieb etwa dürfte noch lange genug existieren, damit Schriftsteller meiner Generation darin alt werden. Und danach wird die Literatur nicht einfach ihren Betrieb einstellen, sondern auf das Normalmaß schrumpfen, das außerhalb Europas, ja an dessen südlichen oder östlichen Grenzen schon jetzt zu beobachten ist. Leser wird es auch dann noch geben, wenn Literatur nur noch wie Philatelie betrieben wird, jenseits aller öffentlichen Wahrnehmung. Daß die Mißachtung der Allgemeinheit den Enthusiasmus Einzelner

sogar befördert, ist als gegenläufige Entwicklung bereits jetzt in den Schulen und Universitäten zu beobachten, auch bei jüngeren Autoren, Wissenschaftlern und Lesern. Womöglich werden sie «die Einzelnen und kleinen Gruppen» sein, welche schon vor, zwischen oder nach den großen Kriegen «entschlossen waren, dem Geist treu zu bleiben und mit allen Kräften einen Kern von guter Tradition, von Zucht, Methode und intellektuellem Gewissen über diese Zeit hinwegzuretten», wie es in der Einführung zum *Glasperlenspiel* heißt. [17] Und selbst wenn die abendländische Literatur, wie heute schon das klassische Schrifttum des Morgenlandes, nur noch von Archäologen studiert würde – es könnten sich andere, dann vielleicht elektronische Formate, Gattungen und Stile herausbilden, die Welt ästhetisch zu durchdringen. Die Sehnsucht nach der Vergangenheit löst sich sofort auf, wenn man sich eine jedwede Vergangenheit konkret vor Augen führt, wie gesagt auch die Vergangenheit unserer Schulen. Wenn ich als Buchmensch nur den Verfall sehe, liegt es daran, daß mir für das Neue, das mit jedem Verfall doch auch einhergeht, jedwedes Sensorium fehlt.

Man merkt schon, ich bemühe mich – ich fürchte, vergeblich –, nicht ganz so borniert und miesepetrig zu enden wie die Bocksgesänge, von denen ich mich eingangs vornehm distanziert habe. Dabei ist es wirklich nicht sosehr Ärger, den ich empfinde, Empörung. Daß sich das europäische und im besonderen das deutsche Kulturleben in den letzten sechzig Jahren so wundersam und reich entwickelte, daß die Gesellschaft der Musik, der Literatur, den Künsten soviel Förderung, Zuneigung und Aufmerksamkeit schenkte, kommt mir wie ein Wunder vor und ist von 1945 aus betrachtet so utopisch wie das Glasperlenspiel. Dafür bin ich dankbar, dieser öffentlichen Förderung, Zuneigung und Aufmerksamkeit verdanke ich meine schriftstellerische Existenz. Es ist eher Trauer, zugegeben auch Sentimentalität und vor allem Scham, daß es am Ende an uns läge, die wir Hölderlin und Kafka, Proust und Beckett beerbt haben, um diese vier wieder als Chiffre für die moderne europäische Literatur zu nehmen, wenn diese große, beglückende Tradition ausgerechnet mit unserer Generation an Gegenwart verlöre – dann hätten unsere eigenen Bücher nicht mehr genug zu sagen gehabt. «Wir vergessen vor allem, daß wir

selber ein Stück Geschichte sind, etwas Gewordenes, und etwas das zum Absterben verurteilt ist, wenn es die Fähigkeit zu weiterem Werden und Sichwandeln verliert», schreibt Josef Knecht in seinem Abschiedsbrief: «Wir sind selbst Geschichte und sind an der Weltgeschichte und unserer Stellung in ihr mitverantwortlich.»[18] Am Bewußtsein dieser Verantwortung fehlt es auch in unserem Kastalien sehr.

13

Gewalt des Mitleids
Arendt und die Revolution[*]

Es gibt zahlreiche Preise, die in Deutschland verliehen werden, und wohl die meisten tragen den Namen eines verstorbenen Literaten, eines Gelehrten, eines Politikers oder Mäzens. Der Preis, der im Namen von Hannah Arendt vergeben wird, hat einen merkwürdigen Zusatz: Es ist ein Preis für politisches Denken. Ich muß sagen, daß der Ausdruck mir spontan gefiel: politisches Denken. Zugleich fragte ich mich, was damit wohl genau gemeint sei. Die Frage, was Politik ist, ließe sich mit Hannah Arendt sehr viel leichter beantworten, sie hat in ihren letzten Jahrzehnten immer wieder darüber nachgedacht, sogar ein eigenes Buch darüber geschrieben. Auch für das politische Urteilen, die politische Philosophie, das politische Handeln könnte man Erklärungen anführen, die auf ihren eigenen Worten beruhen. Aber was bedeutet es, politisch zu denken? Wodurch unterscheidet sich ein politisches von einem nicht-politischen Denken? Und was wäre, da ich nun einmal mit eben diesem Preis ausgezeichnet werde, was wäre an meinem Denken politisch?

Es liegt nahe, das politische Denken in einem Analogieschluß durch seinen Bezug zur Politik zu definieren, damit zu der Welt zwischen den Menschen, wie Hannah Arendt selbst den politischen Raum nannte. Vielleicht hätte sie diese Erklärung akzeptiert, die sich aus ihrem Begriff des Politischen ableiten läßt. Und doch griffe das relativ neutrale Merkmal des öffentlichen Bezugs zu kurz, würde man es auf ihr eigenes Werk anwenden. Schließlich versieht Hannah

Arendt selbst das Wesen der Politik mit einer Wertung, die nicht politikwissenschaftlich, sondern allein politisch zu rechtfertigen ist: Politik sei «die Sache der Freiheit gegen das Unheil der Zwangsherrschaft jeglicher Art».[1] Sehr viel tiefgründiger ist das politische Denken, wie Hannah Arendt es vielleicht nicht definiert, aber mir in ihren Büchern zum Vorbild gibt, in drei Formulierungen bezeichnet, die gar nicht ihr eigenes Werk meinen. Nebenher bemerkt ist es wohl auch Ausdruck ihrer Noblesse, daß sie ihr eigenes Bemühen erklärt, indem sie vom Gelingen anderer Autoren spricht.

Die erste Formulierung, die ich anführen möchte, stammt aus einer Zueignung an ihren Lehrer Karl Jaspers: sich in der Wirklichkeit zurechtzufinden, ohne sich ihr zu verschreiben, wie man sich früher dem Teufel verschrieb.[2] In diesem Dreiklang sind wesentliche Motive von Hannah Arendts eigener Arbeit zum Ausdruck gebracht: der Wille, die Wirklichkeit zu verstehen – sich in ihr zurechtzufinden; aber dann auch der Wille, die Wirklichkeit nötigenfalls zu verändern – sich ihr nicht zu verschreiben; und schließlich der Glaube an die Veränderbarkeit, damit den freien Willen und den Auftrag der Vernunft – wohingegen man sich früher der Wirklichkeit wie dem Teufel verschrieb. Denken allein ist ein Prozeß begrifflicher Klärung und Verdichtung. Politisches Denken hingegen, wie Hannah Arendt es zum Vorbild gibt, entschlüsselt das Gewordene als Gemachtes und ist damit seinem Wesen nach widerspenstig. Es akzeptiert die Verhältnisse niemals als notwendig, die es zu verstehen sucht. Die Notwendigkeit, so schreibt Hannah Arendt wenige Zeilen später, sei nur der Spuk, «der uns locken möchte, eine Rolle zu spielen, anstatt zu versuchen, irgendwie ein Mensch zu sein». Irgendwie ein Mensch zu sein – das ist nun ein außerordentlich vager, geradezu pathetischer Ausdruck, wie man ihn bei Hannah Arendt selten findet. Und doch ist er ebenso wohlplaziert wie vielsagend, insofern das politische Denken zwar analytisch vorgeht, jedoch auf einem vorbegrifflichen Akt der Empathie beruht, der Mitmenschlichkeit oder Parteinahme, sei es in der Ausprägung des Mitleids oder des Zorns.

Im Zusammenhang mit Gotthold Ephraim Lessing – und damit führe ich die zweite Zuschreibung an, um das politische Denken zu

bezeichnen – weist Hannah Arendt darauf hin, daß die griechische Affektenlehre nicht nur das Mitleid, sondern auch den Zorn unter die angenehmen Gemütsempfindungen rechnete, während sie die Hoffnung zusammen mit der Furcht als Übel verbuchte. Diese Wertschätzung des Zorns habe nichts mit dem Grad der Erschütterung zu tun, vielmehr mit dem Grad seines «Realitätsbewußtseins», wie Hannah Arendt betont:

> In der Hoffnung überspringt die Seele die Wirklichkeit, wie sie in der Furcht sich vor ihr zurückzieht. Aber der Zorn […] stellt die Welt bloß.[3]

Zorn und Mitleid sind keine Wörter, die einem auf Anhieb in den Sinn kommen, wenn man Hannah Arendt liest. So elegant ihre Prosa ist, so kühl ist sie auch, betont rational, beinah distanziert und frei von rhetorischen Effekten. Gerade im Vergleich mit ihren philosophischen Lehrern sticht diese Klarheit ins Auge, mit der Feierlichkeit Karl Jaspers' und dem Raunen Martin Heideggers. Gleichwohl meine ich eben in der Abwehr jedweder Sentimentalität jenes Übermaß des Sentiments zu erkennen, das im Übermaß der Not brennt. Diese Not ist mehr als existentiell, denn sie wird nicht nur durch die Möglichkeit der eigenen, individuellen Auslöschung erzeugt. Die Not ist zugleich kollektiv, dergestalt daß sie mit der Auslöschung ihres gesamten Volkes rechnen muß, damit der Vergangenheit, der Erinnerung, des bloßen Namens. Zu morden, ist das eine. Das Unvorstellbare, das der Nationalsozialismus versucht hat, ist gewesen, niemanden übrig zu lassen, der um die Ermordeten trauert, damit den ärgsten Fluch der Juden wahr werden zu lassen: Nicht gedacht soll deiner werden.

Damit bin ich bei der dritten Formulierung angelangt, mit der Hannah Arendt jemand anderen charakterisiert, aber beinah treffender sich selbst: Mit Blick auf Stefan Zweig spricht sie von «jener erbarmungslosen Genauigkeit, welche der Kälte der echten Verzweiflung entspringt».[4] Ich kenne keine Beschreibung, die für ihre großen historischen Werke und zumal die *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft* treffender wäre. Neben vielem anderen, was dieses Buch heute so unglaublich erscheinen läßt, die Weite der gedanklichen Bögen, die analytische Durchdringung der

geschichtlichen Erfahrung, die Originalität der deutenden Synthese, das helle Bewußtsein der Gegenwart, ist es auch seine Entstehungszeit unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg, als die Toten nicht einmal überschlagen, die Überlebenden noch ohne Gelegenheit zur Besinnung waren, als die Bilder der Vernichtungslager nicht im Geschichtsunterricht, sondern in den Wochenschauen gezeigt wurden. Obwohl das Buch praktisch in der Zeitgenossenschaft der Katastrophe entstand, die Hannah Arendt unmittelbar betraf, hat es den Gestus abwägender Geschichtsschreibung. Kaum eine Formulierung findet sich darin, die vordergründig anklagt, nichts menschelt, nichts schwelgt, nichts rüttelt durch sprachliche Effekte auf. Nicht ein einziges Ausrufzeichen benötigt sie auf den annähernd tausend Seiten, keine Superlative, keine rhetorischen, also Mitgefühl beschwörenden Fragen, keine Aufrufe zur Empörung. Mitleid und Zorn sind in Hannah Arendts politischem Denken in einen anderen, unsichtbaren Aggregatzustand überführt.

Was sie sich vereinzelt erlaubt, ist der zeremonielle Ton einer Grundsatzerklärung, aber auch nur dort, wo sie das Ideal anführt, bevor sie dessen Unzulänglichkeit erweist. Etwa setzt sie den Beginn der politischen Neuzeit bei der Erklärung der Menschenrechte durch die beiden großen Revolutionen an, der amerikanischen und der französischen, mithin auf das letzte Drittel des achtzehnten Jahrhunderts.

> Diese Erklärung, die seither die Grundlage aller Republiken gebildet hat und sie grundsätzlich von allen anderen uns aus der Geschichte bekannten unterscheidet, besagt nicht mehr und nicht weniger, als daß von nun an der Mensch als solcher, und weder die Gebote Gottes noch die des Naturrechts, noch die Gebräuche und Sitten der durch Tradition geheiligten Vergangenheit, den Maßstab dafür abgeben können, was recht und unrecht sei. In der Sprache des achtzehnten Jahrhunderts besagte sie, daß die Völker sich von der Vormundschaft aller gesellschaftlichen, religiösen und historischen Autoritäten befreit hätten, daß das Menschengeschlecht seine «Erziehung» beendet habe und mündig geworden sei.[5]

Das sind wohlklingende, auch wohlgesetzte, zugleich erhabene wie erhebende Worte, die noch heute jede Festrede auf die Aufklärung, auf Europa, auf die westliche Zivilisation schmücken könnten. Allein, bei Hannah Arendt stehen solche Worte nicht in einer

erbaulichen Abhandlung über den Fortschritt der Menschheit; sie leiten den letzten Abschnitt eines Kapitels ein, das wie kaum eine andere historische Analyse des zwanzigsten Jahrhunderts noch einen heutigen Leser beunruhigen müßte: das Kapitel über den Niedergang des Nationalstaats und das Ende der Menschenrechte. Das aus ihrer Feder selten salbungsvolle Lob der Menschenrechte steht ausgerechnet dort, wo sie deren Aporie zu erklären anhebt. Und Hannah Arendt selbst läßt keinen Zweifel, daß eben in der Feierlichkeit der Sprache, die sich aus dem neunzehnten Jahrhundert konserviert hat, selbst schon ein Problem liegt. Nur eine Seite später bemerkt sie:

> Die Menschenrechte haben immer das Unglück gehabt, von politisch bedeutungslosen Individuen oder Vereinen repräsentiert zu werden, deren sentimental humanitäre Sprache sich oft nur um ein geringes von den Broschüren der Tierschützer unterschied.

Was dann folgt, ist eine bezwingend logische, historisch fundierte, aber in der Ausweglosigkeit auch beklemmende Darstellung der Dilemmata, in denen der moderne Nationalstaat steht: Denn der Nationalstaat – nein, er versagt nicht bloß, schlimmer: ist strukturell unfähig, die Menschenrechte universell zu vertreten, deren Proklamation doch mit seiner Schaffung einhergingen. Insofern die Französische Revolution die Menschheit als eine Familie von Nationen begriff, bezogen sich diese Rechte auf die Angehörigen eines Volkes. Das hieß aber auch, daß die Menschenrechte an die Staatsbürgerrechte gekoppelt waren.

> Was diese Verquickung der Menschenrechte mit der im Nationalstaat verwirklichten Volkssouveränität eigentlich bedeutet, stellte sich erst heraus, als immer mehr Menschen und immer mehr Volksgruppen erschienen, deren elementare Rechte als Völker im Herzen Europas so wenig gesichert waren, als hätte sie ein widriges Schicksal plötzlich in die Wildnis des afrikanischen Erdteils verschlagen.

Als sich mit dem Ende des Ersten Weltkriegs die letzten multiethnischen Großreiche auflösten und überall auf dem Kontinent neue, teilweise willkürlich konstruierte Nationen entstanden, deren Staatsvolk sich keineswegs mit deren Bewohnern deckte, blieben allerorten Minderheiten übrig, die nicht in der alten,

auch schon imaginierten Dreieinigkeit von Volk-Territorium-Staat aufgingen. Kam den anerkannten Minderheiten zwar nicht Gleichberechtigung, aber als Staatsbürger immerhin ein Rechtsanspruch zu, so war die Situation noch dramatischer für die vielen Millionen Flüchtlinge und Staatenlosen, die der Erste Weltkrieg ohne Papiere zurückließ. Da sie sich nicht des Schutzes einer Regierung erfreuten, waren sie auf das Minimum an Recht verwiesen, das ihnen angeblich eingeboren war. Allein: Es gab niemanden, es gab keine staatliche oder zwischenstaatliche Autorität, die diesen Staatenlosen das Recht garantieren konnte.

> Staatenlosigkeit in Massendimensionen hat die Welt faktisch vor die unausweichliche und höchst verwirrende Frage gestellt, ob es überhaupt so etwas wie unabdingbare Menschenrechte gibt, das heißt Rechte, die unabhängig sind von jedem besonderen politischen Status und einzig der bloßen Tatsache des Menschseins entspringen.

Jedenfalls die Minderheiten, Flüchtlinge und Vertriebenen des Ersten Weltkriegs scheinen diese Frage verneint zu haben, denn wo immer sie sich organisierten, appellierten sie an ihre Rechte als Polen, als Juden oder als Deutsche. Niemand unter ihnen kam auf die Idee, an die Menschenrechte zu appellieren.

> Es ist sinnlos, Gleichheit vor dem Gesetz für den zu verlangen, für den es kein Gesetz gibt.

Einige Leser Arendts haben vorgeschlagen, ihre Argumentation auf die Flüchtlinge unserer Zeit zu übertragen, die ohne Paß oder Aufenthaltsrecht, im Illegalen also leben. Ob das nun hilfreich ist oder nicht, so meine ich, daß Arendts These vom Ende der Menschenrechte heute in einem noch umfassenderen Sinne von Belang ist: sie berührt das Wesen des Nationalstaats als solchem. Interessant ist ja, daß Hannah Arendt vom Ende der Menschenrechte zu einem Zeitpunkt sprach, als die Vollversammlung der Vereinten Nationen gerade einstimmig die Allgemeine Erklärung der Menschenrechte verabschiedet hatte. Ohne Zweifel begrüßte sie die Entwicklungen, die es nach dem Zweiten Weltkrieg im internationalen Recht gab; man denke nur an die Genfer Flüchtlingskonvention, den Hohen Kommissar für Flüchtlingsfragen

der Vereinten Nationen oder den Internationalen Strafgerichtshof in Den Haag. Aufgabe dieser Institutionen ist es eben, auch jenen ein Recht zu sichern, denen innerhalb einer nationalen Staatlichkeit kein Recht zukommt. Und doch bleibt die Problematik des Nationalstaats, dem wir zugleich die Demokratie verdanken, im Kern bestehen. Aus der Souveränität des Volkes, das an die Stelle des absoluten Fürsten getreten ist, folgt bis heute notwendig eine Definition derer, die zum Volk gehören, und also auch derer, die nicht zum Volk gehören. Gerade das Prinzip der Volkssouveränität zwingt den Nationalstaat zur Unterscheidung, zur Identifikation.

> Sofern sich innerhalb der Nation auch Menschen anderer volksmäßigen Abstammung befinden, so verlangt das Nationalgefühl, daß sie entweder assimiliert oder ausgestoßen werden.[6]

Gewiß hat Europa das Gewaltpotential, das in dieser Unterscheidung in Bürger und Nicht-Bürger liegt, seit dem Zweiten Weltkrieg entschärft und verbietet sich jeder Vergleich mit der Situation, die Hannah Arendt vor Augen hatte, als Nicht-Bürger wie Leprakranke gekennzeichnet, später wie Tiere geschlachtet wurden. Und doch sind die Debatten, die schon lange vor dem Nationalsozialismus und auch heute wieder um die Rechte der anderen geführt werden, die Rechte der Minderheiten, der Andersgläubigen, der Einwanderer und sogar der Touristen, die je nach Herkunftsland für ein Visum inzwischen einen Aktenordner voll von Bürgschaften, Konto- und Grundbuchauszügen, Versicherungsnachweisen, Urkunden und Arbeitsbescheinigungen vorlegen müssen – sind diese Debatten nicht zu verstehen, ohne die Grundlagen, aber auch Abgründe der modernen Nationalstaatlichkeit zu berücksichtigen, wie sie sich infolge der Französischen Revolution herausgebildet hat. Noch immer liegt den Debatten wie den Paßkontrollen die Frage zugrunde: Wer ist Wir? Dieses Wir ist durchlässiger geworden, ja. Der Sohn oder die Tochter eines Einwanderers kann in höchste Staatsämter oder Akademien gelangen. Aber allein schon das Wort der Integration, das Norm geworden ist, zeigt an, daß die Grundlage weiterhin die Vorstellung eines irgendwie einheitlichen Staatsvolkes ist, für das ein Fremder

sich zu qualifizieren, in das er sich einzubringen hat. Integration ist schon dem Wort nach ein einseitiger Vorgang: Ein Einzelner oder eine Gruppe integriert sich in ein bestehendes Ganzes. Man kann in Deutschland Gründe dafür anführen, den Begriff des Staatsvolkes auch weiterhin als etwas Einheitliches zu denken, als eine ethnisch und religiös inzwischen erweiterbare, aber doch sprachlich und kulturell irgendwie homogene Gemeinschaft. Allerdings sollte man sich mit Hannah Arendt der Entstehungsgeschichte dieses Anspruchs bewußt sein und ihn nicht für ein Naturgesetz halten. Volkssouveränität hat etwa in der Amerikanischen Revolution eine gänzlich andere Bedeutung als in der Französischen, und so stellen sich die Probleme, die die Einwanderung heute in den Vereinigten Staaten aufwirft, auf ganz andere Weise dar als in Europa.

In der Französischen Revolution verlagerte sich der Akzent früh von der Republik auf das Volk, so daß Dauer und Identität des Staates also nicht durch die Institutionen, sondern von einem angenommenen Willen des Volkes garantiert werden sollten, der im Sinne Rousseaus als einheitlich gedacht, im tatsächlichen Verlauf der Revolution jedoch in eine Einmütigkeit gezwungen wurde; ganz anders verstanden die Väter der Amerikanischen Revolution das Wort «Volk» niemals als einen Singular; schon aufgrund der Einwanderung aus so vielen unterschiedlichen Länder sahen sie die Gesellschaft natürlicherweise als eine Vielheit, die es, statt sie kulturell zu vereinheitlichen, demokratisch zu organisieren galt. Entsprechend wurde als die wichtigste und bedeutungsvollste aller revolutionären Taten die Verabschiedung einer Verfassung empfunden, während in allen anderen, und zwar nicht nur europäischen Revolutionen seither der neue Verfassungsstaat stets in Gefahr stand, von denen wieder weggeschwemmt zu werden, die sich auf die öffentliche Meinung oder die *volonté générale* beriefen, als habe das Volk tatsächlich nur eine Meinung, nur einen Willen. Der Verrat Robespierres, der die Volksgesellschaften mit dem Argument auflöste, es gäbe nur eine große *Societé populaire*, das französische Volk, ist bei Hannah Arendt mehr als nur die Machtergreifung durch eine einzelne Fraktion. Er steht stellvertretend für den Betrug des Nationalismus überhaupt, «der

eine Wahnvorstellung an die Stelle einer lebendigen Realität setzt». [7]

Nicht nur für die Deutschen, auch für die siegreichen Völker des Zweiten Weltkriegs wäre es ungleich bequemer, den Nationalsozialismus als Fehlentwicklung der abendländischen Zivilisation abhandeln zu können, isoliert von den anderen westlichen Demokratien, als eine Barbarei und damit, wie es das Wort schon sagt, als etwas Fremdes, Dunkles, aus der europäischen Geschichte nicht kausal Abzuleitendes. Hannah Arendt, hierin sehr viel näher an der *Dialektik der Aufklärung* als an der Apologetik ihrer eigenen Lehrer, weist nach, wie im Ursprung der Französischen Revolution selbst schon der Nationalismus angelegt war, der sich keineswegs auf Deutschland beschränkte, sondern im Nationalsozialismus nur seine radikalste Ausformung fand. Daß Europa die Tyrannei im Namen des Volkes nicht aus eigener Kraft überwand – daß es der Hilfe der Vereinigten Staaten bedurfte –, ergab sich für sie nicht aus der zufälligen geostrategischen oder militärischen Konstellation. Es ergab sich logisch aus der Geschichte der Revolutionen. So überrascht es auch nicht, daß sie das Projekt der europäischen Einigung nach dem Zweiten Weltkrieg zwar wohlwollend, dessen Erfolgsaussichten jedoch zunächst sehr skeptisch beurteilte. Noch 1958 befürchtete sie, daß Europa so wenig einen Ausweg aus der nationalstaatlichen Organisation finden würde wie die Spätantike aus der Organisation der Stadtstaaten.[8]

Der Nationalsozialismus ist überwunden, das wird man auch Ende 2011 noch sagen dürfen – so bestürzend die Mordserie ist, die durch den Selbstmord zweier rechtsradikaler Attentäter ans Licht kam. Der Nationalsozialismus ist überwunden, aber offenbar nicht der Nationalismus, aus dem er sich herleitete. So ist es eine zufällige zeitliche Koinzidenz, aber nicht ohne inneren Zusammenhang, daß das Jahr 2011 nicht nur Deutschland und mit den Anschlägen von Oslo und Utøya kurz zuvor Norwegen mit einer neuen Qualität fremdenfeindlichen Terrors konfrontiert, sondern drastisch auch den Niedergang des europäischen Projektes vor Augen geführt hat. Gewiß begann dieser Niedergang nicht erst mit der Finanzkrise. Die Finanzkrise ist Ausdruck und Folge einer politischen Krise, die vor Jahren bereits einsetzte, genau gesagt im Übergang der Generation,

die noch eigene Erinnerungen an die Schrecken des Krieges hatte, zu unserer Generation der Nachgeborenen, die das Wundersame der europäischen Einigung nicht aus eigener Anschauung wertschätzen kann, die jedenfalls im Westen nicht erfahren hat, was Unfreiheit konkret bedeutet.

Um den Niedergang des europäischen Projektes zu konstatieren, muß man nicht abschätzig auf unsere Nachbarstaaten blicken, in denen rechtspopulistische, fremdenfeindliche, dezidiert anti-europäische Parteien auf dem Vormarsch und teilweise bereits an der Regierung beteiligt sind. Wenn ein führender Vertreter der Partei Konrad Adenauers und Helmut Kohls, nämlich ihr Fraktionsvorsitzender im Bundestag, triumphierend erklärt, daß in Europa wieder deutsch gesprochen werde,[9] ist das einen Tag vor dem Besuch des britischen Premierministers mehr als nur diplomatische Idiotie. Es ist Geschichtsvergessenheit in einem Maße, daß jedem Leser Hannah Arendts nur angst und bange werden kann. (Damit nun auf der anderen Seite des politischen Spektrums nicht allzu selbstgefällig genickt wird, möchte ich daran erinnern, daß die Verbindung von Intelligenz und Rasse von einem prominenten Vertreter der Linken wieder hoffähig gemacht wurde, und zwar, das ist für unseren Kontext dann doch bezeichnend, und zwar mit dem nicht minder idiotischen und erst recht geschichtsvergessenen Hinweis auf eine höhere Intelligenz des jüdischen Volkes.)

Aber noch einmal kurz zum Fraktionsvorsitzenden der CDU im Bundestag. Dieser deutsche Triumphator ist der gleiche, der landauf landab verkündet, die Deutschen müßten, da sie doch Christen seien, sich besonders des Schutzes der Christenheit annehmen, die wie keine andere Religionsgemeinschaft weltweit verfolgt würde. Ich werde nun nicht auf diese Behauptung eingehen oder gar die Anzahl christlicher Opfer mit den Angehörigen anderer religiöser oder ethnischer Minderheiten aufrechnen, die heute ebenfalls auf der Welt verfolgt werden. Nein, ich möchte bei Hannah Arendt bleiben und dem Fraktionsvorsitzenden der CDU im Bundestag die Lektüre ihres Revolutionsbuches noch aus anderem Grunde empfehlen. Es findet sich darin, obwohl von einer Jüdin geschrieben, in einer glänzenden Doppelinterpretation des *Großinquisitors* und des *Billy Budd* eine der präzisesten und

eindringlichsten Darstellungen der Güte, die Jesus von Nazareth auf die Welt oder jedenfalls in die Religionsgeschichte eingebracht hat:

> daß dieser es fertigbrachte, mit allen Menschen als Einzelnen mitzuleiden, und daß diese, obwohl es buchstäblich alle waren, ihm doch nicht in irgendein Kollektiv, in die eine leidende Menschheit zusammenflössen.[10]

Jeder Mensch, jeder gewöhnliche Mensch, handelt, denkt, urteilt, liebt als Mitglied einer Gemeinschaft, geleitet von seinem *sensus communis*, wie Hannah Arendt an anderer Stelle mit Verweis auf Kant erklärt. Zugleich ist jeder Mensch durch die einfache Tatsache, ein Mensch zu sein, Mitglied einer Weltgemeinschaft. Wer politisch handelt, so hebt Hannah Arendt hervor, soll sich, wenn schon nicht der Tatsächlichkeit, dann immerhin der Idee seiner weltbürgerlichen Existenz bewußt sein, sich an seinem Weltbürgertum orientieren.[11] Das ist das Spannungsverhältnis jedweder Politik: im Sinne der eigenen Gemeinschaft zu handeln, ohne die berechtigten Interessen anderer Gemeinschaften zu übersehen. Das ist das Spannungsverhältnis, in dem die alttestamentlichen Propheten, später ebenso der islamische Prophet gestanden haben: dem eigenen Volk eine Botschaft zu verkündigen, die sich doch an die gesamte Menschheit richtet. Jesu Mitleiden, wie Hannah Arendt es deutet, geht darüber weit hinaus: Es überwindet nicht nur, es sprengt die Grenzen des Gemeinschaftlichen. Die Vorstellung, daß Jesus von Nazareth einen Aufruf unterschreiben würde, nur oder auch nur speziell den Christen in der Welt beizustehen, ist im Sinne des Evangeliums widersinnig. Sein Mitgefühl kollektiviert nicht, sondern gilt radikal dem Individuum, allen Individuen, ist also als erste Liebe in der aufgezeichneten Geschichte der Menschheit wahrhaft universal.

Wenn Hannah Arendt als emigrierte deutsche Jüdin das «Mitleiden auf seiner höchsten Stufe» an der Person Jesu Christi aufzeigt, dem Begründer einer anderen, dem Judentum über fast zweitausend Jahre hinweg meist feindseligen Gemeinschaft, sagt es auch etwas über ihre eigene Persönlichkeit aus. Wenn sie die Größe der Geschichte, die Dostojewski und auf indirekte Weise Melwille von Jesus erzählen, darin sieht, «daß wir spüren, wie falsch und wie

unecht die idealistischen, hochtönenden Phrasen des erlesensten bloßen Mitleidens klingen, sobald sie mit wirklichem Mit-Leiden konfrontiert werden»,[12] dann ist auch etwas über die Empfindung gesagt, die das Lesen ihrer Texte erzeugt.

Kennzeichnend für das politische Denken, wie Hannah Arendt es zum Vorbild gibt, ist aber nun, daß sie das Mitleiden nicht etwa nur auf seiner höchsten Stufe beschreibt, sondern zugleich dessen gesellschaftliche Ambivalenz erfaßt und die Leidenschaft sofort wieder zurückdrängt. Ähnlich der Liebe könne es dem Mitleid «wohl gelingen, die in allem menschlichem Verkehr sonst immer vorhandene Distanz, den weltlichen Zwischenraum, der Menschen voneinander trennt und sie gleichzeitig verbindet, auszulöschen». Just durch seine spezifische Qualität – da es die Welt zwischen den Menschen, damit den Raum des Politischen überwindet – sei das Mitleid allerdings politisch ohne Bedeutung. Jesus höre der langen Rede des Großinquisitors nicht deshalb schweigend zu, «weil er keine Argumente gegen sie wüßte, sondern weil er im Zuhören angefangen hat mitzuleiden, weil er bereits getroffen ist von dem Leiden, das hinter dem Redefluß des großen Monologs liegt und sich in ihm gerade nicht ausspricht».[13] Auch als der Großinquisitor zu Ende gesprochen hat, ist Jesus zu keiner sprachlichen Erwiderung fähig. Seine einzige Reaktion ist ein Kuß. Und ähnlich versöhnt sich Billy Budd unterm Galgen in einem letzten, gestammelten Ausruf mit seinem Richter, der von Gewissensbissen geplagt ist.

> Jesu Schweigen und Billy Budds Stottern weisen auf das gleiche hin, nämlich auf ihre Unfähigkeit oder Ungeneigtheit, sich der normalen aussagenden oder argumentierenden Sprechweise zu bedienen, in der man *zu* jemandem *über* etwas spricht, das von Interesse für beide ist, weil es in der Tat *inter-est*, zwischen ihnen lokalisiert ist. Das beredte und argumentative Interesse an der Welt ist dem Mitleiden ganz fremd, denn dieses drängt mit leidenschaftlicher Intensität über die Welt hinweg direkt zu den Leidenden selbst.

Wer etwa, um Hannah Arendts Gedanken an einem Beispiel zu illustrieren, mit den Armen so tief mitleidet wie ein Heiliger, der gesellt sich zu ihnen, der hilft ihnen oder teilt die Armut mit ihnen. Aber er geht selten daran, die Bedingungen zu ändern, unter denen Armut entsteht. Wird er durch irgendwelche Umstände, etwa die massenhafte Not oder die Bitten der Bedürftigen, angestiftet, das

Feld der Politik zu betreten, so wird gerade sein übergroßes Mitleid zu einer Gefahr, insofern es ihn «vor den langwierigen und langweiligen Prozessen des Überredens, Überzeugens, Verhandelns und Kompromisseschließens, welche die der Politik gemäßen Handlungen sind, zurückscheuen» läßt. Menschen mit übergroßer Empathie werden ihrer Natur nach «statt dessen versuchen, dem Leiden selbst Stimme zu verschaffen und zur ‹direkten Aktion› schreiten – nämlich zum Handeln mit den Mitteln der Gewalt».[14] Gewalt aber könne nie mehr, als die Grenzen des politischen Bereichs zu schützen. Wo die Gewalt in die Politik selbst eindringt, sei es um die Politik geschehen.

Viel ist geschrieben worden über Hannah Arendts Haltung zur jüdischen Frage während des Zweiten Weltkriegs und zur Gründung des Staates Israel. Ihre Vorwürfe gegen die Judenräte und ihre Sympathie für die jüdischen Widerstandskämpfer, ihr Plädoyer für eine jüdische Armee, auch die Kritik am Transferabkommen – Positionen, die eigentlich von den Revisionisten vertreten wurden – sind nicht ohne ihre Haltung zum Mitleid zu verstehen. Hannah Arendt verbat sich, mild von Opfern zu sprechen, Sympathien für sie zu wecken, denn sobald Freiheit eine Gnade würde, wäre sie kein Menschenrecht mehr. Aus dem Jahr 1962 gibt es einen Brief an den Autor James Baldwin, den sie dafür kritisiert, den Schwarzen dadurch beizustehen, daß er ihnen so gute Eigenschaften zuschreibt, ihre Schönheit, ihre Fähigkeit zur Freude, ihre Wärme, ihre Menschlichkeit; es seien die typischen Eigenschaften aller unterdrückten Völker:

> Sie entstehen aus dem Leiden und sind der stolzeste Besitz aller Parias.

Das ist ein ähnlicher Realismus, auch eine ähnliche Härte, mit denen Hannah Arendt während der Katastrophe auf ihr eigenes Volk blickte:

> Unglücklicherweise haben diese Eigenschaften niemals die Stunde der Befreiung auch nur um fünf Minuten überlebt.[15]

Um des Mitleids willen, so ließe sich ihre Haltung vielleicht zusammenfassen, muß das Mitleid aus der Politik verbannt werden. Den Unterdrückten dürfe nicht deshalb Gerechtigkeit widerfahren, weil sie gute Menschen, sondern weil sie Menschen seien. Hannah Arendt unterscheidet streng – manche haben ihr vorgeworfen, besonders in der Kontroverse um ihren Aufsatz zu den Rassenunruhen in Little Rock: *zu* streng – zwischen Moral und Recht. Die gesellschaftliche Diskriminierung der Schwarzen sei zwar moralisch verwerflich, rechtlich jedoch legitim. Einzig der Staat müsse alle Menschen gleich behandeln. Zur Freiheit der Bürger hingegen gehöre es, die eigene Gemeinschaft zu bevorzugen, eine andere Gemeinschaft auszugrenzen. Ein guter Staat, verweist sie an anderer Stelle auf Immanuel Kant, sei daran zu erkennen, daß ein böser Mann ein guter Bürger sein kann.[16] Auf der Grundlage dieser politischen Philosophie, nicht aus Sympathie für die Araber, mit denen sie sich kaum je beschäftigt hatte, verurteilte Hannah Arendt vehement die Vertreibungspolitik der zionistischen Bewegung, später des israelischen Staates. Daß der Gründungsakt des einen nicht mit der Deklassierung eines anderen Volks einhergehen dürfe, war keine Forderung des Mitleids, sondern des Prinzips, genau gesagt eines kategorischen Imperativs. Wer die Rechte anderer verletzt, zerstört die Grundlage auch der eigenen politischen Existenz.

Wie Hannah Arendt anhand der Wirkung von Rousseau, der das Mitleiden für die Grundlage aller echten menschlichen Bezüge hielt, aufzeigt, daß gerade die nobelste der Leidenschaften, das Mitleiden, auf dem Gebiet der Politik in die absolute Mitleidlosigkeit umschlug und die Französische Revolution von 1789 schließlich in die Katastrophe mündete, das ließe sich auf die Geschichte aller großen Revolutionen seither übertragen – nicht nur der Russischen von 1909, wie es Hannah Arendt selbst getan hat, ebenso der Iranischen Revolution von 1979. Das Unglück der Iranischen Revolution bestand ebenfalls darin,

> daß sie sehr bald von dem Kurs, der zur Gründung eines neuen politischen Körpers führte, durch die unmittelbare Vordringlichkeit der Not des Volkes abgedrängt wurde; die Richtung, die sie dann einschlug, war nicht mehr von den Erfordernissen bestimmt,

> welche die Befreiung von der Tyrannei bestimmt, sondern von denen, welche die Befreiung von der Notwendigkeit diktierten.

Die Vordringlichkeit der sozialen Frage hat auch in Iran dazu geführt, daß die ursprünglichen Träger der Revolution, nämlich das Bürgertum mit seinen Intellektuellen, Studenten, Frauenrechtlerinnen, Ingenieuren und Geschäftsleuten, denen es um die Sache der Freiheit ging, von denen verdrängt, vertrieben oder physisch vernichtet wurden, die als Agenten des gemeinen Volkes auftraten, als Agenten insbesondere der Bevölkerung in den Elendsvierteln der Städte, den sogenannten «Bedürftigen» oder *mostazafin*. Um den Satz Robespierres aus der Anklagerede auf Louis XVI. aufzunehmen, der für die Männer der Französischen Revolution nahezu selbstverständlich wurde: Auch Ajatollah Chomeini erklärte sehr bald, daß Recht ist, was der Revolution nützt, und ging dabei so weit, selbst das Heilige Gesetz des Islams für obsolet zu erklären, wo dessen Abschaffung im Interesse des neuen Staates sei. Auch in Iran bildete diese Umwertung des Rechts in ein Mittel zum Zweck den Auftakt zu den Säuberungen und Massenhinrichtungen. «Daß das Gesetz Erbarmen nicht kennt, wer wollte es leugnen?» ist sich Hannah Arendt bewußt.

> Nur darf man darüber nicht vergessen, daß es immer brutale Gewalt ist, die sich an die Stelle des Gesetzes setzt, ganz gleich aus welchem Grunde Menschen es abschaffen. Nichts ist geeigneter, dies zu lehren, als die Geschichte der Revolutionen.[17]

Eine einzige Revolution blieb in der Geschichte, die Hannah Arendt in ihrem Buch erzählt, von den Exzessen der Tugendhaftigkeit verschont, und zwar weil sie als einzige nicht unter dem Fluch der Armut stand und der notwendige Pragmatismus des Politischen sich nie am «Prüfstein des Mitleids»[18] erproben mußte. Daß sie die Amerikanische Revolution stets als die glückhaftere unter den beiden großen Revolutionen des Westens beschrieb, hat vor allem in der frühen Rezeption dazu verleitet, Hannah Arendt als Rechte entweder zu vereinnahmen oder abzutun. Dabei läßt sich ihr Amerikanismus in kein Links-Rechts-Schema fügen. Eher läge darin ein Plädoyer für Multikulturalität, sofern diese nicht als *anything goes* verstanden würde, vielmehr als die strikte Gleichheit des

Verschiedenen vor dem Gesetz. Hannah Arendt hatte als Historikerin studiert und als Jüdin konkret erfahren, wie der Nationalstaat europäischer Prägung in eine Identität zwingt, sei es zur Assimilation oder zum Paria. Zu Amerika hingegen konnte sie gehören, ohne ganz dazugehören zu müssen.

Eben die Loyalität, die sie als amerikanische Staatsbürgerin empfand, trieb sie an, die amerikanische Politik mit beinah jener Leidenschaft zu kritisieren, die sie als Historikerin unter Verdacht stellte. Daß sie Einspruch gegen McCarthy oder den Vietnam-Krieg erhob, ist dabei nicht das Entscheidende, wenn ich darüber nachdenke, was politisches Denken sei. Andere amerikanische Intellektuelle haben ihr Land ähnlich scharf oder noch schärfer kritisiert, wie man überhaupt Intellektualität als die kritische Reflexion des je Eigenen definieren könnte. Politisch zu denken bedeutet, die Welt in ihrer Ambivalenz, Widersprüchlichkeit und Komplexität verstehen zu wollen. So hat sie zwar den relativen Erfolg der Amerikanischen Revolution hervorgehoben, aber zugleich deren Unzulänglichkeit benannt. Wie aus dem ursprünglichen Ausdruck des *pursuit of public happiness* der Begriff des Öffentlichen verschwand, so daß in der Unabhängigkeitserklärung nur noch von *pursuit of happiness* die Rede blieb, steht in ihrer Lesart beispielhaft für die Ausbreitung jener Überzeugung, die sich in Amerika bis heute auswirke, «daß die Freiheit in dem freien Spiel von Privatinteressen bestünde und die Bürgerrechte in dem Recht auf rücksichtslose Verfolgung des Eigennutzes».[19] Hannah Arendt hat aber nicht nur den Ungeist des ungebremsten Kapitalismus und Individualismus aus dem Geiste der Amerikanischen Revolution erklärt, sondern auch auf deren begrenzte, «gleichsam lokale Bedeutung»[20] verwiesen.

> Die Gründung der Freiheit konnte gelingen, weil den «gründenden Vätern» die politisch unlösbare soziale Frage nicht im Wege stand, aber diese Gründung konnte für die Sache der Freiheit nicht allgemeingültig werden, weil die gesamte übrige Welt von dem Elend der Massen beherrscht war.[21]

Damit nicht genug, beruhte der relative Wohlstand und die soziale Balance der amerikanischen Gesellschaft, Jeffersons *lovely equality*, die den gewaltfreien Verlauf der Revolution überhaupt erst

ermöglicht hatte, auf der Arbeit der Sklaven. Das heißt, ausgerechnet der größte Triumph der Freiheit in der Geschichte des Westens verdankt sich in der Analyse Hannah Arendts der schlimmstmöglichen Ausbeutung. Die Amerikanische Revolution gelang, weil das Mitleid in ihr keine Rolle spielte. Jedoch spielte diese nobelste aller Leidenschaften nur deshalb keine Rolle, weil das Elend der Schwarzen, die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts fast ein Viertel der Bevölkerung ausmachten, von den Männern der Revolution wie insgesamt von der Mehrheit der Amerikaner vollkommen ausgeblendet wurde. Es sind exakt solche Antagonismen, Ambivalenzen, Aporien, die das politische Denken markieren, wie es Hannah Arendt zum Vorbild gibt. Es ist ein Denken ohne das Geländer der Systeme, Ideologien und Wunschvorstellungen, sondern so verwirrend, spannungsreich, ungesichert und paradox wie die wirkliche Erfahrung des Menschen.

Eben weil es sich bemüht, die Geschichte ebenso wie das Zeitgeschehen in ihrer Widersprüchlichkeit zu beurteilen und sich niemals für nur eine Sicht der Dinge entscheidet, kann dieses Denken für alle möglichen Ziele vereinnahmt werden, je nachdem, welchen Aspekt man herausgreift. So wurde Hannah Arendt im Laufe ihrer Rezeptionsgeschichte mal zu einer linken, mal zu einer rechten Denkerin erklärt, mal zur Befürworterin, mal zur Gegnerin des Zionismus, mal zur Apologetin, mal zur Anklägerin Amerikas, mal zur Verfechterin, mal zur Kritikerin des europäischen Projekts. Daß diese extreme Gegensätzlichkeit ihrer Rezeption in der Struktur ihres Denkens angelegt ist, scheint ihr bewußt gewesen zu sein, obschon sie darüber in vornehmer Diskretion wieder nur in der Würdigung eines anderen sprach. In ihrer Rede über Lessing, aus der ich eingangs bereits zitiert habe, heißt es, daß Kritik in dessen Sinne diese Gesinnung sei, «die immer Partei ergreift im Interesse der Welt, ein jegliches von seiner jeweiligen weltlichen Position her begreift und beurteilt und so niemals zu einer Weltanschauung werden kann, die von weiteren Erfahrungen in der Welt unabhängig bleibt, weil sie sich auf eine mögliche Perspektive festgelegt hat.»

Daß zum Denken nicht nur Intelligenz und Tiefsinn, sondern vor allem auch Mut gehört, ist uns noch halbwegs vertraut; viel erstaunlicher für uns ist, daß Lessings Parteinahme für die Welt so weit gehen konnte, daß er für sie sogar die Widerspruchslosigkeit mit sich

selbst, die wir doch bei allen, die schreiben und sprechen, als selbstverständlich voraussetzen, opfern konnte.[22]

Was hätte Hannah Arendt zum arabischen Frühling gesagt? Ihre Prophezeiung, daß in der Weltpolitik «diejenigen schließlich die Oberhand behalten werden, die verstehen, was eine Revolution ist, was sie vermag und was sie nicht vermag, während alle die, welche auf die Karte reiner Machtpolitik setzen und daher auf die Fortsetzung des Krieges als der ultimo ratio aller Außenpolitik bestehen, in einer nicht allzu entfernten Zukunft entdecken dürften, daß ihr Handwerk veraltet ist und daß mit ihrer Meisterschaft niemand mehr etwas Rechtes anzufangen weiß»[23] – dieser Satz hat mit Blick auf die amerikanische Nahostpolitik nach dem 11. September 2001 und die westliche Verblüffung über die nahöstlichen Freiheitsbewegungen der letzten Jahre neue Aktualität gewonnen. Der Wille zur Freiheit, der im Sommer 2009 auf den Straßen von Teheran, wenig später in Tunesien, in Ägypten, in Libyen, Bahrain, Jemen und Syrien zu beobachten war, hätte Hannah Arendt ebenso gewiß begeistert, wie sie gegen Theorien argumentiert hätte, die bestimmten Völkern die politische Unmündigkeit in die Kultur schreiben. Und doch würde Hannah Arendt dieser Tage wahrscheinlich nicht besonders optimistisch auf den Nahen Osten blicken, der leider mehr an 1789 als an 1776 erinnert. Folgt man ihrer historischen Analyse, gelingen Revolutionen nicht in Ländern, die unter dem Fluch der Armut stehen. Tatsächlich stehen die Chancen für die Etablierung eines demokratischen Rechtsstaates unter allen arabischen Ländern noch am besten in Tunesien, das eine vergleichsweise ausgewogene soziale Struktur aufweist. In den anderen arabischen Ländern hingegen und zumal in Ägypten läßt sich bereits jetzt beobachten, wie sich die revolutionäre Bewegung aufspaltet in die vorrangig jungen, vorrangig mittelständischen Aktivisten, denen es weiterhin um die politische Freiheit geht, und die Bewohner der Elendsviertel, die nach der Euphorie des Anfangs nun erst recht vor der Frage stehen, wie sie ihren Lebensunterhalt verdienen, da im Zuge der Revolution die Wirtschaft eingebrochen ist. Wie im nachrevolutionären Frankreich dürfte der Ruf nach einer harten

Hand, die das Chaos der jungen, noch nicht gefestigten Demokratie zu beenden verspricht, bald schon auch in den arabischen Ländern wieder lauter werden.

Aber wer weiß? Das politische Denken, das Hannah Arendt zum Vorbild gibt, beschränkt sich nicht darauf, aus der Geschichte zu lernen. Es stiftet dazu an, die Geschichte zu widerlegen. Was immer die nächsten Jahre den Arabern bringen – daß es ihnen einmal gelungen ist, das scheinbar Gottgegebene zu verändern, daß sie friedlich, weitgehend spontan, ohne fremde Hilfe, ohne Führerfiguren auch, Diktatoren zu stürzen vermochten, die sich über Jahre und Jahrzehnte als ihre Väter gebärdeten – und Väter kann man sich nun einmal nicht aussuchen –, dieser von allen Beobachtern und vor allem auch den meisten Arabern selbst für unmöglich gehaltene, geradezu undenkbare politische Vatermord wird sich in das kollektive Gedächtnis genauso eingraben, wie es Hannah Arendt für den ungarischen Aufstand von 1956 richtig voraussah: Auch gescheiterte Revolutionen können durch ihre Erinnerung politisch wirksam bleiben. Erstmals in der neueren Geschichte haben die arabischen Gesellschaften erfahren, daß Geschichte nicht einfach geschieht, sondern gemacht werden kann. Wer immer in den nächsten Jahren als Führer auftreten, welche Befugnisse er sich auch anmaßen wird – seine Statuen werden nicht mehr als unverrückbar gelten.

Den weiten Weg von der Befreiung zur Freiheit zu gehen ist nicht eine Aufgabe der Araber allein. Es ist im Sinne der Weltbürgerschaft, die Hannah Arendt für das politische Handeln anmahnte, eine Aufgabe auch für uns – und zwar nicht nur für politische Stiftungen. Was die arabischen Völker jetzt am dringendsten benötigen, ist nicht die Aufklärung über ihre Rechte, es ist ein handfester Beitrag zum Abbau der Massenarmut, also etwa die Aufhebung von Zöllen, das Ende subventionierter Agrarexporte, die die lokale Landwirtschaft zerstören, die Entwicklung der Infrastruktur, von Strom, Wasser, Energie, Bildung, natürlich auch Wirtschaftshilfen und eher kurz- als mittelfristig die Integration in den europäischen Binnenmarkt. Ja, das würde teuer, das würde sehr viel mehr kosten als Broschüren, die an die sentimentale Sprache von Tierschutzvereinen erinnern. Doch wie viel wäre für Europa

politisch, ökonomisch und strategisch verloren, wenn sich südlich des Mittelmeeres die Geschichte seiner eigenen Revolution wiederholte. Wie Amerika den Deutschen nach dem Krieg nicht aus Mitleid eine Perspektive geboten hat, so wäre es heute im wohlverstandenen Eigeninteresse der europäischen Staaten, nicht mehr in Diktaturen, sondern endlich in die Freiheit zu investieren.

Es gibt nur einen Nachbarn der arabischen Völker, für den auf dem Tahrir-Platz noch mehr auf dem Spiel steht als für die Europäer: Es ist der Staat Israel. Den dauerhaften Frieden, den Hannah Arendt als jüdische Denkerin stets vor Augen hatte, wird es im Nahen Osten erst geben, wenn das Unheil der Zwangsherrschaft überwunden ist. Wem das angesichts der Wahlergebnisse in Ägypten und Tunesien, aber auch angesichts der zunehmenden Repression in Israel selbst, illusorisch erscheint, der sei darauf hingewiesen, daß das politische Denken, wie Hannah Arendt es mir zum Vorbild gibt, mit nichts Geringerem als mit Wundern rechnete – «nicht weil wir wundergläubig wären», wie sie betont, «sondern weil die Menschen, solange sie handeln können, das Unwahrscheinliche und Unerrechenbare zu leisten imstande sind und dauernd leisten, ob sie es wissen oder nicht».[24] Und so will ich, um so paradox zu schließen, wie sie die Welt erfuhr, für die arabischen Revolutionen mit Hannah Arendt hoffen, daß Hannah Arendt nicht recht behält.

* Dankrede für den Hannah-Arendt-Preis für politisches Denken, Bremer Rathaus, 2. Dezember 2012

14

Kampf gegen Windmühlen
Mosebach und der Roman[*]

Wenig scheint Martin Mosebach mit der deutschen Literatur der letzten Jahrzehnte zu verbinden. Welcher Richtung, Gruppe, Schule würde man ihn zuordnen können, wer wären die Kollegen, mit deren Werk das seine korrespondiert? Heimito von Doderer fällt einem als Vorbild ein, zumal Mosebach sich immer wieder auf ihn bezieht – aber Doderer war selbst ein literarischer Exzentriker, den zu bewundern für sich schon einen Ausweis darstellt fürs Unzeitgemäße. Nicht einmal einer bestimmten Generation würde man Mosebach zuschlagen können, stünde nicht das Geburtsjahr auf den Umschlägen seiner Bücher. Bereits in seinem Erstling tritt er mit der stilistischen Sicherheit eines alten Meisters auf, und seither verjüngt sich die Sprache eher, weiten sich die Motive aus, wendet Mosebach sich der Welt auch außerhalb des deutschen Bürgertums zu, dessen Krankschrumpfung zu seinen Lebensthemen gehört.

Die längste Zeit unbemerkt von allem, was als breitere Öffentlichkeit gelten könnte, haben sich seine Bücher innerhalb eines Vierteljahrhunderts zu einem wahren Werk gefügt, einem Regalfach aus Erzählungen, Reiseberichten, Essays, Dramen, Gedichten und vor allem den Romanen, die gewichtig nicht nur ihrem literarischen Wert nach sind. Martin Mosebach schreibt dicke Bücher, fünfhundert Seiten, sechshundert Seiten, achthundert Seiten, und so wenig Zahlen gewöhnlich aussagen, so geben sie hier doch einen ersten Hinweis, was ihn unterscheidet von der Literatur

seiner Zeit und wo die Literatur zu suchen wäre, an die er anknüpft. Martin Mosebach schreibt Romane!

Ein Romanschreiber, was ist das schon?, wird man einwenden. Die Verlagskataloge sind voller Romane. Sobald ein Text hundert Seiten lang ist – und mögen sie noch so groß bedruckt sein, Hauptsache hundert Seiten, meinetwegen neunzig, aber bitte kein Erzählband, bitte bitte keine Lyrik und schon gar keine Anthologie, man muß es *durch*lesen können, so wie man *durch*regiert oder *Durch*fall hat –, erhält er das Etikett Roman. Daß die meisten Romane gar keine sind, daß sie außer in der Länge keinem der Kriterien entsprechen, die klassischerweise den Roman kennzeichnen, also nicht auf einen breiten Weltentwurf angelegt sind und eine geschichtliche Erfahrung in ihrer gesellschaftlichen Gesamtheit aufnehmen, die Vielschichtigkeit der Motive und Personen, die Heterogenität der Ausdrucksweisen und Sprachebenen – egal.

Gewiß entstehen auch in Deutschland weiterhin viele, manchmal großartige Romane, für die Verleger und Vertreter zu Recht die Gattung reklamieren. Doch stehen sie – jedenfalls der Tendenz nach – in einer spezifischen, neueren Romantradition, nämlich der des protestantisch geprägten Bildungsromans, der sich bekanntlich im achtzehnten Jahrhundert gegen die Gesellschaftsromane aus Frankreich und England herausgebildet hat. Die Welt nicht mehr als solche, sondern die Welt aus dem Blickwinkel einer spezifischen Person, oft einer Künstlerfigur oder eines Narren, meist in Ich-Form erzählt oder von einem namentlich eingeführten Erzähler – darin ist schon das gebrochene, subjektivierte Verhältnis zur Wirklichkeit ausgedrückt, das in Folge von Reformation und Aufklärung die menschliche Erfahrung prägt. Bedeutende katholische Autoren treten erst an der Wende zum neunzehnten Jahrhundert auf und bleiben bis zu dessen Ende die Ausnahme. Nur in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts hat die deutsche Literatur die Bindung an das Protestantische vorübergehend verloren, wurde sie zu bedeutenden, vielleicht sogar zu den bedeutenderen Teilen verfaßt in den katholischen oder jüdischen Sphären der multikulturellen Habsburger Monarchie. Die Nachkriegsliteratur hingegen – gleich welcher Konfession ihre bekanntesten Vertreter

selbst entstammen – sieht das Leben wieder aus der Frosch- statt aus der Vogelperspektive, reduziert die Welt zugleich auf ihr Sosein, ist anti-metaphysisch und dafür gesellschaftskritisch bis hin zum Pädagogischen – und damit im Kern, bei aller ausgestellten Säkularität, urdeutsch und protestantisch.

Natürlich, ich skizziere hier mit wenigen Strichen bloße Tendenzen der zeitgenössischen Literatur, und Martin Mosebach ist nicht der einzige deutsche Schriftsteller von Rang, auf den sie nicht zutreffen – aber es gibt unter den Lebenden wohl keinen, dessen Werk der allgemeinen Entwicklung so vehement widerspricht. Mosebach glaubt an den Roman – den Roman im eigentlichen, französischen oder russischen Sinne, den Roman als die Anmaßung, ein Abbild der Wirklichkeit zu schaffen, der gesamten Wirklichkeit, einer Gesellschaft, einer Epoche, eines Zustands, wie sie sich in einer Stadt, einem Viertel, einem Milieu oder einem Jahr verdichten. Deshalb braucht der Roman den zeitlichen oder örtlichen Abstand und gelingt er auffallend häufig im Exil. Deshalb schreibt Mosebach viele seiner Bücher im Ausland. Von außen ist es eher möglich, das Ganze in den Blick zu bekommen, die menschliche Komödie, mit dem Erhabenen und dem Niedrigen, dem König und dem Narren, dem Liebenden und dem Zürnenden.

Halten wir uns seine Romane vor Augen, *Das Bett, Die lange Nacht, Das Beben* und all die anderen. Vergegenwärtigen wir uns die immergleichen Verlaufsgeschichten aus einmaligem Wagnis und dauerhaftem Scheitern, betrachten wir das Personal, das bis in die Nebenfiguren so ausdrucksstark gezeichnet ist wie in Tschechowschen Dramen, erinnern wir uns vor allem der immer leicht tolpatschigen Helden auf ihrem Stolpermarsch durch die Fremde, die ihnen die Welt ist, bedenken wir die reichlich verwendeten Stilmittel des Sarkasmus, der Groteske, überhaupt des Humors, diesen leicht ironischen, nein, selbst-ironischen Ton – woher wirken diese Charakteristika, bei aller Eigenart, bei aller Absonderung von der Gegenwartsliteratur, dann doch vertraut, aus welcher Genealogie leiten sie sich her? Wir müssen weiter zurückgehen als bis zu Heimito von Doderer, noch weit vor Marcel Proust, weiter als Stendhal oder Honoré de Balzac, den realistischen Roman des neunzehnten Jahrhunderts, mit dem Mosebach oft

assoziiert wird, noch vor Eichendorff oder Moritz, wir müssen zurückgehen an den Anfang des modernen Romans, um den Ursprung des Mosebachschen Tons zu finden. Wir müssen zurückgehen bis zum *Scharfsinnigen edlen Herrn Don Quijote de la Mancha* des Miguel de Cervantes Saavedra.

So wie Cervantes mit seinem *Don Quijote* verwirft Mosebach in seinen Romanen einen überholten, von festgefügten Formen, Werten und Ritualen bestimmten Entwurf des Lebens und Schreibens, gerade indem er ihm bis aufs Äußerste verpflichtet zu sein scheint. Jeder seiner Sätze ist wohlgeformt, die Grammatik stets korrekt, der Rhythmus von gleichmäßiger Beschwingtheit, die Erzählung streng chronologisch und jedenfalls auf den ersten Eindruck auktorial so ungebrochen, als hätte es nie Joyce, nie Adorno gegeben. Entsprechendes gilt für die gesellschaftlichen Verhältnisse: In Mosebachs Romanen wird noch um zwölf Uhr zu Mittag gegessen, und es gibt Kunstverstand, Traditionsbankhäuser und Liebespaare, die – Achtung, halten Sie sich fest – erst nach der Hochzeit eine gemeinsame Wohnung nehmen. Kein Sex vor der Ehe! In der bundesdeutschen Wirklichkeit des neuen Jahrtausends, in der Christdemokraten auf Fragebögen die gleichgeschlechtliche Ehe zu den unveräußerlichen, von Neubürgern gefälligst zu heiligenden Errungenschaften der Aufklärung ausrufen, wirkt schon die Andeutung einer jungfräulichen Ehe so antiquiert wie die Ideale der Ritterlichkeit zu Lebzeiten Cervantes'.

Allein, Mosebach ist ein viel zu aufmerksamer Zeitgenosse, um zu übersehen, daß seine Protagonisten eher gestrig als zukunftsträchtig sind. Gerade darum interessiert er sich für sie. Und er ist ein viel zu reflektierter Autor, um die Krise des realistischen Erzählens im zwanzigsten Jahrhundert zu ignorieren, die zugleich die massenhafte Vervielfältigung des Realismus durch den Film ist. So absurd es wäre, Cervantes zum letzten Vertreter des mittelalterlichen Ritterromans zu erklären, so abwegig ist es, Mosebach für einen Reaktionär zu halten, der mit dem Roman des neunzehnten Jahrhunderts auch dessen bürgerliche Welt zu restaurieren suche, gibt er doch das Gewand, in dem seine Werke daherkommen, ebenso der Lächerlichkeit preis wie den Lebensstil, den sie zu feiern scheinen.

Ähnlich wie Cervantes den *Don Quijote* plaziert Mosebach seine Romane in einer sozialen Wirklichkeit, die bis hin zu den Straßennamen, den Tankstellen und den Bezügen zu realen Personen und tagespolitischen Ereignissen identifizierbar ist – freilich nur um der prosaischen eine imaginierte Welt entgegenstellen zu können, in welcher selbst die Nebenfiguren Charakterköpfe sind, noch in ihrer panischen Furcht mannhafter, in ihrer Oberflächlichkeit tiefgründiger, in ihrer Dummheit differenzierter als wir wirklichen Menschen. Gerade um sie poetisch aufzuladen, muß die Welt, in der Mosebachs Romane spielen, von größtmöglicher Gewöhnlichkeit sein. Was Cervantes die Mancha ist, jene unspektakuläre, steinige Gegend seiner Herkunft, ist Mosebach das Nachkriegsfrankfurt mit seinen zehnspurigen Verkehrsschneisen und grauenvollen Vorstädten, den vierstöckigen Bausünden des Wiederaufbaus neben dem vierzigstöckigen Größenwahn der Jetztzeit, mitten drin der Witz einer neugebauten Altstadt:

> Es gehört zu meinem besonderen Verhältnis zu meiner Geburtsstadt Frankfurt am Main, daß ich sie als eine der verdorbensten und häßlichsten Städte Deutschlands erlebe und in meiner Phantasie und in meinem inneren Bild von der Stadt an sie als eine der schönsten Städte denke, die ich kenne.[1]

Die literarische Gattung, die er gewählt hat, untersagt ihm genauso wie Cervantes das Übernatürliche – also muß er, nicht zuletzt hierin ganz katholisch, noch die gewöhnlichsten Situationen ins Gleichnishafte, Wunderbare wenden, sei es eine Kuh, die durch die Eingangshalle eines indischen Flughafens schreitet, eine Ameise, die im Kamin verbrennt, oder eine Katze, die am Helden vorbeischleicht. Überhaupt die Tiere – es ist kein Zufall, daß sie bei Mosebach eine ähnlich prominente Rolle spielen wie im *Don Quijote*. Ob es dessen Abenteuer mit den Schafen ist, mit den Stieren oder mit den Schweinen – auch für Cervantes eignen sich gerade die Tiere in ihrer Sprachlosigkeit und Andersartigkeit als Projektionsfläche einer fremden, magisch anmutenden Realität, nicht um die Existenz des Magischen zu veranschaulichen, sondern die Profanität unserer Existenz. Die große, dichte Staubwolke am Horizont wird ja nur für Don Quijote «von einem großmächtigen Heere» aufgewirbelt, «aus den verschiedensten unzählbaren Völkern

zusammengesetzt».[2] Für den Leser bleibt es eine Schafherde, gegen die der komische Ritter zu Felde zieht. So sehr dessen neuerliche Blamage amüsiert, erzeugt Cervantes' Roman jedoch zugleich ein Gefühl des Bedauerns, in einer Welt zu leben, in der Schafe nur Schafe und Ritter nur Witzfiguren sind.

Wie die Windmühlen nur in Don Quijotes Augen ungestalte Riesen sind, die mit den Armen um sich schlagen, die Marionetten lebende Menschen, der Blecheimer ein Helm, beschreiben die größten Szenen in Mosebachs Romanen ein Drama, das sich ausschließlich in der Wahrnehmung des Protagonisten abspielt. Die Dunkelheit, um nur ein Beispiel zu nennen, die Dunkelheit in der *Langen Nacht* ist nichts als ein gewöhnlicher Stromausfall in einem leeren Bürogebäude, aber wie Mosebach die existentielle Verzweiflung beschreibt, in die der Protagonist Ludwig Drais auf der Suche erst nach dem Ausgang, dann nach der Toilette schliddert – das ist mehr als bloßer Slapstick: Das entwickelt sich aus einer nichtigen Begebenheit zu einem geradezu biblischen Gleichnis menschlicher Lächerlichkeit, über die sich freilich nur die Götter amüsieren beziehungsweise die Leser. Ludwig Drais selbst bleibt nicht einmal der Trost, daß sein Leiden heroisch wäre wie in alten Büchern. Er muß einfach nur aufs Klo. «Hatte zwischen der Literatur und dem Leben eigentlich immer schon solch ein unüberbrückbarer Graben gelegen?» fragt der Erzähler gegen Ende der *Langen Nacht*. Die Literatur erzähle von schicksalhaften Ereignissen, von Liebe und Eifersucht, Schuld und Sühne. All das habe es in Ludwigs Leben gegeben, die Liebe zu einer verheirateten Frau, den Betrug, sogar den Tod.

> War das nicht Stoff für eine ergreifende Erzählung? Wie mußte Menschen zumute sein, denen so etwas zustieß? Den Helden eines solchen Romans – man sprach tatsächlich von Helden, weil ein heroischer Kampf geschildert wurde, bei dem die Menschen an den Institutionen, die Institutionen an den Menschen, alles zusammen aber an Schuld und Sühne zugrunde ging.

Man sieht hier und auf den folgenden Seiten des Romans genau, daß auch Mosebach eine literarische Tradition für überholt erklärt, indem er sie unter heutigen Vorzeichen fortführt, und zwar mit der Genauigkeit dessen, der um ihr Ableben trauert. «Die größte Satire

gegen die menschliche Begeisterung» nannte Heinrich Heine den *Don Quijote*,[3] aber geschrieben werden konnte sie nur von einem, der selbst begeistert war, jener Welt der Ehre, Bildung und Leidenschaft noch angehörte, die er verabschiedete.

> Ludwig Drais und Bella Lopez als Helden eines Stücks von Shakespeare oder Schiller, eines Romans von Wolfram von Eschenbach oder Balzac – warum war das eine absurde, ja komische Vorstellung? Besaßen die Verkäufer von pakistanischen Billighemden keinen Anspruch auf ein Schicksal, oder war Ludwig im besonderen die in der Schicksalsbuchführung zu vernachlässigende Größe, nach unten abgerundet, wenn sie auftauchte? Oder gab es irgendeinen vernünftigen Menschen, der Ludwigs Handlungen unter dem Gesichtspunkt der Schuld ernsthaft untersuchte?

Jemand liebt die Frau eines anderen, gewinnt sie – ist das Ehebruch? fragt der Erzähler sich. Der Held geht einen anderen als den vorgesehen Lebensweg, wird Importeur statt Jurist, gleichwohl erfolgreich – Versagen? Der greise Vater stirbt – ein Unglück? Der Mann der Geliebten stirbt im Rausch, in den er sich gemeinsam mit seinem Nebenbuhler trinkt – Verbrechen? Und wenn Schuld dabei gewesen sein sollte, wo waren die bewußten Handlungen, die klaren Absichten, der entschlossene Wille?

> Je schärfer und rücksichtsloser man diese Lebenssubstanz untersuchte, desto mehr zerfiel sie zu nichts, da gab es doch nichts Faßbares, Darstellbares, in den Ablauf einer Kausalität zu Zwingendes? Zufälle, Wohlsein, Unwohlsein, Ängste, Erregungen, Freudenfeuerchen und ihr Zusammenfallen und Erlöschen bildeten den Lebensstoff. Er war flüchtiger als Staub von Schmetterlingsflügeln, und er verlor seine Farbigkeit, wenn man ihn aufsammelte und das Häufchen in einer Vitrine ausstellte, mit einem Pappschildchen daneben, das aussagte, was der Staub selbst, mit dem Vitrinenstaub längst ununterscheidbar gemischt, nicht mehr zu berichten vermochte. Etwas Graues blieb zurück, wenn die Gefühlswallungen abgeflaut waren.[4]

So wenig wie der *Don Quijote*, in dem sich gegen den Trend der damaligen Zeit keinerlei anti-absolutistische oder anti-katholische Klänge finden, sind Mosebachs Werke progressiv. Respekt verdient, was sich sinnlos gegen den Verfall stemmt, und sympathisch ist, wer verliert. Das mutet konservativ an, ist jedoch eher die Skepsis dessen, für den Entwicklung nicht Fortschritt bedeutet. Mosebachs Blick ist rückwärtsgewandt, ja. Wohin er auch blickt – ob auf Deutschland, Ägypten oder Indien –, interessiert ihn die Pracht des

Gestrigen, gerade insofern sie gestrig ist. Seine Romane schildern das Vergängliche, um es gegen das Bestehende zu wenden und dessen Anmaßung anzufechten, es sei von Dauer. In der literarischen Welt Martin Mosebachs ist das Leben per se Verfall, ohne daß menschliche Verhältnisse jemals besser gewesen wären.

Ich behauptete zu Beginn, daß Martin Mosebach an den Roman glaube. Der ist freilich eine literarische Gattung, die in ihren Anfängen noch deutlich die Züge älterer Erzählformen trägt, speziell des Epos und der Märchensammlung mit ihrer Rahmenhandlung. Die äußere Handlung ist zwar auf eine moderne Dramaturgie aus Disposition, Drama und Auflösung ausgerichtet. In Wirklichkeit besteht ein solcher Roman aus tausend Einzelgeschichten, die sich mehr oder weniger geschmeidig in den Plot einfügen. Man merkt es daran, daß man als Leser beinah überall einsteigen kann, sofern man die Handlung in Grundzügen kennt. Alles ist immer in allem. Dieses Erzählprinzip ist älter als der *Don Quijote;* es manifestiert sich im *Dekameron*, in der *Göttlichen Komödie* und natürlich in der literarischen Tradition des Orients und des Andalus, die Cervantes ebenso explizit aufgreift wie vor ihm Dante oder Boccaccio. *Fīhī mā fīhi* hat der persische Mystiker Maulana Rumi eine seiner Sammlungen genannt: «Darin ist, was darin ist.»

Modern am *Don Quijote* ist nicht sein Weltentwurf, sondern dessen Scheitern, ist nicht die literarische Form an sich, sondern daß sie zum Zitat und damit gebrochen wird. Indem Cervantes den Roman als Übersetzung eines arabischen Schriftstellers ausgibt, den er auf dem Markt von Toledo erworben haben will und dann noch einen zweiten, angeblich später entstandenen Teil anhängt, darin alle Protagonisten bereits den ersten Teil der Geschichte kennen, spielt er mit den literarischen Behauptungen, den Wirklichkeitsebenen, der Aufnahme seines eigenen Werkes. Auch bei dem so formstreng auftretenden Mosebach hat der sprachliche Gestus etwas von einem Zitat, nimmt er gerade diejenigen Wendungen willentlich auf, die der Duden als veraltet brandmarkt, und gerät zugleich die Form immer wieder völlig aus der Fassung. Figuren wie das Ehepaar Kn. in der *Langen Nacht werden* kurz vor Ende der Geschichte eingeführt, ausführlichst beschrieben, nur um urplötzlich wieder abzutreten und bis zum Ende des Buches nicht mehr in Erscheinung zu treten. Oder

gehen wir der Reihe nach die Konstruktion seiner Romane durch, etwa im *Beben* das Erscheinen der Frankfurter Geliebten ausgerechnet am Hof des indischen Dorfkönigs – der dem Helden selbstverständlich die Geliebte buchstäblich vor den Augen wegschnappt, nur um sie wieder an den zufällig auch durch Indien tourenden Kunstguru zu verlieren, mit dem die Frankfurterin eigentlich verbandelt ist: Das ist so durchsichtig, daß man begreift, wie gleichgültig Mosebach die Konstruktion ist, die er scheinbar bedient, die immer gleichen Personenkonstellationen, ein ähnlicher Plot, die merkwürdigen Fügungen, die selbe ironische Tonlage. Den Unterschied macht nicht die Geschichte, die beliebig, ja austauschbar anmutet, sondern der Mut, sich in eine einzelne Situation, eine abseitige Episode von vielleicht zehn, vielleicht fünf, vielleicht zwei Minuten Realzeit hineinzustürzen wie in einen reißenden Fluß, sich darin zehn, fünfzehn, dreißig Seiten treiben zu lassen, ohne einen Gedanken zu verschwenden ans Ufer, an das, was draußen in der Handlung passiert. Mosebachs Romane wirken auf mich an diesen Stellen wie Improvisationen des Jazz oder der Rockmusik, die sich häufig aus den banaleren Stücken entwickeln, um die Komposition in den besten Momenten hinter sich zu lassen, ja sie für den Augenblick vollständig zu vergessen.

Bislang am weitesten getrieben hat Mosebach diese wahrhaft mystische Hingabe an das Objekt des Erzählten in seinem Roman *Das Beben*, der in Frankfurt einsetzt wie ein typischer Mosebach-Roman, um sich im zweiten Teil in eine literarische Meditation, eine einzige große Situationsbeschreibung zu verwandeln, die schon ihrer Proportion nach in keinem Verhältnis steht zu dem viel kürzeren ersten Teil und dem winzigen Schlußteil. Auf diesen gut zweihundert Seiten, in denen so gut wie nichts und in wenige Szenen gepreßt alles passiert, bricht Mosebach nicht bloß die Form des Romans auf, er bringt sie zum Bersten. Spannung, Realzeit, dramatische Entwicklung im konventionellen Sinne spielen darin keine Rolle mehr. Darin ist, was darin ist. Im *Beben* gibt Mosebach preis, daß sein Glauben an den Roman so verwegen, so anmaßend, so absurd und sogar lächerlich ist wie der Glauben des Don Quijote, ein Ritter zu sein. Aber genau durch das Scheitern – das ist der Clou

– wird Don Quijote zum Ritter, werden die Windmühlen zu Riesen, gelingt Martin Mosebach der Roman.

Sein nachfolgender, sein erster auch kommerziell wirklich erfolgreicher Roman *Der Mond und das Mädchen* tritt ganz anders auf, ungleich konzentrierter, knapper auch, streng und ebenmäßig geordnet. Zwar findet sich auch hier, was seinen Stil so glanzvoll macht: das Melodische des Rhythmus, die Eleganz seiner weitverzweigten Syntax, die den Satzbau als Teilgebiet der Architektur ausweist, der feine Spott, die Vorfreude auf die zu erwartende Metapher, die ein jedes «als ob» auslöst. Und doch ist allein schon die Ausgewogenheit der Kapitel ungewohnt. Bis auf das letzte sind sie alle gleich lang, als hätte Mosebach auf die Seitenzahl geachtet, und folgen der gleichen Struktur, einem Wechsel aus Erzählung und eingeschobenen Reflektionen, die so musikalisch wie ein Refrain wirken. Der Aufbau ist von beängstigender Vollkommenheit – und doch nicht das, was mich an Mosebach begeistert. Natürlich wollen wir Jüngeren die Sprengung, nicht die Vollendung, interessiert uns an der Handlung vor allem die Abschweifung. Dafür kristallisiert sich in *Der Mond und das Mädchen* deutlicher heraus, was den frühen Romanen mit ihren doch ziemlich liebenswerten Charakteren noch fremd ist und erst seit dem *Westend*, spätestens seit der *Langen Nacht* verstört, eine Eigenschaft, die mir unverzichtbar erscheint für die Literatur: die Bosheit. Nicht von ungefähr wird in *Der Mond und das Mädchen* zum ersten Mal in einem Mosebach-Roman eiskalt zu morden versucht. Literatur muß böse sein, sie muß weh tun, gerade um des Menschlichen willen muß sie unerbittlich sein in ihrem Blick auf die Menschen. Wir haben von diesem Autor noch viel zu erwarten.

* Laudatio zur Verleihung des Georg-Büchner-Preises an Martin Mosebach am 27. Oktober 2007 im Staatstheater Darmstadt

15

Ein Gott, eine Frau, ein Käse
Golschiri und die Freundschaft

Von der Krankheit Huschang Golschiris erfuhr ich im Urlaub. Ein Radiosender rief mich Ostermontag auf dem Handy an, um mich zu den Zeitungsverboten und Verhaftungen in Iran zu befragen. Welche Verbote, welche Verhaftungen? fragte ich. Vom Redakteur ließ ich mir eilig die Informationen geben, die ihm die Agenturen geliefert hatten, und verabschiedete mich dankend. Ich drückte den roten Knopf, der beim Handy das Auflegen des Hörers ersetzt, und wählte sofort die Nummer Huschang Golschiris in Teheran. In der Zeit, die das Freizeichen brauchte, bis es in krächzender Leitung erklang, fand ich Gelegenheit zu hoffen, daß die Lage nicht so schlimm sei, wie es die Meldungen vermuten ließen. Aber bereits im «Hallo», mit dem sich seine Frau Farzaneh Taheri meldete, schienen sich die Befürchtungen zu bestätigen. Ein knappes Begrüßungsritual später erfuhr ich, daß ich mich getäuscht hatte und auch nicht. Golschiri sei zusammengebrochen und liege auf der Intensivstation. Die Ärzte vermuteten, er leide an Lungenkrebs. Genaueres ließe sich erst morgen oder übermorgen sagen. Die meiste Zeit sei er bewußtlos. Wenn er die Augen für kurze Zeit öffne, sehe er sie nur traurig an.

Ein halbes Jahr zuvor, im Herbst 1999, hatte er uns das letzte Mal besucht. Er wartete auf ein Visum für England, wo er mit zwei, drei Verlegern sprechen wollte, die an seinen Texten interessiert waren. Den Antrag hatte er schon während seines letzten Aufenthaltes beim Konsulat in Düsseldorf eingereicht. Man werde sich bei ihm melden, sobald das Visum bewilligt sei, hatte man ihm mitgeteilt. Es war

nicht möglich, beim Konsulat nach dem Stand der Dinge zu fragen. Wenn ich anrief, war die Leitung entweder besetzt oder es meldete sich niemand, oder wenn sich eine Dame meldete, schickte sie mich auf die Warteschleife. Vielleicht schloß sie dann mit ihren Kolleginnen Wetten auf meine Geduld ab. Golschiri kannte das schon. Meinen Vorschlag, auf gut Glück nach Düsseldorf zu fahren, verwarf er. Schon während seines letzten Aufenthaltes in Deutschland hatte er persönlich vorgesprochen und Stunden später die Auskunft erhalten, man werde ihn zu gegebener Zeit anrufen. Gut für uns, daß die Briten sich so anstellen und er uns deshalb noch eine Weile mit der Ehre seiner Anwesenheit beglücken werde, sagte ich. Auf Persisch sagt man solche Dinge, wenn man sagen möchte: Ist doch ganz schön, dann können wir noch ein bißchen Backgammon spielen. Na, dann hol mal das Backgammonbrett, knurrte er. Wir gingen in unsere Zimmer, um die Pyjamahosen anzuziehen, und trafen uns im Wohnzimmer wieder. Zum richtigen Backgammonspiel gehören in Iran die Pyjamahosen, weil nur sie den Beinen genügend Freiheit gewähren, um auf einem Perserteppich bequem zu sitzen (eine Jogginghose erfüllte den gleichen Zweck, doch wie kümmerlich staut sich, Speckfalten gleich, ihr feister Stoff an Männerbeinen, vergleicht man es mit den großzügigen Wellen einer Pyjamahose). Ich bereitete Tee, füllte die Pistazien in die Schale und setzte mich zu ihm auf den Teppich. Meistens ging er aus den nächtlichen Spielrunden als Sieger hervor, und dann schüttete er tagelang seinen Hohn über mich aus. Ausländer! Anfänger! Möchtegern-Isfahani!

Wie konnte er spotten. Selbst mir schossen die Tränen in die Augen, während sich meine Frau Katajun Amirpur längst vor Lachen krümmte. Und wie konnte er meinen Spott parieren! Auch wenn ich ausnahmsweise gewonnen hatte, war der Begossene am Ende immer ich. Aber es waren doch auch ungleiche Voraussetzungen: Ich mit meinem Pidginpersisch, und er, der große Dichter, dem selbst die politischen Gegner und staatsnahen Zeitungen in Iran bescheinigten, die kunstvollste Prosa unter allen Zeitgenossen zu schreiben (und ihn deshalb gern vereinnahmt hätten). Wenn ich mit Golschiri sprach, geschah es oft, daß ich plötzlich spürte, etwas nicht verstanden zu haben. Das geschah mir nur mit ihm. Dann begriff

ich, daß ein Witz wieder mal zu subtil gewesen war, um von mir bemerkt zu werden. Er freute sich jedesmal diebisch, wenn ich die Abzweigung in die Ironie oder die Groteske verpaßt hatte, und ging den Weg zur Pointe noch einmal Schritt für Schritt nach. Er betrachtete es als eine Lektion, und das war es tatsächlich.

Golschiri, der nach dem Abitur ein paar Jahre als Dorfschullehrer bei Isfahan gearbeitet und sich, seit er Ende der sechziger Jahre durch seinen Kurzroman *Prinz Ehtedschab* auf einen Schlag berühmt geworden war, wie kein anderer Autor seiner Generation für die jungen Schriftsteller und Schriftstellerinnen in Iran eingesetzt, sich um sie gekümmert und sie trotz Lehrverbot unterrichtet hatte, Golschiri blieb in jeder Sekunde seines Alters ein Pädagoge. Er konnte nicht anders, als alle Welt vor ihren Fehlern zu bewahren suchen. Es war dies auch ein wesentlicher Impuls für sein politisches Engagement: Er konnte nicht anders, als sich über die Zensur, die Unfreiheit, die Barbarei der Kulturfunktionäre in Iran öffentlich zu entrüsten, als es längst lebensgefährlich geworden war. Er sagte immer: Laßt mich in Ruhe mit der Politik, und dann war er doch der erste und manchmal der einzige Schriftsteller in Teheran, der den Hörer abnahm, um den persischsprachigen Diensten der Auslandssender Interviews zu geben, uns per Fax Artikel nach Deutschland schickte und seine Kollegen zu einer Versammlung einberief und Protesterklärungen initiierte.

Das war in den bösen Stunden, von denen er in den letzten Jahren so viele durchlitten hat, die Morde an seinen Freunden, die Anschläge auf ihn, die Festnahmen und Verhöre. In seinen besten Stunden, von denen ihm das Leben gegen Ende auch ein paar gönnte, war er ein anmaßender, selbstherrlicher und irrwitzig komischer Didakt aller Lebenslagen, eine Mischung aus Oberlehrer Lämpel, Groucho Marx und dem weisen Alten, wie ihn die buddhistischen Fabeln vorstellen. Selbst wenn er Backgammon spielte, hörte er nicht zu dozieren auf (jedenfalls wenn er mit mir spielte). Ein schlechter Zug seines Gegners konnte ein Gewitter aus Vorhaltungen und Ratschlägen auslösen. Selbst wenn ich spülte, wußte er, wie es besser ging. Vielleicht hatte dieser Zug eine Ursache in seiner Herkunft, die auch die meine ist. Nicht nur der Geiz der Isfahanis ist Legende, sondern vor allem ihre Besserwisserei

und der Trieb, sich in alle Angelegenheiten einzumischen, sofern sie einen nur ja nichts angehen. Und wenn zwei Isfahanis zusammentreffen, kommt die Welt, die in diesem Fall aus meiner Frau und meiner Tochter bestand, aus dem Lachen nicht heraus.

Ich hatte das Gefühl, daß Golschiri sich bei uns wohlfühlte. Er mied die Bekannten und Verehrer, von denen es in Köln wie in fast allen Großstädten Westeuropas ganze Heerscharen gab. Er ging selten aus und hatte anders als bei früheren Besuchen keine Lust, ins Theater, ins Museum oder ins Café zu gehen. Auch unsere Backgammonrunden zogen sich nicht mehr, wie es uns früher passierte, bis in den Morgen hin. Es war offensichtlich, daß es ihm an Kraft fehlte. Er trank nicht, rauchte fast nie und aß wenig. Dafür gönnte er sich täglich einen langen Mittagsschlaf. Er selbst sagte, die Stille bekomme ihm wunderbar, seit langem komme er endlich wieder zur Ruhe. Ich gab mich mit der Erklärung zufrieden und mache mir bis heute Vorwürfe, ihn nicht zum Arzt gebracht zu haben, der den Tumor vielleicht entdeckt hätte.

Manchmal schimpfte er mich aus, weil ich meiner Frau zu selten im Haushalt hälfe, dabei hatte ich mit ihr ausgemacht, die Zeit, die mir die Arbeit ließ, vor allem ihm, der doch unser Gast war, zu widmen. Weil ich ihm das nicht sagen konnte, hielt Golschiri mich bis zum Schluß für einen unverbesserlichen Pascha. Er sorgte sich wirklich um unsere Beziehung und darum, daß ich vor lauter Vaterglück das Glück vergäße, von einer wunderbaren Frau geliebt zu werden (da er mir wie allen anderen Männern so viel Geschmack nicht zutraute, schrieb er unsere Beziehung himmlischen Mächten und ihrer Barmherzigkeit zu). Er mochte Katajun sehr. Wenn sie miteinander sprachen, taten sie es immer in einem ganz eigenen, scherzhaft-schäkernden Ton, der ihnen vorbehalten war. Blieb etwas vom Essen übrig, setzte er alles daran, daß sie uns am nächsten Tag die Reste vorsetzte. Nach dem Essen war er selbst unter Körpereinsatz nicht davon abzuhalten, den Tisch abzuräumen und das Geschirr in die Spülmaschine zu stellen (so ganz kraftlos war er denn doch wieder nicht). Dabei gefiel es ihm, wie ich mit meiner Tochter umging, auch daß ich alles tat, was iranische Männer seiner Generation nie getan haben, sie wickelte, sie fütterte oder sie

gemeinsam mit ihm mitnahm, wann immer ich in der Stadt etwas zu erledigen hatte.

Ein paar Monate zuvor, Anfang Februar 1999, hatten wir zu fünft – Golschiri, Farzaneh, Katajun, unsere neugeborene Tochter Ayda und ich – die großen Feiern zum zwanzigsten Jahrestag der Revolution in Teheran besucht. Ich wollte etwas für die Zeitung schreiben, und alle bekamen Lust, mich zu begleiten. Nicht im Traum hätte er, der berüchtigte und vielfach verfolgte Regimekritiker, gedacht, einmal an den Revolutionsfeierlichkeiten teilzunehmen, aber als ich erzählte, hingehen zu wollen, war er sogleich begeistert. Wie wir unter den Hunderttausenden von Demonstranten zum Platz der Freiheit spazierten, waren wir ein recht auffälliges Quintett: Unsere Kleidung, die losen Kopftücher und die hellen Mäntel der Frauen, Golschiris Kinnbart, wie ihn in Iran fast nur die Intellektuellen tragen, und meine glattrasierten Wangen wiesen uns als Angehörige einer sozialen Schicht aus, die an den Aufmärschen der Islamischen Republik so selten teilnimmt wie Protestanten an der Kommunion. Golschiri sammelte die Flugblätter der diversen Grüppchen ein, die unter den Anhängern der Revolution für besonders extremistische Positionen streiten. Etwa verteilte der «Stab zur Wiederbelebung von ‹Das Gute gebieten und das Böse verbieten›» eine Broschüre, die alle «verständigen und wertorientierten Menschen» detailliert dazu anleitete, mißliebige Journalisten und Autoren vor Gericht zu bringen. Eine andere Gruppierung, auf die wir stießen, lebt vom Ruhm, kritische Redaktionen zu stürmen, jungen Pärchen im Park aufzulauern und Andersdenkende wie Andersaussehende aller Art zu verprügeln. Immer wieder blieb Golschiri stehen, weil er sich an einem Stand oder Büchertisch in ein Gespräch verwickelte. Wie er aussah und was er sagte, fanden die Leute wohl merkwürdig, aber mit seinen freundlichen Neckereien brachte er sie ein ums andere Mal zum Schmunzeln. Manche erkannten ihn, aber niemand ging ihn unfreundlich an. Ohnehin war Golschiri nicht das eigentliche Objekt des Staunens. Viel kurioser erschien den Demonstranten, daß aus meinem langen schwarzen Mantel, der an diesem Tag schon ungewöhnlich genug war, das mit Mütze und Schal vermummte Gesicht Aydas hervorlugte. Ich hatte sie mir mit dem Wilkinet um

den Bauch umgebunden, und da sie inzwischen über zwei Monate alt war, saß sie mit dem Gesicht nach vorn und blickte aus Riesenaugen auf die revolutionäre Welt.

Golschiri war vom Wilkinet begeistert, weil es eine neue, in gewisser Weise ganz alte Beziehung zwischen Eltern und Kind anzeigte, aber auch, weil er sich an den neugierigen Blicken und dem ungläubigen Tuscheln freute, mit dem vor allem die durchweg tief verschleierten Frauen auf das Baby im Mantel des Vaters reagierten. Beim Abendessen in Köln belehrte er uns immer wieder, wie gut es sei, daß viele junge Männer ein anderes Verhältnis zu ihren Frauen und Kindern hätten als in seiner Generation. Er selbst sei früher auch ein typisch orientalischer Mann gewesen, der im Haushalt außer dem fertigen Essen nichts angerührt habe. Dann habe er eines Tages auf dem Nachhauseweg seine hochschwangere Frau entdeckt, eingereiht in eine lange Schlange, um Milch zu kaufen. Während des Krieges sei das gewesen, Golschiri hatte nichts als die Literatur, die Politik und die verschiedenen Sitzungen der verschiedenen Gruppen und Verbände im Kopf. Er sei zu seiner Frau gegangen und habe ihr gesagt, sie solle nach Hause gehen und sich ausruhen. Ach, dämmert es dir etwa, daß es außer der Literatur und der Politik noch andere Dinge in unserem Leben gibt? habe Farzaneh gespottet.

Er hatte vor ihr Respekt, wie man es einem berühmten älteren Herrn nicht zutrauen würde (die Resolutheit Farzanehs, die selbst eine mutige Intellektuelle und bekannte literarische Übersetzerin ist, würde allerdings auch orientalischeren Männern als ihm Respekt einflößen). Tunlichst vermied er es, nur einen Funken ihrer gefürchteten Eifersucht zu wecken, und wenn seine Frau im Anschluß an eine Lesung oder auf einem Empfang doch einmal Grund hatte, die Augenbrauen hochzuziehen, weil der Charme mit Golschiri wieder einmal durchgegangen war, konnte er ganze Schlachtpläne entwerfen, um sie zu besänftigen. Ein ums andere Mal beschwor er – den Blick auf mich gerichtet, die Mundwinkel maliziös in die Höhe gezogen – den Wert der Treue und der gegenseitigen Fürsorge. Wohl erschloß sich uns in seinen Erinnerungen, mit denen er uns jeden Abend köstlich unterhielt, eine Vergangenheit, die in jeglicher Hinsicht bewegt zu nennen war,

aber Golschiri versicherte uns, sooft er sich in eine allzu libertine Anekdote verplappert hatte, daß spätestens die Heirat ihn geläutert habe. Dafür ließ er sich gern darüber aus, wer unter seinen Kollegen es wann mit wem hatte, und zürnte jedem Schriftsteller, der seine Zeit vergeudete, statt sich der Literatur, dem Widerstand und der eigenen Frau zu widmen, zumal der Geheimdienst in ihrer aller Privatleben wühle. Und was für einen schlechten Geschmack sie hätten, diese Kollegen!

Wenn er dagegen von Farzaneh und den beiden schon fast erwachsenen Kindern sprach, wirkte er wie ein frisch Verliebter, der sein Glück noch nicht fassen kann. Seine Bodenständigkeit ist ihm nicht angeboren gewesen, sie rührte aus Demut her, glaube ich: Er hatte viel gesehen und wollte nun bewahren, was das Leben ihm an Gutem geschenkt hatte. Weil es in Iran fast nur Schafskäse gibt, tischte ich fast jeden Abend köstliche Käsesorten aus Frankreich, Italien, Spanien auf, um ihn zu verwöhnen. Aber Golschiri rührte bis zum letzten Tag nur den türkischen Schafskäse an und sagte immer: Gott ein einziger, Frau eine einzige, Käse ein einziger. Er sagte das wirklich jeden Abend, so daß es uns zum geflügelten Wort geriet. Wenn ich ihm erklärte, warum ich trotz der vielen Arbeit und der vernachlässigten Pflichten im Haushalt nicht darauf verzichten konnte, montags im Sportkanal die Live-Übertragung des Zweitligaspiels zwischen dem 1. FC Köln («dem Real Madrid des Westens», wie ich ihm zu erklären versuchte) und irgendeinem Kickers Gütersborn zu verfolgen, und zwar mitsamt Vorberichterstattung und Trainerinterviews, sagte ich: Fußballverein ein einziger. Golschiri, der von Fußball nicht die geringste Ahnung hatte, setzte sich dann neben mich aufs Sofa und begann ab der zweiten Spielminute über meine Kölner Fußballer zu lästern, das niedrige Niveau der Partie, die laienhafte Taktik, das unbeholfene Auftreten, die mangelnde Spielkultur. Natürlich war kein Paß und kein Dribbling so gut, daß er nicht behauptet hätte, noch in seinem Alter besser mit dem Ball umgehen zu können. Nur als der 1. FC Köln ausgerechnet gegen den Rivalen Mönchengladbach verlor, hörte er zu frotzeln auf. Ohne ironischen Unterton tröstete er mich und forderte Katajun auf, heute nacht mit mir liebevoll zu sein, «ausnahmsweise».

Nach dem Abendbrot gingen wir meistens noch zum Rhein, die Nächte am *Zayanderud*, dem «Lebensspendenden Fluß» von Isfahan, im Gedächtnis. Beinah immer unterhielten wir uns über die Dichtung und die Sprache. Golschiri war interessiert, von den neuesten Entwicklungen in der deutschen Literatur und den Debatten in den Feuilletons zu erfahren. Auch über die Ästhetik des Korans, über die wir beide aus verschiedenen Blickwinkeln geschrieben hatten, sprachen wir ausführlich. Gegen Ende seines Lebens verfocht er, der einmal politisch weit links gestanden hatte, immer entschiedener das einzelne Besondere gegenüber dem großen Allgemeinen. Das galt für sein literarisches wie sein politisches Interesse, er trennte das nicht. Daß zum Beispiel vom Ajatollah Chomeini gesagt werde, daß dieser niemals nach links oder nach rechts geschaut habe, wenn er täglich von seinem Haus im irakischen Nadschaf zur Moschee ging, und daß er während seines gesamten Aufenthalts dort nicht ein einziges Mal zum Fluß spaziert sei, kam Golschiri beängstigend vor. Schließlich sage man dies zum Lobe Chomeinis, betonte er. Er bezeichnete das Verhalten Chomeinis als «prophetenhaft». Es gehe nicht darum, die Propheten zu beleidigen. Es gehe darum, das Leben zu betrachten, dieses Leben von heute, dieses einfache und kleine Leben, diesen Fluß, dort die Ente, das Abendbrot, das wir eben gegessen hätten, ja, auch den Käse, es gehe darum, daß du eine Blume auf den Tisch stellst, daß du dein Zimmer fegst, daß man eben dies verachte und ignoriere. Wenn seine linken Freiheitskämpfer nachts schlafen wollten, hätten sie sich einen besonders harten Boden gesucht. Und als er mit ihnen im Gefängnis saß, habe er festgestellt, daß die Schläge, die sie sich und ihm im Spiel verpaßten, schlimmer waren als die Folter der Verhörbeamten.

Golschiri glaubte an all dies nicht mehr. Der normale, durchschnittliche Mensch in dieser Welt brauche sein Leben nicht mehr nach solchen Utopien auszurichten. Der Mensch wisse, daß man das Leben nicht plötzlich verändern, daß man nicht auf einmal die Welt für alle Zeiten in Ordnung bringen könne, daß das gefährlich sei. Jedes Urteil, das für immer gefällt werde, sei gefährlich. Die wirklich moderne Literatur sei dies: sich von beiden Polen der Prophetie zu entfernen, dem positiven wie dem negativen.

Nietzsche sei ein großer Mann gewesen, aber aus dem Inneren seines Denkens sei der Faschismus hervorgegangen, und aus dem Inneren des Christentums sei das Mittelalter und das Verbrennen von Menschen hervorgegangen, und aus dem einseitigen Islam, wie er es nannte, sei all dies hervorgegangen, was jetzt ist. Man könne seinen Glauben vertreten, täglich beten, eine Beziehung zu Gott haben und so weiter, aber wenn einer dies in die Gesellschaft trage und sage, ich bin der Stellvertreter Gottes, solle man ihn in die Psychiatrie einweisen oder jedenfalls beaufsichtigen, denn er stelle für die menschliche Gesellschaft eine Gefahr dar.

Über solche Dinge unterhielten wir uns am Rhein. Vieles ist mir im Gedächtnis geblieben, manches habe ich später notiert. Auf dem Rückweg überlegten wir gemeinsam, welches Auto ich mir anschaffen sollte, denn nach Jahren des ökologisch motivierten, in alle Welt hinausposaunten Verzichts hatte ich mich wegen Ayda dafür entschieden, das selbst gesetzte Dogma über Bord zu werfen. Golschiri achtete mein grünes Bewußtsein, freute sich aber zugleich über jedes überwundene Dogma. Außerdem meinte er, eine junge Familie benötige einen Wagen. Das sagte er auch Katajun, die ein Auto in der Stadt für überflüssig hielt. Mit einem Auto könnten wir doch am Wochenende ins Grüne fahren und das Leben genießen. Und so gingen wir die parkenden Autos ab und tauschten die Argumente aus, welches Modell am besten zu uns paßte. Ich plädierte entschieden für eine möglichst große, möglichst alte Limousine (des Bewußtseins wegen immerhin mit Katalysator), während er den Aspekt der Wirtschaftlichkeit und Zuverlässigkeit betonte. Den Rat meines Vaters, einen gebrauchten Benz zu kaufen, billigte er. Ich fürchtete, ein Benz sei allzu spießig, doch pries er die deutsche Autobaukunst und verwarf meine Sorgen als dummes Zeug. Um die verschiedenen Modelle zu begutachten, liefen wir oft kreuz und quer durch unser Viertel am Rhein. Natürlich beschäftigten ihn, der meines Wissens nicht einmal einen Führerschein besaß, Autos überhaupt nicht, aber weil sie mich in jenen Tagen beschäftigten, interessierte auch er sich für sie.

Im Namen der Zeitung, für die ich damals arbeitete, schickte ich schließlich ein Fax an den Presseattachée der britischen Botschaft in Berlin. Noch am gleichen Tag erhielt ich einen Anruf des Konsuls

aus Düsseldorf, der untröstlich war und Golschiri bat, sich das Visum jederzeit abzuholen, gerne auch außerhalb der Geschäftszeiten. Golschiri war von mir und der Zeitung gehörig beeindruckt. Er wollte sogleich nach Düsseldorf fahren, bevor es sich die Briten wieder anders überlegten. Da ich am nächsten Tag mein neues Auto, einen gebrauchten Benz, anmelden wollte, begleitete ihn meine Mutter zum Konsulat. Auf Isfahanisch schnatternd verließen sie morgens unsere Wohnung und kamen, da meine Mutter Golschiri zu einem ausgiebigen Bummel durch die Einkaufspassagen gezwungen hatte, erst gegen Abend immer noch schnatternd zurück. Den restlichen Abend füllte Golschiri mit den Anekdoten über meine Mutter, die als seine Reiseführerin mitgekommen war, aber sich ohne ihn in Düsseldorf natürlich heillos verlaufen hätte. Offenbar müssen sich die beiden in Düsseldorf erregte Debatten vor einem Fahrkartenautomaten geliefert haben, da meine Mutter aus grundsätzlichen, ihrer isfahanischen Herkunft geschuldeten Erwägungen darauf bestand, vom Bahnhof mit dem Bus zum Konsulat zu fahren. Das Beharren meiner Mutter beobachtete Golschiri anfangs mit Sympathie, doch da sie nach einer Viertelstunde immer noch nicht herausgefunden hatte, welchen Knopf sie drücken mußte, wurde er unruhig und wollte sie überreden, ein Taxi zu nehmen. Aber da war er an die Falsche geraten – in meiner Mutter hatte selbst Golschiri seine Meisterin gefunden.

Zwei, drei Tage später fuhr Golschiri nach London, von wo er nach Teheran zurückkehren wollte. Weil es auf die Schnelle keinen günstigen Flug mehr gab, schlug ich ihm vor, den Eurostar zu nehmen. Er, der Weitgereiste, hatte höllische Angst, sich beim Umsteigen in Brüssel zu verirren, doch gelang es der Verkäuferin im Reisebüro und mir, ihn durch ausführliche Erläuterungen und unter Zuhilfenahme von Plänen des Brüsseler Bahnhofs zu überzeugen, daß es einfacher sei, mit dem Zug von Köln nach London als mit dem Taxi von Südteheran nach Westtteheran zu reisen.

Ein paar Monate später, Anfang Februar 2000, sahen wir uns in Teheran wieder. Er und seine Familie waren guter Stimmung, denn der Reformprozeß schien Fortschritte zu machen. Die Parlamentswahlen hatten das erhoffte Ergebnis gebracht, die

Zeitungen waren mutiger denn je, und auch die Konstituierung des Schriftstellerverbandes, ein Lebenswerk Golschiris, kam voran. Außerdem hatte die Zensurbehörde signalisiert, für einige seiner Bücher die Druckerlaubnis zu erteilen. Wie fast immer verbrachte ich meinen letzten Abend bei den Golschiris und fuhr nachts von dort zum nahegelegenen Flughafen. Lange hatte ich nicht mehr einen so entspannten Abend in Teheran und so viel gelacht.

Das Verbot aller reformorientierten Zeitungen und die Verhaftungen der kritischsten Autoren im Frühjahr 2000 hat Golschiri nicht mehr bewußt erlebt. An dem Tag, an dem ich von seiner Krankheit erfuhr, mußte ich einen Artikel schreiben. Weil am selben Abend ein lange schon schwelender Streit mit Katajun zum Ausbruch kam, nahm ich meinen Laptop und setzte mich vor eine Taverne. Ich schrieb über die Repression in Iran, über die festgenommenen oder jedenfalls arbeitslosen Freunde in den Redaktionen, die bei meinem Besuch zwei Monate zuvor noch so hoffnungsvoll gewesen waren, ich schrieb über das vorläufige Ende auch meiner eigenen Hoffnung und dachte gleichzeitig an den Huschang Golschiri auf der Intensivstation. Alles verschmolz zu einer Verzweiflung, in der das mögliche Ende meiner eigenen Ehe, meines eigenen kleinen Familienglücks läppisch erschien. Aber es war traurig, daß wir uns ausgerechnet jetzt zerstritten hatten, da Golschiri im Sterben lag. Vielleicht hatte er früher als wir den Konflikt erahnt, daß er uns so beschwor, sorgsam miteinander zu sein.

In den nächsten Wochen telefonierte ich oft mit Farzaneh. Golschiri, kahlgeschoren, den buschigen Kinnbart abrasiert, magerte innerhalb von Tagen bis auf die Knochen ab und muß den Tod schon auf dem Antlitz getragen haben, als die Ärzte noch Zuversicht ausstrahlten. Wenn er für kurze Zeit aus seiner Bewußtlosigkeit hervortrat, nutzte er die wenigen Worten, die zu sprechen er in der Lage war, um seine Familie mit ein paar angedeuteten Witzen zu trösten, bis er wieder in Schlaf fiel und am 5. Juni 2000 nicht mehr in dieser Welt erwachte.

Am Tag vor der Beerdigung beschloß ich, nach Teheran zu fliegen. Dieses eine Mal war es wirklich riskant einzureisen. In der konservativen Presse waren Hetzartikel erschienen, und mein

Cousin in Isfahan hatte zudem den Hinweis erhalten, es werde gegen mich ermittelt. Niemand außer meiner Frau und der Redaktion wußte von meiner Reise. Meine Eltern hätten mich noch eigenhändig aus dem Flugzeug gezerrt, wenn sie geahnt hätten, daß ich nicht nach Hamburg, sondern nach Teheran reisen wollte. Schon gar nicht kündigte ich mich in Teheran an. Da ich nur ganz kurz bleiben konnte, hatte ich ohnehin vor, ins Hotel zu gehen. Anders als bei den vorherigen Reisen nach Iran hatte ich reale Angst, in Teheran am Flughafen verhaftet zu werden, aber anders als bei den vorherigen Reisen versuchte Katajun nicht, mich vom Flug abzuhalten. Sie sorgte sich, aber weil sie sofort verstanden hatte, daß und warum ich fliegen mußte, zeigte sie mir nur ihre Liebe, nicht ihre Furcht. Das hat uns sehr nahegebracht. Anders als sie war ich allerdings nervös und fahrig, was ich sonst selten bin (außer wenn der 1. FC Köln spielt, versteht sich). Mehrfach buchte ich im Verlauf des Mittwochs den Flug und stornierte ihn wieder, bis ich um 13.45 Uhr Herrn Kochems von Aventurasreisen endgültig sagte, ich wolle fliegen. Ich war unsicher, ob ich mich nicht wie ein kleines Kind verhielt, ob es nicht übertrieben und allzu pathetisch war, wegen einer Beerdigung eigens nach Teheran zu fliegen, zumal unter diesen Umständen. Aber als ich um 15 Uhr im Zug nach Frankfurt saß, wurde ich ganz ruhig. Auch als man mir in Teheran den Paß abnahm und ich darauf wartete, verhört zu werden, war ich ruhig, wie ich es nie für möglich gehalten hätte. Die Ruhe kam nicht von mir, sie kam von ihm. Ich wußte, daß ich etwas tat, was ich tun mußte. Ich wußte, daß es richtig war. Ich erklärte dem Beamten, daß ich nach Iran gekommen sei, um meinen Freund und Lehrer Huschang Golschiri zu Grabe zu tragen. Der Beamte fragte mich über alles Mögliche und Unmögliche aus und schrieb meine Antworten eifrig mit. Dann mußte ich unterschreiben, was er notiert hatte. Zu meiner Verblüffung holte er meinen Paß hervor, drückte ihn mir in die Hand und entließ mich, nicht ohne sein Beileid ausgedrückt zu haben.

Gegen halb fünf Uhr morgens erreichte ich das Hotel. Dreieinhalb Stunden später nahm ich mir ein Taxi. Vor der Iranmehr-Klinik hatten sich Tausende Menschen versammelt. Ich drängelte mich ins Krankenhaus und nannte an einer Tür, aus der Angehörige ein- und

ausgingen, meinen Namen. Für ein paar Sekunden zeigte ich mich Farzaneh, damit sie wußte, daß ich gekommen war. Sie war in keinem Zustand, in dem sie etwas hätte sagen oder auch nur andeuten können. Von den Tränen war ihr Gesicht aufgedunsen wie die Brust einer stillenden Mutter. Ich wechselte ein paar Worte mit den Kindern, trat aus der Tür und verschwand in der Menge der Trauernden.

Nach dem Begräbnis kehrte ich ins Hotel zurück. Ich hatte den Rückflug für die übernächste Nacht gebucht, um wenigstens ein paar meiner Freunde aus den Redaktionen der verbotenen Zeitungen zu treffen. Aber nun wollte ich einfach nur zurück. Diese Reise gehörte meinem Abschied von Golschiri. Ich kam beim Büro der Lufthansa nicht durch, also fuhr ich hin, um den Flug umzubuchen. Den Abend verbrachte ich in der Wohnung der Golschiris, wo die engsten Freunde, Schüler und Verwandten zusammengekommen waren. Golschiri und ich hatten gemeinsam ein Projekt initiiert, junge iranische Autoren nach Deutschland einzuladen und eine Anthologie neuer iranischer Literatur herauszubringen. Er hatte bei seinen Lesungen in Deutschland so begeistert über die Arbeiten der jüngeren Schriftsteller und Schriftstellerinnen gesprochen, daß wir die Unterstützung des Goethe-Instituts und des Hauses der Kulturen der Welt erhielten. Ich besprach mit Farzaneh, was ich tun müsse, damit das Vorhaben dem Geist Golschiris entspräche. Daß wir noch am Tag des Begräbnisses konkret darüber redeten, sein Werk und sein Anliegen fortzuführen, half ihr ein wenig, so schien mir. Ich machte mir Notizen, und sie stellte mich seinen nächsten Schülern vor. Ich sagte ihr, daß die Veranstaltungsreihe und die Anthologie den Namen Huschang Golschiris im Titel tragen werde.

Als ich das Flugzeug betrat, begrüßte mich die gleiche Stewardeß, die mich in der Nacht zuvor verabschiedet hatte. Das sei aber eine kurze Reise gewesen, schmunzelte sie. Ich habe nur jemandem Auf Wiedersehen sagen wollen, erwiderte ich.

Anhang

Zum 65. Jahrestag der Verkündung des Grundgesetzes

Rede vor dem Deutschen Bundestag am 23. Mai 2014

Sehr geehrte Herren Präsidenten, Frau Bundeskanzlerin, meine Damen und Herren Abgeordnete, Exzellenzen, liebe Gäste!

Das Paradox gehört nicht zu den üblichen Ausdrucksmitteln juristischer Texte, die schließlich größtmögliche Klarheit anstreben. Einem Paradox ist notwendig der Rätselcharakter zu eigen, ja, es hat dort seinen Platz, wo Eindeutigkeit zur Lüge geriete. Deshalb ist es eines der gängigsten Mittel der Poesie. Und doch beginnt ausgerechnet das Grundgesetz der Bundesrepublik Deutschland mit einem Paradox. Denn wäre die Würde des Menschen unantastbar, wie es im ersten Satz heißt, müßte der Staat sie nicht achten und schon gar nicht schützen, wie es der zweite Satz verlangt. Die Würde existierte unabhängig und unberührt von jedweder Gewalt. Mit einem einfachen, auf Anhieb kaum merklichen Paradox – die Würde ist unantastbar und bedarf dennoch des Schutzes – kehrt das Grundgesetz die Prämisse der vorherigen deutschen Verfassungen ins Gegenteil um und erklärt den Staat, statt zum Telos, nunmehr zum Diener der Menschen, und zwar grundsätzlich aller Menschen, der Menschlichkeit im emphatischen Sinn. Sprachlich ist das – man mag es nicht als brillant bezeichnen, weil man damit einen eminent normativen Text ästhetisierte –, es ist vollkommen, nichts anderes.

Überhaupt wird man die Wirkmächtigkeit, den schier unfaßbaren Erfolg des Grundgesetzes nicht erklären können, ohne auch seine literarische Qualität zu würdigen. Jedenfalls in seinen wesentlichen

Zügen und Aussagen ist es ein bemerkenswert schöner Text und sollte es sein. Bekanntlich hat Theodor Heuss die ursprüngliche Fassung des ersten Artikels mit dem Argument verhindert, daß sie schlechtes Deutsch sei. «Die Würde des Menschen ist unantastbar» hingegen ist ein herrlicher deutscher Satz, so einfach, so schwierig, auf Anhieb einleuchtend und doch von um so größerer Abgründigkeit, je öfter man seinen Folgesatz bedenkt: … und muß dennoch geschützt werden. Beide Sätze können nicht gleichzeitig wahr sein, aber sie können sich gemeinsam, nur gemeinsam bewahrheiten und haben sich in Deutschland in einem Grade bewahrheitet, wie es am 23. Mai 1949 kaum jemand für möglich gehalten hätte. Im deutschen Sprachraum vielleicht nur mit der Lutherbibel vergleichbar, hat das Grundgesetz Wirklichkeit geschaffen durch die Kraft des Wortes.

«Jeder hat das Recht auf die freie Entfaltung seiner Persönlichkeit» – wie abwegig muß den meisten Deutschen, die sich in den Trümmern ihrer Städte und Weltbilder ums nackte Überleben sorgten, wie abwegig muß ihnen die Aussicht erschienen sein, so etwas Luftiges wie die eigene Persönlichkeit zu entfalten – aber was für ein verlockender Gedanke es zugleich war. «Alle Menschen sind vor dem Gesetz gleich» – die Juden, die Sinti und Roma, die Homosexuellen, die Behinderten, überhaupt alle Randseiter, Andersgesinnten und Fremden, sie waren ja vor dem Gesetz gerade nicht gleich gewesen – also mußten sie es werden. «Männer und Frauen sind gleichberechtigt» – der wochen- und monatewährende Widerstand just gegen diesen Artikel zeigt am deutlichsten, daß Männer und Frauen 1949 noch keineswegs als gleichberechtigt galten; seine Wahrheit wurde dem Satz erst in der Anwendung zuteil. «Die Todesstrafe ist abgeschafft» – das war gerade nicht der Mehrheitswunsch der Deutschen, die in einer Umfrage zu drei Vierteln für die Beibehaltung der Todesstrafe plädierten, und wird heute weithin bejaht. «Alle Deutschen genießen Freizügigkeit im ganzen Bundesgebiet» – der Satz war den Mitgliedern des Parlamentarischen Rats angesichts der Flüchtlingsnot und des Wohnungsmangels fast peinlich und gilt 65 Jahre später nicht nur im wiedervereinigten Deutschland, sondern im halben Europa. Der Bund kann «in die Beschränkungen seiner Hoheitsrechte einwilligen,

die eine friedliche und dauerhafte Ordnung in Europa» herbeiführen – das nahm, 1949!, ein vereinigtes Europa, ja: die Vereinigten Staaten von Europa voraus. Und so weiter, das Diskriminierungsverbot, die Religionsfreiheit, die Freiheit von Kunst und Wissenschaft, die Meinungs- und Versammlungsfreiheit – das waren, als das Grundgesetz vor 65 Jahren verkündet wurde, eher Bekenntnisse, als daß sie die Wirklichkeit in Deutschland beschrieben hätten. Und es sah zunächst keineswegs danach aus, als würde der Appell, der in diesen so schlichten wie eindringlichen Glaubenssätzen lag, von den Deutschen gehört.

Das Interesse der Öffentlichkeit am Grundgesetz war aus heutiger Sicht beschämend gering, die Zustimmung innerhalb der Bevölkerung marginal. Befragt, wann es Deutschland am besten ergangen sei, entschieden sich noch 1951 in einer repräsentativen Umfrage 45 Prozent der Deutschen für das Kaiserreich, 7 Prozent für die Weimarer Republik, 42 Prozent für die Zeit des Nationalsozialismus und nur 2 Prozent für die Bundesrepublik.
2 Prozent! Wie froh müssen wir sein, daß am Anfang der Bundesrepublik Politiker standen, die ihr Handeln nicht nach Umfragen, sondern nach ihren Überzeugungen ausrichteten. Und heute?

Ich habe keinen Zweifel, daß die Mitglieder des Parlamentarischen Rats, sollten sie unsere Feststunde von einer himmlischen Ehrentribüne aus verfolgen, zufrieden und sehr erstaunt wären, welche Wurzeln die Freiheit innerhalb der letzten 65 Jahre in Deutschland geschlagen hat. Und wahrscheinlich würden sie auch die Pointe bemerken und zustimmend nicken, daß heute ein Kind von Einwanderern an die Verkündung des Grundgesetzes erinnert, das noch dazu einer anderen als der Mehrheitsreligion angehört. Es gibt nicht viele Staaten auf der Welt, in denen das möglich wäre. Selbst in Deutschland wäre es noch vor gar nicht langer Zeit, sagen wir am 50.Jahrestag des Grundgesetzes, schwer vorstellbar gewesen, daß ein Deutscher die Festrede im Bundestag hält, der nicht nur deutsch ist. In dem anderen Staat, dessen Paß ich besitze, ist es trotz aller Proteste und aller Opfer für die Freiheit undenkbar geblieben. Aber, das möchte ich von diesem Pult aus ebenfalls sagen, sehr geehrte Herren Präsidenten, Frau

Bundeskanzlerin, meine Damen und Herren Abgeordnete, liebe Gäste und nicht zuletzt seine Exzellenz, der Botschafter der Islamischen Republik, der heute ebenfalls auf der Tribüne, obschon nicht der himmlischen, sitzt: Es wird keine 65 Jahre und nicht einmal 15 Jahre dauern, bis auch in Iran ein Christ, ein Jude, ein Zoroastrier oder ein Bahai wie selbstverständlich die Festrede in einem frei gewählten Parlament hält.

Dies ist ein gutes Deutschland, das beste, das wir kennen, sagte vor kurzem der Bundespräsident. Ich kann dem nicht widersprechen. Welchen Abschnitt der deutschen Geschichte ich mir auch vor Augen halte, in keinem ging es freier, friedlicher, toleranter zu als in unserer Zeit. Trotzdem flösse der Satz des Bundespräsidenten mir selbst nicht so glatt über die Lippen. Warum ist das so? Man könnte das Unbehagen, den Stolz auf das eigene Land auszusprechen, als typisch deutschen Selbsthaß abtun und hätte doch genau den Grund übersehen, warum die Bundesrepublik lebens- und sogar liebenswert geworden ist. Denn wann und wodurch hat Deutschland, das für seinen Militarismus schon im 19. Jahrhundert beargwöhnte und mit der Ermordung von sechs Millionen Juden vollständig entehrt scheinende Deutschland, wann und wodurch hat es seine Würde wiedergefunden? Wenn ich einen einzelnen Tag, ein einzelnes Ereignis, eine einzige Geste benennen wollte, für die in der deutschen Nachkriegsgeschichte das Wort Würde angezeigt scheint, dann war es – und ich bin sicher, daß eine Mehrheit im Bundestag, eine Mehrheit der Deutschen und erst recht eine Mehrheit dort auf der himmlischen Tribüne mir jetzt zustimmen wird – dann war es der Kniefall von Warschau.

Das ist noch merkwürdiger als das Paradox, mit dem das Grundgesetz beginnt, und wohl beispiellos in der Geschichte der Völker: Dieser Staat hat Würde durch einen Akt der Demut erlangt. Wird nicht das Heroische gewöhnlich mit Stärke assoziiert, mit Männlichkeit und also auch physischer Kraft, und am allermeisten mit Stolz? Hier jedoch hatte einer Größe gezeigt, indem er seinen Stolz unterdrückte und Schuld auf sich nahm – noch dazu Schuld, für die er persönlich, als Gegner Hitlers und Exilant, am wenigsten verantwortlich war –, hier hatte einer seine Ehre bewiesen, indem er

sich öffentlich schämte, hier hatte einer seinen Patriotismus so verstanden, daß er vor den Opfern Deutschlands auf die Knie ging.

Ich neige vor Bildschirmen nicht zur Sentimentalität, und doch ging es mir wie so vielen, als zu seinem hundertsten Geburtstags die Aufnahmen eines deutschen Kanzlers wiederholt wurden, der vor dem Ehrenmal im ehemaligen Warschauer Ghetto zurücktritt, einen Augenblick zögert und dann völlig überraschend auf die Knie fällt – ich kann das bis heute nicht sehen, ohne daß mir Tränen in die Augen schießen. Und das Seltsame ist: Es sind neben allem anderen, neben der Rührung, der Erinnerung an die Verbrechen, des jedesmal neuen Staunens, es sind auch Tränen des Stolzes, des sehr leisen und doch bestimmten Stolzes auf eine solche Bundesrepublik Deutschland. Sie ist das Deutschland, das ich liebe, nicht das großsprecherische, nicht das kraftmeiernde, nicht das Stolz-ein-Deutscher-zu-sein- oder Europa-spricht-endlich-Deutsch-Deutschland, vielmehr eine Nation, die über ihre Geschichte verzweifelt, die bis hin zur Selbstanklage mit sich ringt und hadert, zugleich am eigenen Versagen gereift ist, die nie mehr den Prunk benötigt, ihre Verfassung bescheiden Grundgesetz nennt und dem Fremden lieber eine Spur zu freundlich, zu arglos begegnet, als jemals wieder der Fremdenfeindlichkeit, der Überheblichkeit zu verfallen.

Es wird oft gesagt, und ich habe Redner auch von diesem Pult aus sagen hören, daß die Deutschen endlich wieder ein normales, ein unverkrampftes Verhältnis zu ihrer Nation haben sollten, jetzt, da der Nationalsozialismus doch nun lange genug bewältigt worden sei. Ich frage mich dann immer, was die Redner meinen: Es gab dieses normale und unverkrampfte Verhältnis nie, auch nicht vor dem Nationalsozialismus. Es gab einen übersteigerten, aggressiven Nationalismus, und es gab als gegenläufige Bewegung eine deutsche Selbstkritik, ein Plädoyer für Europa, eine Wendung ins Weltbürgertum und übrigens auch zur Weltliteratur, die in ihrer Entschlossenheit jedenfalls im 19. Jahrhundert einzigartig war. «Ein guter Deutscher kann kein Nationalist sein», sagte es Willy Brandt in seiner Nobelpreisrede voller Selbstbewußtsein: «Ein guter Deutscher weiß, daß er sich seiner europäischen Bestimmung nicht versagen

kann. Durch Europa kehrt Deutschland heim zu sich selbst und den aufbauenden Kräften seiner Geschichte."

Seit dem späten 18. Jahrhundert, spätestens seit Lessing, der den Patriotismus verachtete und als erster Deutscher das Wort Kosmopolit verwendete, stand die deutsche Kultur häufig in einem antipodischen Verhältnis zur Nation. Goethe und Schiller, Kant und Schopenhauer, Hölderlin und Büchner, Heine und Nietzsche, Hesse und die Brüder Mann – sie alle haben mit Deutschland gehadert, haben sich als Weltbürger gesehen und an die europäische Einung geglaubt, lange bevor die Politik das Projekt entdeckte.

Es ist diese kosmopolitische Linie deutschen Geistes, die Willy Brandt fortführte – nicht nur mit seinem Kampf gegen den deutschen Nationalismus und für ein vereintes Europa, ebenso in seinem frühen Plädoyer für eine «Weltinnenpolitik», in seinem Engagement für die Nord-Süd-Kommission und während seines Vorsitzes der Sozialistischen Internationale. Und es wirft dann vielleicht doch kein so günstiges Licht auf das heutige Deutschland, wenn bei den Fernsehduellen vor der Bundestagswahl nach der Außenpolitik so gut wie nicht mehr gefragt wird oder ein Verfassungsorgan die Bedeutung der anstehenden Europawahl bagatellisiert, wenn die Entwicklungshilfe eines wirtschaftlich so starken Landes nicht einmal den Durchschnitt der OECD-Staaten erreicht – oder Deutschland von neun Millionen Syrern, die im Bürgerkrieg ihre Heimat verloren haben, gerade mal zehntausend aufnimmt.

Schließlich bedeutet das Engagement in der Welt, für das Willy Brandt beispielhaft steht, im Umkehrschluß auch mehr Offenheit für die Welt. Wir können das Grundgesetz nicht feiern, ohne an die Verstümmelungen zu erinnern, die ihm hier und dort zugefügt worden sind. Auch im Vergleich mit den Verfassungen anderer Länder wurde der Wortlaut ungewöhnlich häufig verändert, und es gibt nur wenige Eingriffe, die dem Text gutgetan haben. Was der Parlamentarische Rat bewußt im Allgemeinen und Übergeordneten beließ, hat der Bundestag bisweilen mit detaillierten Regelungen befrachtet. Nicht nur sprachlich am schwersten wiegt die Entstellung des Artikels 16. Ausgerechnet das Grundgesetz, in dem Deutschland seine Offenheit auf ewig festgeschrieben zu haben

schien, sperrt heute diejenigen aus, die auf unsere Offenheit am dringlichsten angewiesen sind: die politisch Verfolgten. Ein wundervoll bündiger Satz – «Politisch Verfolgte genießen Asylrecht» – geriet 1993 zu einer monströsen Verordnung aus 275 Wörtern, die wüst aufeinander gestapelt und fest ineinander verschachtelt wurden, nur um eines zu verbergen: daß Deutschland das Asyl als ein Grundrecht praktisch abgeschafft hat. Muß man tatsächlich daran erinnern, daß auch Willy Brandt, bei dessen Nennung viele von Ihnen quer durch die Reihen beifällig genickt haben, ein Flüchtling war, ein Asylant?

Auch heute gibt es Menschen, viele Menschen, die auf die Offenheit anderer, demokratischer Länder existentiell angewiesen sind – und Edward Snowden, dem wir für die Wahrung unserer Grundrechte viel verdanken, ist einer von ihnen. Andere ertrinken jeden Tag im Mittelmeer, jährlich mehrere Tausend und also mit sehr großer Wahrscheinlichkeit auch während unserer Feierstunde. Deutschland muß nicht alle Mühseligen und Beladenen der Welt aufnehmen. Aber es hat genügend Ressourcen, politisch Verfolgte zu schützen, statt die Verantwortung auf die sogenannten Drittstaaten abzuwälzen. Und es sollte aus wohlverstandenem Eigeninteresse anderen Menschen eine faire Chance geben, sich um die Einwanderung legal zu bewerben, damit sie nicht auf das Asylrecht zurückgreifen müssen. Denn von einem einheitlichen europäischen Flüchtlingsrecht, mit dem 1993 die Reform begründet wurde, kann auch zwanzig Jahre später keine Rede sein, und schon sprachlich schmerzt der Mißbrauch, der mit dem Grundgesetz getrieben wird. Dem Recht auf Asyl wurde sein Inhalt, dem Artikel 16 seine Würde genommen. Möge das Grundgesetz spätestens bis zum 70. Jahrestag seiner Verkündung von diesem häßlichen, herzlosen Fleck gereinigt sein.

Dies ist ein gutes Deutschland, das beste, das wir kennen. Statt sich zu verschließen, darf es stolz darauf sein, daß es so anziehend geworden ist. Meine Eltern sind nicht aus politischen Gründen aus Iran geflohen. Aber nach dem Putsch gegen die demokratische Regierung Mossadegh 1953 waren sie wie viele Iraner ihrer Generation froh, in einem freieren, gerechteren Land studieren zu können. Nach dem Studium haben sie Arbeit gefunden, sie haben

Kinder, Kindeskinder und sogar Urenkel aufwachsen sehen, sie sind alt geworden in Deutschland. Und diese ganze große Familie, 26 Menschen inzwischen, wenn ich nur die direkten Nachkommen und Angeheirateten zähle, sie ist glücklich geworden in diesem Land. Und nicht nur wir: Viele Millionen Menschen sind seit dem Zweiten Weltkrieg in die Bundesrepublik eingewandert, die Vertriebenen und Aussiedler berücksichtigt, mehr als die Hälfte der heutigen Bevölkerung. Das ist, auch im internationalen Vergleich, eine gewaltige demographische Veränderung, die Deutschland innerhalb einer einzigen Generation zu bewältigen hatte. Und ich meine, daß Deutschland sie insgesamt gut bewältigt hat. Es gibt, gerade in den Ballungsräumen, kulturelle, religiöse und vor allem soziale Konflikte, es gibt Ressentiments bei Deutschen und es gibt Ressentiments bei denen, die nicht nur deutsch sind, leider gibt es auch Gewalt und sogar Terror und Mord. Aber aufs Ganze betrachtet, geht es in Deutschland ausgesprochen friedlich, immer noch verhältnismäßig gerecht und sehr viel toleranter zu als noch in den neunziger Jahren. Ohne es eigentlich zu merken, hat die Bundesrepublik – und da spreche ich noch gar nicht von der Wiedervereinigung! – eine grandiose Integrationsleistung vollbracht.

Vielleicht hat es hier und dort an Anerkennung gefehlt, einer deutlichen, öffentlichen Geste besonders der Generation meiner Eltern gegenüber, der Gastarbeitergeneration, wie viel sie für Deutschland geleistet hat. Doch umgekehrt haben vielleicht auch die Einwanderer nicht immer genügend deutlich gemacht, wie sehr sie die Freiheit schätzen, an der sie in Deutschland teilhaben, den sozialen Ausgleich, die beruflichen Chancen, kostenlose Schulen und Universitäten, übrigens auch ein hervorragendes Gesundheitssystem, Rechtsstaatlichkeit, eine bisweilen quälende und doch so wertvolle Meinungsfreiheit, die freie Ausübung der Religion. Und so möchte ich zum Schluß meiner Rede tatsächlich einmal in Stellvertretung sprechen und im Namen von – nein, nicht im Namen von allen Einwanderern, nicht im Namen von Djamaa Isu, der sich fast auf den Tag genau vor einem Jahr im Erstaufnahmelager Eisenhüttenstadt mit einem Gürtel erhängte, aus Angst, ohne Prüfung seines Asylantrags in einen sogenannten Drittstaat abgeschoben zu werden, nicht im Namen von Mehmet Kubasik und

den anderen Opfern des Nationalsozialistischen Untergrunds, die von den ermittelnden Behörden und den größten Zeitungen des Landes über Jahre als Kriminelle verleumdet wurden, nicht im Namen auch nur eines jüdischen Einwanderers oder Rückkehrers, der die Ermordung beinah seines ganzes Volkes niemals für bewältigt halten kann –, aber doch im Namen von vielen, von Millionen Menschen, im Namen der Gastarbeiter, die längst keine Gäste mehr sind, im Namen ihrer Kinder und Kindeskinder, die wie selbstverständlich mit zwei Kulturen und endlich auch zwei Pässen aufwachsen, im Namen meiner Schriftstellerkollegen, denen die deutsche Sprache ebenfalls ein Geschenk ist, im Namen der Fußballer, die in Brasilien alles für Deutschland geben werden, auch wenn sie die Nationalhymne nicht singen, im Namen auch der weniger Erfolgreichen, der Hilfsbedürftigen und sogar der Straffälligen, die gleichwohl genauso wie die Özils und Podolskis zu Deutschland gehören, im Namen zumal der Muslime, die in Deutschland Rechte genießen, die zu unserer Beschämung Christen in vielen islamischen Ländern heute verwehrt sind, im Namen also auch meiner frommen Eltern und einer inzwischen sechsundzwanzigköpfigen Einwandererfamilie – möchte ich sagen und mich dabei auch wenigstens symbolisch verbeugen: Danke, Deutschland.

Anmerkungen

In eigener Sache

1 Heinrich Heine, *Die romantische Schule;* alle Schriften Heines zitiert nach: *Sämtliche Schriften*, 6 Bde., Hg. Klaus Briegleb, Stuttgart 1997; hier: III, 458.
2 Heinrich Heine, *Die romantische Schule*, III, 432.
3 Heinrich Heine, *Romanzero*, VI/1, 129ff.
4 Heinrich Heine, *Schriftstellernöte 1832–1855*, V, 109.
5 M. Werner (Hg.), *Begegnungen mit Heine. Berichte der Zeitgenossen*, 2 Bde., Hamburg 1973, II, 174; zit. nach Karl-Josef Kuschel, *Gottes grausamer Spaß? Heinrich Heines Leben mit der Katastrophe*, Düsseldorf 2002, 92f.
6 Heinrich Heine, *Romanzero*, VI/1, 41.
7 Almut Shulamit Bruckstein Çoruh, *House of Taswir. Doing and Undoing Things*, Paderborn 2014, 9.

1. Folgt nicht den Dichtern!
Der Koran und die Poesie

1 Shlomo D. Goitein, *Studies in Islamic History and Institutions*, Leiden 1966, 6.
2 Ibn Kaṯīr, *As-Sīra an-nabawīya*, 4 Bde., Ed. Muṣṭafāʾ Abdulwaḥīd, Beirut 1407/1987,1, 499.
3 Ibn al-Manẓūr, *Lisān al-ʿarab*, 15 Bde., Beirut 1375/1961, VIII, 183.
4 Octavio Paz, *Der Bogen und die Leier. Poetologischer Essay*, Üb. Rudolf Wittkopf, Frankfurt am Main ^{2}i990,148.
5 Adonis, *Die Geschichte Mihyārs des Damaszeners. Gedichte 1958–1965*, Üb. Stefan Weidner, Zürich 1998, 52.
6 Roman Jakobson, *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*, Hg. Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert, Frankfurt am Main ^{3}1993, 68f.
7 Clifford Geertz, «Art as a cultural system», in: *Modern Language Notes* 91 (176), 1490–1499, hier: 1490.
8 Abū Ḥāmid Muḥammad al-Ġazālī, *Iḥyâ ʿulūm ad-dīn*, 4 Bde., Kairo 1358/1939. ı. 274
9 Stefan Wild, «‹Die schauerliche Öde des heiligen Buches›. Westliche Wertungen des koranischen Stils», in: Alma Giese und Johann Christoph Bürgel (Hg.), *Gott ist schön und Er liebt die Schönheit. Festschrift für Annemarie Schimmel zum 7. April 1992 dargebracht von Schülern, Freunden und Kollegen*, Bern 1994, 429–444.
10 Franz Kafka, *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß*, in: *Gesammelte Werke in acht Bänden*, Hg. Max Brod, Frankfurt am Main 1983, 58.

2. Der Aufstand gegen Gott
Attar und das Leiden

1 *Moṣibatnāmeh*, Ed. Nurāni Weṣāl, Teheran 1973/1994, 77f. Viele der Geschichten aus dem *Buch der Leiden* hat Hellmut Ritter in seinem grundlegenden Werk zu Attar nacherzählt: *Das Meer der Seele. Mensch, Welt und Gott in den Geschichten des Farīduddīn ʿAṭṭār*, Leiden 1955. Gegebenenfalls führe ich die deutsche Nacherzählung mit an, hier 55.
2 *Moṣibatnāmeh*, 67.
3 *Moṣibatnāmeh*, 132.
4 *Moṣibatnāmeh*, 57.
5 *Moṣibatnāmeh*, 342; Ritter, *Meer der Seele*, 170.
6 Georg Büchner, *Dantons Tod*, zit. nach *Werke und Briefe*, Hg. Karl Pörnbacher, Gerhard Schaub, Hans-Joachim Simm und Edda Ziegler, München ^{3}1992, 129.
7 *Moṣibatnāmeh*, 336f.; Ritter, *Meer der Seele*, 62.
8 *Moṣibatnāmeh*, 215f.; Ritter, *Meer der Seele*, 177.
9 *Moṣibatnāmeh*, 300; Ritter, *Meer der Seele*, 171.
10 *Moṣibatnāmeh*, 90f.
11 *Moṣibatnāmeh*, 223; Ritter, *Meer der Seele*, 171.
12 Yvan Goll, *100 Gedichte*, Göttingen 2003, 123.
13 *Moṣibatnāmeh*, 249; Ritter, *Meer der Seele*, 176.
14 Ernst Bloch, *Atheismus im Christentum. Zur Religion des Exodus und des Reichs*, Frankfurt am Main 1968,152.
15 Büchner, *Werke und Briefe*, 156.
16 Arthur Schopenhauer, *Der handschriftliche Nachlaß*, Hg. Arthur Hübscher, Frankfurt 1966ff., III, 57.
17 Emmanuel Lévinas, *Schwierige Freiheit. Versuch über das Judentum*, Üb. Eva Moldenhauer, Frankfurt am Main ^{2}1996, 109ff.
18 *Moṣibatnāmeh*, 251.
19 *Moṣibatnāmeh*, 271.
20 *Moṣibatnāmeh*, 196.
21 *Moṣibatnāmeh*, 133; Ritter, *Meer der Seele*, 571.
22 *Moṣibatnāmeh*, 17.
23 *Moṣibatnāmeh*, 300.
24 *Moṣibatnāmeh*, 299f.; Ritter, *Meer der Seele*, 255.
25 *Moṣibatnāmeh*, 125ff.; Ritter, *Meer der Seele*, 330f.
26 *Moṣibatnāmeh*, 18.
27 Heinrich Heine, An Hermann Heine, 19 Nov. 1855. Montag, zit. nach *Säkularausgabe der Werke – Briefwechsel – Lebenszeugnisse*, Hg. Fritz H. Eisner, Berlin und Paris 1972, 27 Bde., hier Bd. XXIII, 470.
28 Heinrich Heine, *Testamente;* zit. nach *Sämtliche Schriften*, 6 Bde, Hg. Klaus Briegleb, München 1997, VI/1, 549.
29 Zit. nach Emil L. Fackenheim, *God's Presence in History: Jewish Affirmations and Philosophical Reflections*, New York 1970, 76.
30 Zit. nach Anson Laytner, *Arguing with God: A Jewish Tradition*, Northvale und London 1990, 228f.
31 Zit. nach Laytner, *Arguing with God*, 229.
32 *Moṣibatnāmeh*, 101; Ritter, *Meer der Seele*, 400.

33 Ausnahmsweise zit. nach der Einheitsübersetzung, die den Gedanken Hiobs klarer und einfacher zum Ausdruck bringt; vgl. auch die übrigen Übersetzungen.
34 Farīdoddin ʿAṭṭār, *Taẕkerat olouliyā*ʾ, Ed. Parwin Qā'emi, Teheran 1381/2002, 565.
35 Zvi Kolitz, *Jossel Rakovers Wendung zu Gott*, Hg./Üb. Paul Badde, Möhlin und Villingen 1994, 71f.
36 Angel Wagenstein, *Pentateuch oder Die fünf Bücher Isaaks*, Üb. Barbara Müller, Berlin 2001, 53.
37 Zit. nach Shmuel Boteach, *Wrestling with the Divine: A Jewish Response to Suffering*, Northvale 1995, 111f.
38 Immanuel Kant, *Über das Mißlingen aller philosophischen Versuche in der Theodizee*, zit. nach *Werkausgabe*, 12 Bde., Hg. Wilhelm Weischedel, Frankfurt am Main 1977, XII, 118f.
39 Susan Neiman, *Das Böse denken. Eine andere Geschichte der Philosophie*, Üb. Christiana Goldmann, Frankfurt am Main 2004, 284f.
40 Neiman, *Das Böse denken*, 42.
41 Ernst Bloch, *Avicenna und die Aristotelische Linke*, Frankfurt am Main ^{2}1963, 11.
42 Vgl. María Rose Menocal, *The Arabic Role in Medieval Literary Theory: A Forgotten Heritage*, Philadelphia ^{2}2003, 3.
43 Johann Wolfgang von Goethe, *Werke*, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Hg./K. Erich Trunz, München 1998, I, 45f.
44 Fjodor Dostojewski, *Die Brüder Karamasow*; zit. nach *Gesammelte Werke*, 20 Bde., Hg. Gerhard Dudek und Michael Wegner, Üb. Werner Creutzinger, Berlin und Weimar ^{3}1992, 392f.
45 Albert Camus, *Die Pest*, Üb. Guido G. Meister, Düsseldorf 1961, 199.
46 Albert Camus, *Der Mensch in der Revolte*, Üb. Justus Streller und Georges Schlocker, Reinbek bei Hamburg ^{25}2003, 37.
47 Karl-Josef Kuschel, «Ist Gott verantwortlich für das Übel? Überlegungen zu einer Theologie der Anklage», in: Gotthard Fuchs, *Angesichts des Leids an Gott glauben? Zur Theologie der Klage*, Frankfurt am Main 1996, 227–261, hier: 250.

3. Welt ohne Gott
Shakespeare und der Mensch

1 *König Lear*, zweisprachige Ausgabe, Üb. Frank Günther, Cadolzburg 2003, 4.6.132. Die Zeilenangaben folgen dem englischen Text.
2 Johann Wolfgang von Goethe und Friedrich Schiller, «Über epische und dramatische Dichtung»; zit. nach Goethe, *Werke*, Hamburger Ausgabe, 14 Bde., Hg./K. Erich Trunz, München 1998, XII, 249.
3 *König Lear*, 4.7.46–48.
4 *König Lear*, 4.1.25–26.
5 *König Lear*, 4.1.27–28.
6 *König Lear*, 1.4.186–187.
7 *König Lear*, 5.3.278.
8 Harold Bloom, *Shakespeare. Die Erfindung des Menschlichen*, Üb. Peter Knecht, Berlin 2000, 748.
9 Bloom, *Shakespeare*, 699.
10 *König Lear*, 1.1.233–234.
11 Bemerkenswert ist, daß in der Hauptquelle für Shakespeares Tragödie, einem alten Stück der Queen's Men mit dem Titel *The True Chronicle History of King Leir*, noch

durchaus rational nachvollziehbare Gründe für Lears Liebesprüfung vorgebracht werden. Das heißt, Shakespeare verstärkt bewußt den Eindruck, daß der König vollkommen willkürlich handelt. Vgl. Stephen Greenblatt, *Will in der Welt: Wie Shakespeare zu Shakespeare wurde*, Üb. Martin Pfeiffer, Berlin 2004, 388.

12 *König Lear*, 1.1.9–10.
13 *König Lear*, 1.1.20–23.
14 *König Lear*, 4.6.76–77.
15 *König Lear*, 3.2.37.
16 *König Lear*, 5.3.20–21.
17 *König Lear*, 4.1.36–37.
18 *König Lear*, 5.3.258–259.
19 *König Lear*, 5.3.172–173.
20 *König Lear*, 1.2.116–125.
21 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik III;* zit. nach *Werkausgabe*, 20 Bde., Frankfurt am Main, 1983, XV, 561f.
22 *König Lear*, 4.6.103–104: »they told me I was every thing; 'tis a lie, I am not ague-proof.» Günther übersetzt hier abweichend von den früheren Übertragungen, reduziert meines Erachtens dabei den Wortlaut auf eine der möglichen Bedeutungen: «die sagten, ich wär doch ihr ein und alles; 's war gelogen, ich bin nicht fieberfest.»
23 *König Lear*, 3.2.1–9.
24 *König Lear*, 1.2.1–2.
25 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie;* zit. nach *Gesammelte Schriften*, 20 Bde., Hg. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main, 1973, VII, 317.
26 *König Lear*, 1.4.115–124.
27 *König Lear*, 1.4.125.
28 *König Lear*, 1.4.129.
29 *König Lear*, 1.4.187–188.
30 Vgl. Indira Ghose, *Shakespeare and Laughter: A Cultural History*, Manchester 2008, 189f.
31 Leo N. Tolstoi, *Shakespeare: eine kritische Studie*, Hannover 1906, 1.
32 George Orwell, «Tolstoi und Shakespeare», in: Fritz Senn (Hg.), *Das George Orwell Lesebuch*, Zürich 1981, 317–322; George Orwell, «Lear, Tolstoi und der Narr», in: George Orwell, *Rache ist sauer: Erzählungen und Essays*, Zürich 1975, 136–158.
33 Tolstoi, *Shakespeare*, 92.
34 Tolstoi, *Shakespeare*, 101.
35 Tolstoi, *Shakespeare*, 101.
36 Tolstoi, *Shakespeare*, 109.
37 *König Lear*, 5.3.290.
38 *König Lear*, 5.3.323–324.
39 *König Lear*, 1.2.2–3.
40 *König Lear*, 1.2.177.
41 William Shakespeare, *Hamlet*, übers. von Frank Günther. Zweisprachige Ausgabe, Cadolzburg 2008, 4.4.33–35. Die Zeilenangaben folgen dem englischen Text.
42 *Hamlet*, 4.4.36–39.
43 *König Lear*, 1.2.178.
44 *König Lear*, 1.2.111–112.
45 *König Lear*, 1.2.105–108.
46 *König Lear*, 1.4.95.
47 *König Lear*, 4.6.179–180.
48 *König Lear*, 4.6.172.
49 *König Lear*, 5.3.307–311.

4. Die heroische Schwäche
Lessing und der Terror

1 Die Mordwaffen im Fall der ermordeten Polizistin waren eine Tokarew und eine Radom, die ebenfalls in den Trümmern gefunden wurden.
2 *Philotas*, zit. nach *Werke*, 8 Bde., Hg. Herbert G. Göpfert, Darmstadt 1996, II, 106.
3 *Philotas*, 110ff.
4 Mit den geistigen und biographischen Hintergründen der Anschläge vom 11. September 2001 habe ich mich in *Dynamit des Geistes. Martyrium, Islam und Nihilismus* (Göttingen 2002) auseinandergesetzt.
5 *Der Spiegel*, 24. September 2001.
6 *Stern*, 27. Dezember 2001.
7 *Cicero*, 22. November 2011.
8 *Hamburgische Dramaturgie;* zit. nach *Werke*, IV, 318.
9 *Philotas*, 120.
10 *Der Spiegel*, 15. April 2006.
11 *Der Spiegel*, 21. Februar 2011.
12 An Johann Wilhelm Ludwig Gleim, 14. Februar 1758; zit. nach Wilfried Barner, Gunter E. Grimm, Helmut Kiesel und Martin Kramer, *Lessing. Epoche – Werk – Wirkung*, München 1995, 255.
13 An Friedrich Nicolai und Moses Mendelssohn, 29. März 1757; zit. nach Hugh Barr Nisbet, *Lessing. Eine Biographie*, Üb. Karl S. Guthke, München 2008, 315.
14 Vgl. Nisbet, *Lessing. Eine Biographie*, 314.
15 Daniel Kehlmann, «Toleranz und Ärger», in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.), *Mit Lessing im Gespräch*, Göttingen, 2004, 28–31, hier: 28.
16 Zit. nach Nisbet, *Lessing*, 666.
17 *Werke*, II, 280.
18 *17. Literaturbrief;* zit. nach *Werke*, V, 70.
19 *Ernst und Falk. Gespräche für Freimaurer*, zit. nach *Werke*, VII, 459.
20 *Nathan der Weise;* zit. nach *Werke*, II, 275.
21 Ausführlich hierzu mein Aufsatz in Angelika Overath, Navid Kermani und Robert Schindel, *Toleranz. Drei Lesarten zu Lessings Märchen vom Ring im Jahre 2003*, Göttingen 2003, 33–45.
22 *Der Spiegel*, 12. Dezember 2011.
23 Thilo Sarrazin, *Deutschland schafft sich ab. Wie wir unser Land aufs Spiel setzen*, München 2010, 316.
24 *Lettre International*, September 2009.
25 Achim Bühl, *Islamfeindlichkeit in Deutschland. Ursprünge, Akteure, Stereotype*, Hamburg 2010, 138.
26 *Lettre International*, September 2009.
27 Sarrazin, *Deutschland schafft sich ab*, 386.
28 *Hier & Jetzt. Radikal rechte Zeitung*, Dezember 2010, 25.
29 *Hier & Jetzt*, Dezember 2010, 21.
30 Bühl, *Islamfeindlichkeit*, 140.
31 Hannah Arendt, *Von der Menschlichkeit in finsteren Zeiten. Rede über Lessing*, München 1960, 29.
32 Arendt, *Von der Menschlichkeit in finsteren Zeiten*, 30.
33 An Johann Wilhelm Ludwig Gleim, 16. Dezember 1758; zit. nach Nisbet, *Lessing*, 312.
34 *Philotas*, 126.

5. Gott-Atmen
Goethe und die Religion

1 *West-östlicher Divan;* wenn dort enthalten und nicht anders vermerkt, sind alle Werke Goethes nach der *Hamburger Ausgabe* zitiert, 14 Bde., Hg./K. Erich Trunz, München 1998, hier: II, 10.
2 *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, VII, 387f.
3 *Marienbader Elegie*, I, 381.
4 *Dichtung und Wahrheit*, IX, 375f.
5 *Dichtung und Wahrheit*, IX, 29ff.
6 *Dichtung und Wahrheit*, IX, 43f.
7 An Johann Gottfried Herder, etwa 12. Mai 1775; zit. nach *Goethes Werke*, hrsg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen, 143 Bde., Weimar 1887–1919. Nachdruck München 1987 (nebst) Bd. 144–146: Nachträge und Register zur IV. Abt.: Briefe, Hg. Paul Raabe, Bde. 1–3, München 1990 (*Weimarer Ausgabe*), IV/2, 262.
8 An Johann Kaspar Lavater, 29. Juli 1782; zit. nach *Weimarer Ausgabe*, IV/6, 20.
9 Friedrich Heinrich Jacobi an Goethe (Entwurf), November 1815; zit. nach *Goethes Gespräche. Eine Sammlung zeitgenössischer Berichte aus seinem Umgang auf Grund der Ausgabe und des Nachlasses von Flodoard Freiherrn von Biedermann*, Hg. Wolfgang Herwig, 5 Bde., Zürich 1965–1987, II, 21.
10 An Christian Gottlob Voigt, 27. Dezember 1789; zit. nach *Weimarer Ausgabe*, IV/9,171.
11 *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, VIII, 157.
12 *Gespräche*, III, 604 (7. April 1830).
13 Zit. nach *Goethe-Handbuch*, 5 Bde., Hg. Bernd Witte, Theo Buck, Hans-Dietrich Dahnke, Regine Otto und Peter Schmidt, Stuttgart, Weimar 1996–1999, IV/1, 523.
14 *Dichtung und Wahrheit*, IX, 138f.
15 *Gespräche*, III/1, 603.
16 Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe*, Hg. Regine Otto, Berlin und Weimar 1982, 470 (4. Januar 1824).
17 *Gespräche*, II, 724.
18 An Karl Ludwig von Knebel, 22. August 1817; zit. nach *Weimarer Ausgabe*, IV/28, 227.
19 *Maximen und Reflexionen*, XII, 365f.
20 An Sulpiz Boisserée, 25. Februar 1832; zit. nach *Weimarer Ausgabe*, IV/49, 250.
21 Zit. nach Johann Wolfgang Goethe, *West-östlicher Divan*, Hg. Hendrik Birus, Frankfurt am Main 2010, 909.
22 *Einwirkung der neueren Philosophie*, XIII, 27.
23 *Zur Farbenlehre*, XIV, 36.
24 *Die Metamorphose der Pflanzen*, XIII, 79.
25 *Maximen und Reflexionen, XII*, 436.
26 *Zur Farbenlehre*, XIII, 365.
27 *Maximen und Reflexionen*, XII, 365.
28 Am 5. Mai 1786; zit. nach *Weimarer Ausgabe* IV/7, 214.
29 Zit. nach Katharina Mommsen, *Goethe und die arabische Welt*, Frankfurt ^{3}2001. 179.
30 *Maximen und Reflexionen*, XII, 365.
31 *Gespräche*, III/1, 63.
32 *West-östlicher Divan*, II, 9.
33 Am 9. August 1782; zit. nach *Weimarer Ausgabe, IV/6*, 36.
34 *Zur Farbenlehre*, XIII, 324.
35 *Faust II*, III, 248.

36 An Graf Moritz von Brühl, 23. Oktober 1828; zit. nach *Weimarer Ausgabe*, IV/45, 32.
37 *Gespräche*, III/1, 108.
38 An Adolf Oswald Blumenthal, 28. Mai 1819; zit. nach *Weimarer Ausgabe*, IV/31, 160.
39 An Johann Kaspar Lavater, 4. Oktober 1782; zit. nach *Weimarer Ausgabe*, IV/6, 66.
40 *Dichtung und Wahrheit*, X, 23.
41 *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, IX, 353.
42 Zit. nach *West-östlicher Divan, Hg.* Hendrik Birus, 549.
43 An Adele Schopenhauer, 19. September 1831; zit. nach *Weimarer Ausgabe*, IV/49, 87.
44 *Weimarer Ausgabe*, IV/27, 123.
45 An Karl Friedrich Zelter, 20. September 1820; zit. nach *Weimarer Ausgabe*, IV/33, 240.
46 Eckermann, *Gespräche mit Goethe*, 313f.
47 *West-östlicher Divan*, II, 58.
48 Zit. nach Katharina Mommsen, *«Orient und Okzident sind nicht mehr zu trennen». Goethe und die Weltkulturen*, Göttingen 2012, 95.
49 *Zur Farbenlehre*, XIII, 488.
50 Muhyiddin Ibn Arabi, *Die Weisheit der Propheten (Fuṣūṣ al-ḥikam)*, Üb. Titus Burckhardt und Wolfgang Herrmann, Zürich 2005, 101.
51 Zit. nach William C. Chittic, *The Sufi Path of Knowledge. Ibn al-Arabi's Metaphysics of Imagination*, Albany, NY 1989, 130.
52 Muhyiddin Ibn Arabi, *Abhandlung über die Liebe* (aus den *Futūḥāt al-makkīya)*, Üb. Maurice Gloton/Wolfgang Hermann, Zürich 2009, 97.
53 *West-östlicher Divan*, II, 18.
54 *West-östlicher Divan*, II, 18.
55 An Johann Gottfried Herder, Mitte Juli 1772; zit. nach *Weimarer Ausgabe*, IV/2, 17.

6. Schmutz meiner Seele
Kleist und die Liebe

1 Vgl. Lázslo F. Földenyi, *Heinrich von Kleist. Im Netz der Wörter*, Üb. Akos Doma, München 1999, 15ff.
2 *Amphytrion*, 1524f. Alle Zitate Kleists nach der zweibändigen Werkausgabe von Helmut Sembdner, München ^{8}1985.
3 *Der Findling*, II, 214.
4 *Mutterliebe*, II, 277.
5 An Heinrich Joseph von Collin, 8. Dezember 1808 (II, 818).
6 *Penthesilea*, 2931f.
7 An Marie von Kleist, Spätherbst 1807 (II, 796).
8 Wenn nicht anders angegeben, im folgenden 24. Auftritt in *Penthesilea*, 2704–3043.
9 *Penthesilea*, 1287.
10 *Penthesilea*, 2689f.
11 *Penthesilea*, 2456f.
12 *Penthesilea*, 1189ff.
13 Dritter Brief an Marie von Kleist, ebenfalls Spätherbst 1807 (II, 797).
14 An Heinrich von Kleist, 1. Februar 1808.
15 *Penthesilea*, 2908f.
16 An Ernst von Pfuel, 7. Januar 1805 (II, 749).
17 Muhyiddin Ibn Arabi, *Abhandlung über die Liebe. Aus den Futūḥāt al-Makkīyah*, Üb. Maurice Gloton/Wolfgang Hermann, Zürich 2009, 89.
18 Ibn Arabi, *Abhandlung über die Liebe*, 196.

19 Ibn Arabi, *Abhandlung über die Liebe*, 81f.
20 Ibn Arabi, *Abhandlung über die Liebe*, 167.
21 *Familie Ghonorez*, Variante zu 2630f.

7. Die Wahrheit des Theaters
Das schiitische Passionsspiel und die Verfremdung

1 «Leaning in the moment. A conversation with Peter Brook», in: *Parabola* IV (Mai 1979), 52.
2 Peter J. Chelkowski, «Taziyeh: Indigenous Avant-Garde Theatre of Iran», in: ders. (Hg.), *Taziyeh: Ritual and Drama in Iran*, New York 1979, 1–11, hier: 5.
3 Vgl. M. Le Comte de Gobineau, *Les religions et les philosophies dans l'Asie Centrale*, Paris ^{3}1900, 359ff.
4 William O. Beeman, «Cultural Dimensions of Performance Conventions in Iranian Taziyeh», in: Chelkowski, *Taziyeh*, 24–31, hier: 25.
5 Elias Canetti, *Masse und Macht*, Frankfurt am Main 1980, 176.
6 So von Parviz Mamnoun in seinem Aufsatz «Taziyeh from the Viewpoint of the Western Theatre», in: Chelkowski, *Taziyeh*, 154–166.
7 Bertolt Brecht, «Über experimentelles Theater»; alle Zitate Brechts nach der siebenbändigen Ausgabe *Schriften zum Theater*, Frankfurt am Main, 1963–1964; hier: III, 101.
8 Bertolt Brecht, «Kleines Organon zum Theater», VII, 35.
9 Vgl. Bertolt Brecht, «Die Straßenszene. Grundmodell einer Szene des epischen Theaters», V, 69–86.
10 Vgl. Bertolt Brecht, «Der Bühnenbau des Epischen Theaters», III, 241.
11 Herbert W. Duda, «Das persische Passionsspiel», in: *Zeitschrift für Missionskunde und Religionswissenschaft IV* (1934), 97–114, hier: 102.
12 Zit. nach Mamnoun, «Taziyeh», 48.
13 Zit. nach Mamnoun, «Taziyeh», 72f.
14 Sir Lewis Pelly, *The Miracle Play of Hasan and Husain*, London 1879; zit. nach der Einleitung zu Chelkowski, *Taziyeh*, XV.
15 Gobineau, *Les religions*, 378.
16 Jane Dieulafoy, *La Perse, la Chaldée et la Suisane*, Paris 1887, 109; zit. nach Heinz Halm, *Der schiitische Islam. Von der Religion zur Revolution*, München 1994, 85.
17 Peter Brook, *Der leere Raum*, Üb. Walter Hasenclever, Berlin ^{3}1988, 116f.
18 Max Horkheimer und Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt a.M. 1988, 225f.
19 Brook, *Der leere Raum*, 200f.
20 Wolfgang Schadewaldt, *Tübinger Vorlesungen*, Frankfurt a. M. 1991,17.
21 Wolfgang Schadewaldt, «Furcht und Mitleid?», in: ders., *Hellas und Hesperien. Gesammelte Schriften zur Antike und zur neueren Literatur in zwei Bänden*, Zürich und Stuttgart 1970, I, 194–236, hier: 203.
22 Antonin Artaud, *Das Theater und sein Double*, Frankfurt a. M. 1969, 34.
23 Artaud, *Das Theater und sein Double*, 111.
24 *Redemptive Suffering in Islām. A Study of the Devotional Aspects of ʿĀshurāʾ in Twelver Shīʿism*, Den Haag 1978, 25.
25 Artaud, *Das Theater und sein Double*, 33f.
26 Yann Richard, *Der verborgene Imam*, Üb. Beate Seel, Berlin 1983, 74.
27 Artaud, *Das Theater und sein Double*, 32.

28 Artaud, *Das Theater und sein Double*, 30.
29 Artaud, *Das Theater und sein Double*, 90.
30 Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1992, 83.
31 Artaud, *Das Theater und sein Double*, 15.
32 Artaud, *Das Theater und sein Double*, 135.
33 Artaud, *Das Theater und sein Double*, 173
34 Artaud, *Das Theater und sein Double*, 139.
35 Artaud, *Das Theater und sein Double*, 27.
36 Andrzej Wirth, «Ein Perserteppich von Codes. Versuch, das iranische Passionsspiel Taʾzieh als ein System von Zeichen zu beschreiben», in: *Theater heute* IXX, 10 (Oktober 1978), 32–37; ders., «Semiological Aspects of the Taziyeh», in: Chelkowski, *Taziyeh*, 32–39, hier: 34.
37 Brook, «Leaning in the moment», 52.
38 Brecht, «Kleines Organon», VII, 65.
39 Brecht, «Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst», in: ders., *Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik*, Frankfurt am Main 1957, 74–89, hier: 83 (Aufsatz nicht in der siebenbändigen Ausgabe enthalten, deshalb hier nach dem gleichnamigen Auswahlband in der Bibliothek Suhrkamp zitiert).
40 Brecht, *Über eine nicht-aristotelische Dramatik*, III, 24.
41 Brecht, *Über eine nicht-aristotelische Dramatik*, III, 22.
42 Vgl. Mamnoun, «Taziyeh», 157f.
43 Peter Brook, *Das offene Geheimnis. Gedanken über Schauspielerei und Theater*, Üb. Frank Heibert, Frankfurt am Main 1994, 63f.
44 Die Anekdote findet sich bei Muhammad Jaʿfar Mahjub, «The Effect of European Theatre and the Influence of Its Theatrical Methods Upon Taziyeh», in: Chelkowski, *Taziyeh*, 137–153; hier: 146f.
45 Wirth, «Semiological Aspects», 39.

8. Befreit Bayreuth!
Wagner und die Einfühlung

1 Peter Brook, *Das offene Geheimnis. Gedanken über Schauspielerei und Theater*, Üb. Frank Heibert, Frankfurt am Main 1994, 59ff.
2 Bertolt Brecht, «Der Messingkauf», V, 112.
3 Richard Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, 10 Bde., Leipzig ^{4}1907, III, 45f.; zit. nach Martin Kunst, *Richard Wagner. Ein Leben für die Bühne*, Köln, Weimar und Wien 2013, 107f.
4 Vgl. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 26. Juli 2012 und 9. August 2013.
5 Brook, *Das offene Geheimnis*, 65.

9. Nachmittag Schwimmschule
Kafka und Deutschland

1 Franz Kafka, *Tagebücher*, Hg. Max Brod, Frankfurt am Main 1983, 305.
2 *Tagebücher*, 306.
3 Hans-Gerd Koch, *«Als Kafka mir entgegenkam …». Erinnerungen an Franz Kafka*, Berlin 1995, 174.

4 An Max Brod, 25. Oktober 1923; zit. nach Franz Kafka, *Briefe* 1902–1924, Hg. Max Brod, Frankfurt am Main 1975, 453.
5 Koch, «*Als Kafka mir entgegenkam…*», 176.
6 An Max Brod und Felix Weltsch, 10. April 1920; zit. nach *Briefe*, 270f.
7 Franz Kafka, *Briefe an Milena*, Hg. Jürgen Born, Frankfurt am Main 1982, 258.
8 *Tagebücher*, 255.
9 *Tagebücher*, 175.
10 *Tagebücher*, 61.
11 Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke*, 5 Bde., Hg. Peter-André Alt, Albert Meier und Wolfgang Riedel, München 2004, I, 267.
12 August Wilhem Schlegel, «Abriß von den Europäischen Verhältnissen der Deutschen Literatur», *Kritische Schriften*, Berlin 1828, in: Paul Michael Lützeler, *Europa. Analysen und Visionen der Romantiker*, Frankfurt am Main 1982, 373–384, hier: 375.
13 Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe*, Hg. Regine Otto, Berlin und Weimar 1982, 198 (31. Januar 1827).
14 An Johann Jakob Hottinger, 15. März 1799, zit. nach *Weimarer Ausgabe*, IV/14,41.
15 Thomas Mann an Agnes E. Meyer, 14. Dezember 1945; *Briefwechsel 1937–1955*, Hg. Hans Rudolf Vaget, Frankfurt am Main 1992, 650; zit. nach Wolf Lepenies, *Kultur und Politik. Deutsche Geschichten*, München und Wien 2006, 315.
16 Johann Wolfgang von Goethe, *Werke*, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Hg./K. Erich Trunz, München 1998, X, 114.
17 Thomas Mann, *Gesammelte Werke*, 13 Bde., Frankfurt am Main 1990, X, 1147.
18 *Goethes Gespräche. Eine Sammlung zeitgenössischer Berichte aus seinem Umgang auf Grund der Ausgabe und des Nachlasses von Flodoard Freiherrn von Biedermann*, Hg. Wolfgang Herwig, 5 Bde., Zürich 1965–1987, II, 393.
19 Henry Morgenthau jr., *Germany is our Problem*, New York 1945, 104; zit. nach Lepenies, *Kultur und Politik*, 315.
20 *Goethes Gespräche*, II, 866f.
21 Thomas Mann, *Gesammelte Werke*, XII, 71.
22 Sebastian Haffner, *Geschichte eines Deutschen. Die Erinnerungen 1914–1933*, München 2006, 225ff.
23 Mann, *Gesammelte Werke*, X, 1146.
24 Zit. nach Lepenies, *Kultur und Politik*, 137f.
25 Eckermann, *Gespräche mit Goethe*, 439f. (Anfang März 1832).
26 Friedrich Nietzsche, *Werke*, 3 Bde., Hg. Karl Schlechta, München ^{2}1960, II, 1147.
27 Nietzsche, *Werke*, II, 1150.
28 Lepenies, *Kultur und Politik*, 123.
29 Vgl. Wagenbach, *Franz Kafka*, 94.
30 *Briefe an Milena*, 17.
31 *Tagebücher*, 86.
32 Janousch, *Gespräche mit Kafka*, 50; zit. nach Wagenbach, *Franz Kafka*, 89.
33 Heinz Schlaffer, *Die kurze Geschichte der deutschen Literatur*, München 2003, 140.
34 Eckermann, *Gespräche mit Goethe*, 439 (Anfang März 1832).
35 *Briefe an Milena*, 288.
36 *Briefe an Milena*, 288.
37 *Briefe an Milena*, 319.

10. Der Auftrag der Literatur
Hedayat und Kafka

1 Ṣādeq Hedāyat, *Al-Baʿṯa al-islāmīya ilā l-bilād al-ifranǧīya*, erstmals vollständig erschienen in: Mahmud Katirāʾi (Ed.), *Ketāb-e Ṣādeq Hedāyat*, Teheran 1349/1970; von dem Buch existieren nur wenige Exemplare, weil es 1970 gleich nach der Veröffentlichung zensiert und vom Markt genommen wurde; später hat es eine iranische Oppositionsgruppe in Paris als Faksimile herausgegeben; hier zit. nach: Sādeq Hedāyat, *Kārewān-e Eslām. Afsāneye Āfarineš. Hāǧǧi Āqā*, Stockholm o. D., 41. Eine (leider unbefriedigende) Übersetzung der Satire ist unter dem Titel *Karawane Islam. Die islamische Mission in Europa* 1999 in Aschaffenburg erschienen.
2 Ṣādeq Hedāyat, *Tup-e morwārī;* der Text ist, soweit ich weiß, in Iran nur einmal, 1979, erschienen, und zwar unter dem Namen Hādi Ṣedāqat, dem Anagramm Ṣādeq Hedāyats, das er selbst zur Veröffentlichung der ebenfalls islamkritischen Erzählung *Ḥāǧǧi Āqā* verwendet hatte; hier zit. nach Los Angeles 1986, 28ff.
3 *Payām-e Kāfkā*, Teheran 1342/1963, 16.
4 *Yek waṭan dārim mānand-e ḫalā'/Mā dar ān hamčon Ḥoseyn dar Karbalā';* zit. nach Homa Katouzian, *Sadeq Hedayat: The Life and Legend of an Iranian Writer*, London und New York 1991, 51.
5 Unveröffentlichter Brief vom 6. Oktober 1925; zit. nach Katouzian, *Sadeq Hedayat*, 21.
6 *Payām-e Kāfkā*, 12.
7 An Taqi Raẓawi, 26. Februar 1929, zit. nach Katouzian, *Sadeq Hedayat*, 43. Der vollständige Brief, allerdings um die Aussage über das Beten und Fasten sowie die Vulgärausdrücke zensiert, ist abgedruckt in: Maḥmūd Bahārlu (Ed.), *Nāmehāye Sādeq Hedāyat*, Teheran 1384/2005, 154f.
8 *Zendeh be gur*, Teheran 1942/1963; hier zit. nach *Die blinde Eule. Ein Roman und neun Erzählungen*, Üb. Bahman Nirumand, Frankfurt am Main 1990, 251f.
9 Zit. nach Ḥasan Ṭāhbāz (Ed.), *Yādbudnāmeye Ṣādeq Hedāyat be-monāsebat-e haštādomin sāl-e tawallod-e u* (deutscher Titel: *Gedenkschrift für Ṣādeq Hedāyat zu seinem 80. Geburtstag)*, Köln 1983, 17.
10 An Taqi Raẓawi, 13. Januar 1931; zit. nach Katouzian, *Sadeq Hedayat*, 55.
11 An Moǧtabā Minowi, 12. Februar 1937; zit. nach Ṣādeq Hedāyat, *Maǧmuceye aṣār*, Ed. Mohammad Bahārlu, Teheran 1372/1993, 709.
12 An Taqi Raẓawi, 29. August 1931; zit. nach Katouzian, *Sadeq Hedayat*, 49.
13 *Payām-e Kāfkā*, 12f.
14 *Payām-e Kāfkā*, 32.
15 An Taqi Raẓawi; zit. nach Katouzian, *Sadeq Hedayat*, 50.
16 An Ḥasan Šaḥid Nurāʾi; zit. nach Katouzian, *Sadeq Hedayat*, 226.
17 *Payām-e Kāfkā*, 32.
18 Theodor W. Adorno, «Engagement»; alle Zitate Adornos nach *Gesammelte Schriften*, 20 Bde., Hg. Rolf Tiedemann, hier: XI, 426.
19 Adorno, «Engagement», XI, 425.
20 *Payām-e Kāfkā*, 54.
21 Adorno, «Engagement», XI, 429.
22 Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII, 65.
23 An Abolqāsem Enǧawi Širāzi, 14. Januar 1951; zit. nach *Maǧmuʿeye āsār*, 741.
24 *Payām-e Kāfkā*, 66f.
25 Adorno, «Engagement», XI, 425.
26 *Payām-e Kāfkā*, 43f.
27 Adorno, «Engagement», XI, 425f.
28 Adorno, «Engagement», XI, 429f.
29 In einem Brief an Seyyed Moḥammad Ǧamālzādeh, 19. August 1948; zit. nach Sādeq Hedāyat, *Nāmehā*, Ed. Moḥammad Bahārlu, Teheran 1372/1993, 343.

30 An Ḥasan Šaḥid-Nurā'i, 27. August 1950, zit. nach *Nāmehā*, 343.
31 *Payām-e Kāfkā*, 32.

11. Nach Europa
Zweig und die Grenzen

1 Stefan Zweig, «Der europäische Gedanke in seiner historischen Entwicklung», in: *Die schlaflose Welt. Essays 1909–1941*, Hg. Knut Beck, Frankfurt am Main 1990, 185–210, hier: 195.
2 Die letzten Zitate alle: «Der europäische Gedanke», 206ff.
3 Joseph Roth, *Hotel Savoy*, Köln ^{7}1999, 7.
4 *Hotel Savoy*, 19.
5 John Coetzee, *Warten auf die Barbaren*, Üb. Reinhild Böhnke, Frankfurt am Main 2002, 78.
6 Coetzee, *Warten auf die Barbaren*, 107.
7 Coetzee, *Warten auf die Barbaren*, 96.
8 Coetzee, *Warten auf die Barbaren*, 193.
9 Coetzee, *Warten auf die Barbaren*, 74.
10 Zit. nach: *iz3w*, Nr. 280 (Oktober 2004).
11 Der Ausdruck wurde von der Jury *Unwort des Jahres* 2004 auf Platz zwei gesetzt.
12 Zit. nach Helmut Dietrich, «Das Mittelmeer als neuer Raum der Abschreckung. Flüchtlinge und MigrantInnen an der südlichen EU-Außengrenze», Berlin 2004, online abrufbar unter www.ffm-berlin.de/mittelmeer.html
13 Fjodor, Dostojewski, *Die Brüder Karamasow*, in: *Gesammelte Werke in zwanzig Bänden*, Hg. Gerhard Dudek und Michael Wegner, Üb. Werner Creutzinger, Berlin und Weimar ^{3}1992, 392 (2.Teil, 5. Buch, «Die Empörung»).
14 «Kerkasiel is naastenliefde-exces», sagte Staatssekretär Aad Kosto von der Arbeiterpartei laut der Zeitung *Reformatorisch Tagblad* vom 19. Mai 1993; wenig später wurde er zum Innenmister ernannt.
15 Zweig, «Der europäische Gedanke», 194.
16 Zweig, «Der europäische Gedanke, 208.

12. Apologie des Glasperlenspiels
Hesse und der Untergang

1 Joachim Kaiser, «Science-Fiction der Innerlichkeit», in: Volker Michels (Hg.), *Materialien zu Hermann Hesses ‹Das Glasperlenspiel›*, 2 Bde., Frankfurt a. M. 1973f., II, 215–220.
2 An Helene Welti, 22. März 1933, in: Volker Michels (Hg.), *Materialien*, I. 63.
3 *Das Glasperlenspiel*, Frankfurt a. M. 1986 (Bd. VII und VIII der Jubiläumsausgabe), 26.
4 George Steiner, *Sprache und Schweigen. Essays über Sprache, Literatur und das Unmenschliche*, Üb. Axel Kaun, Frankfurt a. M. 1969.
5 Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes. Umrisse einer Morphologie der Weltgeschichte*, München 1980, 1128f.
6 Theodor W. Adorno, «Wird Spengler recht behalten?», in: *Gesammelte Schriften*, Hg. Rolf Tiedemann, XX, 140–148, hier 142.
7 Adorno, «Wird Spengler recht behalten?», 141.
8 Adorno, «Kulturkritik und Gesellschaft», in: *Gesammelte Schriften*, X/1, 71.
9 Hesse, *Glasperlenspiel*, 409.

10 *Glasperlenspiel*, 378.
11 *Glasperlenspiel*, 382.
12 *Glasperlenspiel*, 21.
13 *Die Zeit*, 5. Dezember 2013; dazu Joachim Güntner in der *Neuen Zürcher Zeitung* vom 14. Januar 2014.
14 Vgl. Holger Noltze, *Die Leichtigkeitslüge. Über Musik, Medien und Komplexität*, Hamburg 2010, 60.
15 Hermann Hesse, *Die Kunst des Müßiggangs. Kurze Prosa aus dem Nachlaß*, Hg. Volker Michels, Frankfurt a. M. 1973, 320f.
16 Hesse, *Das Glasperlenspiel*, 377f.
17 *Glasperlenspiel*, 22.
18 *Glasperlenspiel*, 384.

13. Gewalt des Mitleids
Arendt und die Revolution

1 *Über die Revolution*, München 1974, 9.
2 *Die verborgene Tradition. Acht Essays*, Frankfurt am Main 1976, 8.
3 *Von der Menschlichkeit in finsteren Zeiten. Rede über Lessing*, München 1960, 9f.
4 *Die verborgene Tradition*, 76.
5 Die folgenden Zitate alle: *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, Totalitarismus*, München 1986, 601ff.
6 «Nationalstaat und Demokratie», erstmals veröffentlicht in: *HannahArendt.net. Zeitschrift für politisches Denken*, Bd. 2, Nr. 1 (2006).
7 *Über die Revolution*, 308.
8 Vgl. «Mir ist der Ausdruck ‹europäisches Denkern verdächtig. Hannah Arendt auf dem Internationalen Kulturkritikerkongress 1958 in München», in: *HannahArendt.net*, Bd. 4, Nr. 1 (2008).
9 Am 15. November 2011 auf dem Parteitag der CDU in Leipzig.
10 *Über die Revolution*, 108.
11 Vgl. *Das Urteilen. Texte zu Kants politischer Philosophie*, Hg. Ronald Beiner, Üb. Ursula Ludz, München 1985, 100.
12 *Über die Revolution*, 108f.
13 *Über die Revolution*, 109.
14 *Über die Revolution*, 110.
15 «The Meaning of Love in Politics. A Letter by Hannah Arendt to James Baldwin», in: *HannahArendt.net*, Band 2, Nr. 1 (September 2006).
16 *Das Urteilen*, 29.
17 *Über die Revolution*, 117.
18 *Über die Revolution*, 121.
19 *Über die Revolution*, 174.
20 *Über die Revolution*, 69.
21 *Über die Revolution*, 85.
22 *Von der Menschlichkeit in finsteren Zeiten*, S. 12f.
23 *Über die Revolution*, 18.
24 *Was ist Politik? Fragmente aus dem Nachlaß*, Hg. Ursula Ludz, München 2003, 34.

14. Kampf gegen Windmühlen
Mosebach und der Roman

1 *Mein Frankfurt*, Hg. Rainer Weiss, Frankfurt am Main und Leipzig 2002, 146.
2 Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha;* zit. nach *Gesamtausgabe in vier Bänden*, Üb. Anton M. Rothbauer, II, 179.
3 «Einleitung zu Don Quixote», in: *Sämtliche Schriften*, 6 Bde., Hg. Klaus Briegleb, München 1997, IV, 154.
4 *Eine lange Nacht*, Berlin 2003, 536ff.

Textnachweise

1. Folgt nicht den Dichtern! *Der Koran und die Poesie*
Zuerst unter dem Titel «Poetry and Language» veröffentlicht in: Andrew Rippin (Ed.), *The Blackwell Companion to the Qurʾān*, Malden, MA & Oxford 2006, 107–119. Obwohl sie im Grunde nur Einführungen in zwei bereits erschienene und lieferbare, allerdings auch recht umfangreiche Monographien sind, schlug der Verlag vor, diesen und den folgenden Text über Attar in das Buch aufzunehmen. Über die Jahre gab es immer wieder Anfragen, wesentliche und für heutige Debatten besonders relevante Inhalte von *Gott ist schön* und *Der Schrecken Gottes* in knapper Form allgemein zugänglich zu machen. Wer die Monographien schon kennt, wird die ersten beiden Kapitel überblättern oder sich für den einen oder anderen Gedanken interessieren wollen, der neu hinzugekommen ist.

2. Der Aufstand gegen Gott. *Attar und das Leiden*
Zuerst veröffentlicht in *Wespennest* 150, März 2008.

3. Welt ohne Gott. *Shakespeare und der Mensch*
Der Text beruht auf der Rede, die ich zur Eröffnung der Jahrestagung der deutschen Shakespeare-Gesellschaft am 20. April 2012 in Bochum gehalten habe. Zuerst veröffentlicht in *Akzente* 59, Heft 4, 2012. Für wertvolle Hinweise danke ich Sabine Schülting und Tobias Düring.

4. Die heroische Schwäche. *Lessing und der Terror*
Zuerst veröffentlicht unter dem Titel *Vergesst Deutschland! Eine patriotische Rede* im Ullstein Verlag (Berlin 2012). Für das vorliegende Buch habe ich einige literaturhistorische Bezüge gestrichen und dafür Gedanken aus meinem Aufsatz in *Toleranz. Drei Lesarten zu Lessings Märchen vom Ring im Jahre 2003* aufgenommen (Göttingen 2003). Für wertvolle Hinweise danke ich Maik Baumgärtner und Bettina Eltner.

5. Gott-Atmen. *Goethe und die Religion*
Der Text beruht auf der Rede, die ich zur Eröffnung der Jahrestagung der deutschen Goethe-Gesellschaft am 23. Mai 2013 in Weimar gehalten habe. Zuerst im *Goethe-Jahrbuch 2013* veröffentlicht. Für wertvolle Hinweise danke ich Petra Oberhauser und Jochen Golz.

6. Schmutz meiner Seele. *Kleist und die Liebe*
Zuerst im *Kleist-Jahrbuch 2013* der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft veröffentlicht. Für wertvolle Hinweise danke ich Günther Blamberger.

7. Die Wahrheit des Theaters. *Das schiitische Passionsspiel und die Verfremdung*
Eine sehr frühe Version ist unter dem Titel «Katharsis und Verfremdung im schiitischen Passionsspiel», erschienen in: *Die Welt des Islams*, Band 39, 1999, 31–63.

8. Befreit Bayreuth! *Wagner und die Einfühlung*
Zuerst am 16. August 2012 in der *Zeit* veröffentlicht. Für wertvolle Hinweise danke ich Carl Hegemann.

9. Nachmittag Schwimmschule. *Kafka und Deutschland*
Zuerst veröffentlicht in: Bernhard Vogel (Hg.), *Was eint uns? Verständigung der Gesellschaft über gemeinsame Grundlagen*, Freiburg im Breisgau 2008, 78–98.

10. Der Auftrag der Literatur. *Hedayat und Kafka*
Zuerst unter dem Titel «Der Auftrag des Dichters. Ṣādeq Ḥedāyat über Kafka und über sich selbst» veröffentlicht in: Stephan Guth, Priska Furrer, and Johann Christoph Bürgel (Eds.), *Conscious Voices. Concepts of Writing in the Middle East. Proceedings of the Berne Symposium July 1997*, Beirut & Stuttgart 1999, 121–142.

11. Nach Europa. *Zweig und die Grenzen*
Zuerst unter dem Titel *Nach Europa. Rede zum 50. Jahrestag der Wiedereröffnung des Burgtheaters* veröffentlicht im Ammann Verlag (Zürich 2005).

12. Apologie des Glasperlenspiels. *Hesse und der Untergang*
Der Text beruht auf einer Rede, die ich auf Einladung der Körber-Stiftung zur Eröffnung des Kongresses «The Art of Music Education» am 22. Januar 2014 gehalten habe. Zuerst veröffentlicht in der Zeitschrift *Akzente*, 61.Jahrgang, Heft 2, April 2014.

13. Gewalt des Mitleids. *Arendt und die Revolution*
Zuerst veröffentlicht in der *Frankfurter Rundschau*, 5. Dezember 2011.

14. Kampf gegen Windmühlen. *Mosebach und der Roman*
Der Text beruht auf der Laudatio, die ich bei der Verleihung des Büchner-Preises an Martin Mosebach 2007 in Darmstadt gehalten habe. Zuerst im *Jahrbuch 2007* der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung veröffentlicht.

15. Ein Gott, eine Frau, ein Käse. *Golschiri und die Freundschaft*
Nachwort zum Roman *Prinz Ehtedschab* von Huschang Golschiri, Üb. Anneliese Ghahraman-Beck, München 2001, 129–140.

Zum 65. Jahrestag der Verkündung des Grundgesetzes. *Rede vor dem Deutschen Bundestag am 23. Mai 2014*
Zuerst veröffentlicht in *Der Spiegel*, 26. Mai 2014.

Alle Texte habe ich für dieses Buch durchgesehen, teilweise stark bearbeitet und oft auch erheblich ergänzt. Wenn nicht anders vermerkt, stammen die Koran-Übersetzungen von mir. Angelehnt habe ich mich an die Übersetzungen von Friedrich Rückert und Max Henning. Die Bibel-Zitate folgen der Übersetzung von Martin Luther in der Textfassung von 1912. Außer in den Anmerkungen und in der Bibliographie gebe ich arabische beziehungsweise persische Begriffe, Namen und Titel in einer vereinfachten Umschrift wieder.

1. Auflage. 2014
© Verlag C.H.Beck oHG, München 2014
Umschlaggestaltung: Konstanze Berner, München, unter Verwendung
einer Kalligraphie von Karl Schlamminger, München
ISBN Buch 978 3 406 66662 9
ISBN eBook 978 3 406 66663 6

Die gedruckte Ausgabe dieses Titels erhalten Sie im Buchhandel sowie versandkostenfrei auf unserer Website
www.chbeck.de.
Dort finden Sie auch unser gesamtes Programm und viele weitere Informationen.