

LITERATURBERICHT

„Wäre da nicht das Licht“ (A. Zagajewski)

Der Glaube im Spiegel moderner Lyrik

I

In seiner Novelle „Das verlorene Lachen“¹ erzählt G. Keller (1819–1890) von einem Pfarrer, der seine Predigten mit einer Fülle von Zitaten aus der klassischen Literatur garniert; das gehobene Publikum weiß die Bildung des Predigers zu schätzen. Als der Pfarrer jedoch einer alten Bäuerin bei deren Sterben beistehen will und die letzten Gebete zu sprechen beginnt, dreht diese ihm den Rücken zu.

In der Novelle geht es nur vordergründig um die Eitelkeit eines Geistlichen. Zu bedenken ist, daß Keller ein überzeugter Anhänger Ludwig Feuerbachs war. Dieser wirft dem Christentum vor, den Menschen durch den Glauben an ein besseres Leben im Himmel um den Glauben an ein besseres Leben auf Erden gebracht zu haben. In Wahrheit ist das Jenseits „das Diesseits im Spiegel der Phantasie – das bezaubernde Bild ... das im Bilde angeschaute, von aller groben Materie gereinigte – verschöner-te Diesseits.“² Das Jenseits ist eine Größe ohne Realitätsgehalt. Statt auf den Himmel zu setzen, gilt es, sich ganz dem Diesseits und den in ihm enthaltenden Quellen des Glücks und der Menschlichkeit zuzuwenden. Dazu gehört auch die Kunst. Sie versteht sich nicht als Abglanz göttlicher Schönheit, sie will nichts mehr, aber auch nichts weniger sein als eine autonome Manifestation menschlicher Kreativität. Kellers Novelle beschreibt also ein Christentum, das, auch wenn es sich mit Zitaten der Klassiker schmückt, nichts zu sagen hat und deswegen zu Recht kein Gehör findet.

Der Prediger aus Kellers Novelle gleicht jenen Pastoren der dänischen Kirche, die S. Kierkegaard (1813–1855), ein Zeitgenosse Kellers, mit ätzender Kritik überzieht. Kierkegaard wirft den Repräsentanten seiner Kirche vor, den wahren Geist des Christentums zu untergraben, indem sie Kultur und Christentum bedenkenlos miteinander vermischen. Nach Kierkegaard ist das Christentum eine Wahrheit, die sich weder rein gedanklich noch rein ästhetisch erschließt, sondern eine solche, die die Existenz berührt und verwandelt; eine Wahrheit, für die der Mensch leben und sterben kann. Christ zu sein ist Sache des Einzelnen. „Es kommt darauf an, daß einer es wagt, ganz er selbst, ein einzelner Mensch, dieser bestimmte einzelne Mensch zu sein; allein vor Gott.“³ Dieser letzte existentielle Ernst ist in der ästhetischen

¹ G. Keller, *Sämtliche Werke*. Bd. VIII. Zürich / München 1927, 300 – 451. – Vgl. G. Kaiser, *Wozu noch Literatur? Über Dichtung und Leben*. München 1996, 101.

² L. Feuerbach, *Das Wesen des Christentums*. Köln 1967, 194

³ Zitiert nach W. Weischedel, *Die philosophische Hintertreppe*. München 1975, 235.

Lebensweise nicht möglich. Sie erschöpft sich in unverbindlichem Experimentieren mit den Möglichkeiten und in der Jagd nach immer Neuem und Zerstreuendem. Wer so lebt, ist der Daseinsleere verfallen und bleibt im wesentlichen Sinne unwirklich.

Die Positionen Kellers bzw. Feuerbachs und Kierkegaards wirken bis heute nach. Die Autonomie der Künste ist allgemein anerkannt, und es sieht so aus, als sei das Tischtuch zwischen den Künsten und dem christlichen Glauben zerschnitten. Es scheint, als hätten sich beide – außer Mißverständnissen und einigen Höflichkeiten, wenig zu sagen. Daß es sich dennoch lohnen kann, aufeinander zu hören, möchte ich an drei Gedichten zeigen, deren Autoren sich selbstverständlich dem modernen Kunstverständnis verpflichtet wissen. Den Gedichten ist gemeinsam, daß in ihnen christliche bzw. biblische Motive aufgegriffen und in einer jeweils individuellen künstlerischen Perspektive verarbeitet werden.

Bei der Interpretation der Texte möchte ich einem Vorschlag George Steiners folgen, der die Lektüre von Texten als einen „Austausch von Freiheiten“⁴ definiert hat. Seine Empfehlung lautet, Texte wie Gäste zu behandeln, was bedeutet, sie willkommen zu heißen und ihnen zuzutrauen, daß sie Mitteilenswertes zu sagen haben, auch wenn sie fremd sind; dazu gehört, sie ausreden zu lassen und ihnen nicht ins Wort zu fallen; und schließlich gilt es, sie an dem zu messen, was sie selbst sein wollen, nämlich Kunst.

II

„Mystik für Anfänger“ ist der Titel des kürzlich veröffentlichten Gedichtbandes des in Frankreich und den USA lebenden polnischen Dichters Adam Zagajewski. In diesem Band ist auch das Gedicht „Die drei Könige“ zu finden⁵.

Die drei Könige

„Wir werden zu spät kommen ...“

André Frénaud, „Drei Könige“

Wären da nicht die Wüste, das Gelächter und die Musik
– kämen wir zurecht, und wenn unsere Sehnsucht
sich nicht mit dem Staub der Straßen vermengt hätte.
Wir haben arme Länder gesehen, ärmer noch
durch ihren ewigen Haß;
der Zug, gefüllt mit Soldaten und Flüchtlingen,
hielt lange noch auf dem Bahnhof, und der Bahnhof brannte.
Man empfing uns mit großen Ehrungen,

⁴ G. Steiner, *Von realer Gegenwart*. München 1990, 205

⁵ A. Zagajewski, *Mystik für Anfänger*. Gedichte. Aus dem Polnischen übertragen von K. De-decius. München 1997, 56f.

so daß wir dachten – vielleicht ist einer von uns
wirklich ein Monarch?
Die Frühlingswiesen hielten uns fest, die Dotter-
blumen und die Blicke der Dorfmadchen,
die nach fremder Liebe lechzen.
Wir hatten den Göttern Opfergaben dargebracht, aber wir wußten nicht,
ob sie unsere Gesichter erkannten
durch den honiggoldenen Vorhang des Feuers.
Einmal waren wir eingeschlafen und schliefen viele Monate,
und die Träume in uns dröhnten gefährlich, schwer,
wie die Wellen der Flut bei Vollmond.
Die Bange machte uns wach und wieder mußten wir gehen,
das Schicksal, die schmutzigen Herbergen verfluchend;
vier Jahre lang wehte ein kalter Wind
und der Stern war gelb, nachlässig an den Mantel
genäht wie ein Schulwappen an den Ärmel.
Das Taxi roch nach Anis und nach dem zwanzigsten Jahrhundert,
der Fahrer sprach mit russischem Akzent.
Unser Schiff ging unter, das Flugzeug geriet plötzlich in Turbulenzen.
Wir zerstritten uns gewaltig und jeder
schlug eine andere Richtung der Hoffnung ein.
Ich erinnere mich kaum, was wir gesucht haben,
und ich bin auch unsicher, ob die Dezembernacht
sich jemals öffnen würde wie die Pupille
eines Fotoapparates.
Vielleicht wäre ich glücklich und lebte beruhigt,
wäre nicht das Licht, das über den Mauern
der Stadt gegen Morgen explodiert
tagtäglich und mein Verlangen blendet.

Adam Zagajewski

Die Überschrift des Gedichts spielt auf die neutestamentliche Erzählung von den Magiern an, die aus dem Osten über Jerusalem nach Bethlehem gekommen sind, um dem neugeborenen König der Juden zu huldigen. Der Evangelist Matthäus beleuchtet in dieser Perikope die Übernahme des christlichen Glaubens durch die Heiden. Mit ihrer Bekehrung beginnt wahr zu werden, was bei Jesaja angekündigt wird: „Auf, werde licht, denn es kommt dein Licht, und die Herrlichkeit des Herrn geht leuchtend auf über dir. Denn siehe, Finsternis bedeckt die Erde und Dunkel die Völker, doch über dir geht leuchtend der Herr auf, seine Herrlichkeit erscheint über dir. Völker wandern zu deinem Licht und Könige zu deinem strahlenden Glanz.“ (Jes 60,1–3) In der Tradition wurden die Magier mit den Königen des Jesajatextes identifiziert; die Zahl der Könige erschloß man aus den drei Gaben Gold, Weihrauch und Myrrhe. Wie sehr die drei Könige die religiöse Phantasie angeregt haben, zeigt nicht zuletzt die Legende vom vierten König, der sein Leben lang unterwegs ist, um dem Messias in den Armen und endlich auf Golgotha zu begegnen.

Das Gedicht Zagajewskis greift an mehreren Stellen auf biblische Motive zurück. Das Suchmotiv, der ehrenvolle Empfang, die Träume, der Stern und die Stadt sind dem Matthäustext entnommen; vermutlich ist auch der Anis, nach dem das Taxi riecht, eine Anspielung auf den bei Matthäus erwähnten Weihrauch. Die Motive Licht und Finsternis gehen hingegen auf Jesaja zurück.

Der Dichter fügt die biblischen Motive in den Kontext der Gegenwart ein, in das ausdrücklich erwähnte 20. Jahrhundert, ein Zeitalter, für das zum einen die Technik charakteristisch ist – der Text nennt Züge, Taxis, Schiffe, Flugzeuge und einen Fotoapparat, zum andern große Katastrophen: Hunger und Armut, Soldaten und Flüchtlinge, ein brennender Bahnhof und nicht zuletzt die Shoa, die scheinbar beiläufig durch den auf dem Mantel aufgenähten gelben Stern angedeutet wird.

Verflochten mit dem Kontext dieses Jahrhunderts erhalten die biblischen Motive eine neue Bedeutung. Nach wenigen Zeilen wird der Leser darauf aufmerksam gemacht, daß die drei Könige in Wirklichkeit namenlose Gestalten unseres Jahrhunderts sind, die ironisch bemerken, daß einer aus ihrer Gruppe für einen Monarchen gehalten wird. Die Träume der Drei sind Alpträume, schwer und gefährlich dröhnend. Kein Engel erscheint, um zum Aufbruch zu mahnen, es ist die Bangnis, die wach macht. Von einer gemeinsamen Ankunft der Drei ist keine Rede mehr; im Gegenteil, sie haben sich zerstritten und am Ende geht jeder seiner Hoffnung nach. Aus dem Stern, der die Magier zum neugeborenen König der Juden führt, ist der Judenster geworden. Das biblische Hoffnungszeichen ist zum Zeichen für den Genozid an Gottes erwähltem Volk geworden. Das Ziel des Unterwegsseins scheint am Ende vergessen zu sein, und das Licht über den Mauern der Stadt läßt das Herz nicht vor Freude beben (vgl. Jes 60,5), es ist vielmehr eine Macht, die das Ich an einem ruhigen und glücklichen Leben hindert.

So scheint das Gedicht darauf zu zielen, die biblischen Motive durch die Einbettung in die düstere Geschichte unseres Jahrhundert als Illusion zu entlarven und die biblische Gewißheit durch eine Gewißheit des Schreckens und der Angst zu ersetzen. Daß das Gedicht die Katastrophen registriert, daß es von Armut und Haß, von Flüchtlingen und Untergängen, von Bangnis und Fluch spricht, daran läßt sich nicht zweifeln. Bemerkenswert ist jedoch, daß sich das Gedicht nicht auf Klage und Fluch beschränkt.

Auch in diesem Jahrhundert gibt es Frühlingswiesen, Dotterblumen, das Lechzen nach Liebe. Der Dichter selbst soll diese Stelle durch ein Gedicht erläutern, das in „Mystik für Anfänger“ mitveröffentlicht ist. Drei Engel – so heißt der Titel des Gedichts – erscheinen in einer Passage der St. Georg-Straße; der erste nimmt die Klagen der Passanten entgegen, Klagen über die Ängste einer schönen Frau, über die Unfähigkeit der Regierung, die Geheimnislosigkeit des Lebens, über Krankheiten und Verfolgungen. Darauf setzt der zweite Engel mit einer schüchternen Gegenrede ein:

„In den Blüten der wilden Rose schweift der Geruch
der Kindheit, an den Feiertagen gehn
die Mädchen spazieren wie früher,
und in der Art, wie sie die Schals binden,
ist etwas Unsterbliches.

Das Gedächtnis lebt im Meer, im Galopp des Bluts,
in den dunklen verbrannten Steinen, in Gedichten
und in jedem besinnlichen Gespräch. Die Welt ist genauso,
wie sie immer war,
voll Schatten und Erwartung.“⁶

Wie bei den drei Engeln werden in dem Gedicht „Die drei Könige“ Untergänge registriert und beklagt und zugleich – wenn auch zurückhaltender – Frühlingswiesen und Liebe als Zeichen neu aufblühenden Lebens benannt.

Die Interpretation muß noch einen Schritt weiter getrieben werden. Das Gedicht geht weder darin auf, Schrecken und Freude nebeneinander zu stellen, noch erschöpft es sich darin, biblische Motive in die Untergänge unseres Jahrhunderts einzuzeichnen. Gleich an mehreren Stellen ist von einem Nichtwissen, von Unsicherheit und von einem Vielleicht die Rede. Wenn sich die Erzähler ironisch fragen, ob einer von ihnen ein Monarch ist, ist das ein Indiz dafür, daß unklar ist, welche Rolle sie spielen. Die Drei leugnen die Existenz der Götter nicht; sie passen sich den religiösen Gebräuchen an; nur wissen sie nicht, ob sie von den Göttern erkannt werden. Die Drei gehen im Streit auseinander, überraschender Weise nicht in Verzweiflung, sondern in eine je andere Richtung der Hoffnung. Das Ich der Schlußverse behauptet nicht, der Himmel sei für immer und ewig verschlossen. Es bleibt in der Schwebe, wer den Fotoapparat öffnet. Es bleibt offen, ob es sich um ein Eingreifen Gottes handelt oder um die Bekehrung des Menschen von seinem ewigen Haß.

Vor diesem Hintergrund erhält auch der Schlußteil des Gedichtes eine neue Bedeutung. Beim ersten Lesen läßt sich das Licht als Hinweis auf eine grausame Gotttheit interpretieren. Beim zweiten Lesen erscheint dasselbe Licht in einem anderen Sinn: Was wäre das für ein Mensch, der sich angesichts der Finsternisse dieses Jahrhunderts in sein Schneckenhaus von Ruhe und Glück zurückziehen würde? Unter dieser Voraussetzung erhält das Licht die Bedeutung, den Menschen wachzurütteln und sein Fragen lebendig zu erhalten.

III

„Die Menschheit schaudert vor dem Blute, das hier vergossen ward in langen wilden Kriegen, bis die alten Preußen fast gänzlich ausgerottet, Kuren und Letten hingegen in eine Knechtschaft gebracht wurden, unter deren Joch sie jetzt noch schmachten.“⁷ In diesem Zitat aus Herders Ideen zur Geschichte der Philosophie der Menschheit klingt das Lebensthema des evangelischen Christen und Dichters Johannes Bo-

⁶ Vgl. Anm. 5, 94.

⁷ J.G. Herder, *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*. Ohne Angaben zitiert. in: G. Wolf, *Beschreibung eines Zimmers*. 15 Kapitel über Johannes Bobrowski. Berlin 1971, 70f. – Die von Herder genannten Preußen sind die Pruzen, die um 1200 zwischen Weichsel und Memel lebten und von den Rittern des Deutschen Ordens nach 1230 in blutigen Kämpfen nahezu vernichtet wurden.

browski an, der 1917 in Tilsit an der Memel geboren wurde – „im ehemals nordöstlichsten Winkel Deutschlands, wo Polen, Litauer, Letten, Reste des untergegangenen Pruzzenvolkes, Russen und Deutsche miteinander und durcheinander lebten – die Zigeuner dazu und mit ihnen allen die Judenheit.“⁸ Der Dichter ist 1965 in Berlin (Ost) gestorben.

Zu schreiben begonnen hat Bobrowski 1941 als deutscher Soldat in Rußland. Seitdem sieht er in der Geschichte der Deutschen mit ihren östlichen Nachbarn eine „lange Geschichte aus Unglück und Verschuldung, seit den Tagen des deutschen Ordens“; eine Belastung, „wohl nicht zu tilgen und zu sühnen, aber eine Hoffnung wert und einen redlichen Versuch in deutschen Gedichten.“⁹ In der Intention, „eine Überschau des unwiderruflich Vergangenen“ zu entwerfen und „noch einmal gültig darzustellen, ehe es ganz vergangen ist“¹⁰, sind die beiden Gedichtsammlungen „Samaritanische Zeit“¹¹ und „Schattenland Ströme“¹² entstanden. Das Gedicht „Ostern“ ist dem 1962 veröffentlichten Band „Schattenland Ströme“ entnommen.¹³

OSTERN

Dort noch Hügel,
die Finsternis, aber
die Steige sind recht, aus der Ferne
die Ebenen nahn, mit dem Wind
herüber ihr Schrei.

Über den Wald. Der Fluß
kommt, die Birkenschläge
gehn an die Mauer, Türme,
Gestirn um die Kuppeln, das goldne
Dach hebt an Ketten ein Kreuz.

Da
in die finstere Stille
Licht, Gesang, wie unter
der Erde erst, Glocken, Schläge,
der Stimmen Hähnegeschrei

⁸ J. Bobrowski, *Gesammelte Werke*. Bd. IV. Stuttgart 1987, 327

⁹ Vgl. Anm. 8, 335.

¹⁰ Vgl. Anm. 8, 336.

¹¹ Der Gedichtband „*Samaritanische Zeit*“ erscheint im Februar 1961 in Stuttgart und im Oktober desselben Jahres in Berlin (Ost). – Mit dem Namen Samartia bezeichneten die Römer das ihnen nur dunkel bekannte Nordosteuropa.

¹² Der Band „*Schattenland Ströme*“ wurde im März 1962 in Stuttgart und im Mai 1963 in Berlin (Ost) veröffentlicht.

¹³ J. Bobrowski, *Gesammelte Werke*. Bd. 136.

und Umarmung der Lüfte,
schallender Lüfte, auf weißer
Mauer Türme, die hohen
Türme des Lichts, ich hab
deine Augen, ich hab deine Wange,
ich hab deinen Mund, es ist
erstanden der Herr, so ruft,
Augen, ruft, Wange, ruf, Mund,
ruf Hosianna.

Johannes Bobrowski¹⁴

Dreh- und Angelpunkt des Gedichts ist das Da zu Beginn der dritten Strophe. Das Da verweist auf die Feier einer Art Osterliturgie, auf ein Geschehen, dessen Darstellung über beide Strophen hinweg, von keinem Punkt unterbrochen, gleichsam atemlos auf das Hosianna der Schlußzeile zuläuft.

Die beiden ersten Strophen benennen den Ort der österlichen Feier, weite Ebenen und eine Klosterstadt, kurz die Landschaft Rußlands. Hier dominieren die Substantive. Benannt werden Gegebenheiten der Natur, Hügel, Ebenen, Wald und Fluß, aber auch Spuren menschlicher Tätigkeit, die Steige, Birkenschläge, Mauern und Türme der Klosterstadt. Die einzelnen Substantive werden nebeneinander gestellt; kein Prädikat, das die Strophen zu einem grammatisch vollständigen Satz abrundet; keine Konjunktionen, welche zwischen den einzelnen Satzteilen überleiten.

Diese russische Landschaft ist keine Idylle und erst recht keine touristisch zu konsumierende Kulisse. Gleich das zweite Substantiv ist die Finsternis, deren Energie durch den bestimmten Artikel unterstrichen wird. Erinnert wird an die Passionsgeschichte Jesu Christi. „Und zur sechsten Stunde kam eine Finsternis über das ganze Land bis zur neunten Stunde.“ (Mk 15,33) Weitere Verweise auf die Passionsgeschichte sind unübersehbar. Von den Ebenen weht ein Schrei herüber, der an an den Todesschrei Jesu (Mk 15,37) erinnert. Durch seine Stellung am Ende der ersten Strophe erhält der Schrei eine besondere Betonung. Gleichzeitig verweist er auf das Kreuz am Ende der zweiten Strophe. Rußland ist nicht nur die schier unendliche Weite der Ebenen, in der Spuren menschlicher Tätigkeit zu finden sind, es erinnert an Golgatha. Im Unterschied zur Passionsgeschichte tritt keine Leidensgestalt auf, die den Todesschrei ausstößt; Menschen, die leiden oder gelitten haben, werden nicht benannt. Vielmehr sind es die Ebenen, deren Schrei mit dem Wind weitergetragen wird. In der Landschaft klingt die Passion ihrer Bewohner nach. Die Natur allein für sich zu betrachten, hieße von den menschlichen Leidensgeschichten zu abstrahieren. Der Eigenart dieser Landschaft wird nur gerecht, wer auf den Wind und auf den in ihm vernehmbaren Schrei lauscht.

In dieser Passionslandschaft setzt mit der dritten Strophe eine Feier ein, in der das österliche Bekenntnis „es ist erstanden der Herr“ zitiert wird. Die Feier wird nicht

¹⁴ J. Bobrowski, *Schattenland Ströme*, in: *Gesammelte Werke*. Bd. I, 136.

nur beschrieben. Wer den Text laut liest, kann spüren, wie er in den Sog einer großen Festlichkeit hineingezogen wird. Anders und zugespitzt gesagt: Das Gedicht selbst ist die österliche Feier. Und die Lektüre ist die Liturgie.

Die Feier setzt ein mit der Benennung sichtbarer und hörbarer Phänomene: Licht, weiße Mauern, Türme des Lichts, aber auch Gesang, Glocken, Schläge und schallende Lüfte. Kosmisches wird erwähnt. Wie unter der Erde hebt der Gesang an. In der Umarmung der Lüfte werden Erotisches und Kosmisches miteinander verbunden. Weiter unten ist von Wange, Auge und Mund die Rede. Die Feier, die im Gedicht lebendig wird, ist ein Zusammenspiel von Akustischem und Visuellem, von Kosmos und Mensch.

Auffällig ist, daß in der ersten Hälfte des Textes der Artikel bei den Substantiven fehlt. Auf diese Weise wirkt das Benennen der einzelnen Dinge wie eine Folge von Gong – oder Glockenschlägen, die lange nachklingen und in denen zahlreiche Ober- und Untertöne mitschwingen. Das Gedicht ruft auf diese Weise den gesamten Umfang der Bedeutungen von Licht, Gesang usw. wach.

Eine Folge von Ausrufen und Aufforderungen bildet den Schlußteil des Gedichts. Ein Ich taucht ebenso unvermittelt auf wie ein Du. Das Ich redet wie ein Liebender. Was wäre ein Fest ohne den Eros! Wer die Liebenden sind, bleibt offen. Ob der aufgestandene Christus der Angespochene ist, ob Maria von Magdala oder der ungläubige Thomas die Sprecher sind, läßt sich auf Grund des Auferstehungszitats nicht ausschließen, bleibt jedoch letztlich in der Schwebe. Die österliche Feier schließt mit Appellen an Augen, Wange und Mund, das Hosianna auszurufen, wobei sich die Frage aufdrängt, warum der Ruf nicht das österliche Halleluja ist.

Die österliche Feier des Gedichts verläuft nicht nur harmonisch. Der Stimmen Hähnegeschrei – bereits vom Wortklang her störend – läßt nicht allein an den Anbruch eines neuen Tages denken, sondern im Kontext von Karfreitag und Ostern an den Verrat des Petrus. Auch bei dem Hosianna darf der Kontext der Passionsgeschichte nicht übergangen werden. Es ist der Ruf der Menge beim Einzug Jesu in Jerusalem, dem kurze Zeit später das „Kreuzige ihn“ vor Pilatus folgt. Der Passionsgeschichte der ersten Strophen folgt also eine österliche Feier, in der nicht einfach alles gut wird, in der vielmehr Stimmen des Verrats laut werden. Wer aber könnten die Verräter sein?

Ich schlage folgende Interpretation vor: Der Verdacht des Verrats richtet sich gegen das Gedicht selbst. Das Gedicht ist in Wahrheit keine Liturgie, sondern ein Kunstwerk. Gewiß hat es die Kraft, in den Sog österlicher Festlichkeit hineinzuziehen. Doch als Kunstwerk kann es das Versprechen der christlichen Liturgie nicht abgeben, daß die Opfer der russischen Passion zu neuem Leben erweckt werden. Diesen Trost kann nur der Glaube im Hören auf die Offenbarung empfangen und in der Liturgie feiern. Die Kunst ist kein Ersatz für diesen Trost, und sie ist ebenfalls kein Ersatz für den Glauben. Sie würde sich selbst verraten, würde sie diesen Anspruch erheben.

Welchen Sinn hat ein Gedicht, das den Titel Ostern trägt, das in eine Art Liturgie mündet und sich gleichzeitig kritisch gegen sich selbst wendet? Eine Antwort ergibt sich aus der Eigenart der menschlichen Sprache. Das Gedicht spielt auf die Möglichkeiten und Grenzen des Sprechens an. Bobrowski weiß darum, daß sein Wort nicht

zu neuem Leben auferwecken kann; es ist menschliches und nicht göttliches Wort. Die Sprache kann jedoch unwiderruflich Vergangenes benennen und festhalten. Erinnert sei an Bobrowskis Intention, Vergangenes „noch einmal gültig darzustellen, ehe es ganz vergangen ist“¹⁵. In der Tat kann menschliches Sprechen Verstummes neu zum Leben erwecken. Mit den Mittel der Sprache kann darüber hinaus die Utopie der Auferstehung entwickelt werden; auch dies im Wissen um die Grenzen menschlichen Sprechens. Auferstehung im Vollsinn des Wortes zu bewirken, ist allein Gott vorbehalten.

IV

„Mein Vaterland ist tot / sie haben es begraben im Feuer / Ich lebe in meinem Mutterland / Wort.“¹⁶ In diesen „Mutterland“ überschriebenen Zeilen spiegelt sich das Lebensschicksal der 1907 im viersprachigen Czernowitz geborenen Rose Ausländer. Eine glückliche Kindheit, ein inniges Verhältnis zu ihrer Mutter, Überlebende des Ghettos von Czernowitz, Auswanderung nach New York, wo sie als Angestellte einer Speditionsfirma arbeitet. Nach einem Gespräch mit Paul Celan beginnt sie, wieder deutsche Gedichte zu schreiben. Rose Ausländer stirbt am 3.1.1988. Die letzten Jahre ihres Lebens hatte sie im Nelly Sachs Haus der Düsseldorfer jüdischen Gemeinde verbracht.

WANN ZIEHN WIR EIN

Wann ziehn wir ein
ins besamte Wort
Löwenzahnhaus
feingesponnen
im luftfarbnen Licht

Kein Luftschloß
Wortall
jedes Wort
in der Kugel
ein Samen

Wann graben wir aus
den verschütteten Quell
werfen alle Münzen
in den Brunnen
schöpfen Wassersterne

¹⁵ Vgl. Anm.10

¹⁶ R. Ausländer, *Mutterland*. Gedichte. Hrsg. B. Mosblech. Köln 1978, 11.

für die Löwenzahnwiese
 Wann ziehn wir ein
 in den Löwenzahnstern
 ins besamte Wort

*Rose Ausländer*¹⁷

Welche Beziehung dieses Gedicht zum Thema des Beitrags hat, ist nicht unmittelbar zu erkennen. Anders als bei Bobrowski und Zagajewski enthält es keine direkte Anspielung auf das Kirchenjahr. Der Löwenzahn ist das zentrale Bild. Ein weiteres Bild ist der Brauch, Münzen dort in den Brunnen zu werfen, wohin man wiederkehren möchte. Der bekannteste Ort für diesen Brauch ist die Fontana di Trevi in Rom. Das Gedicht besteht aus kurzzeiligen Strophen in freien Rhythmen und ohne Reim. Auffallend ist der Verzicht auf die Zeichensetzung. Wie Bobrowski bevorzugt Ausländer im ersten Teil des Gedichts Substantive ohne bestimmten Artikel. Diese Beobachtungen laden ein, auf die in den Worten mitschwingenden Bedeutungen besonders zu achten.

Der Titel „Wann ziehn wir ein“, der zu Beginn der ersten und der letzten Strophe wiederholt wird, dürfte der Schlüssel zum Verständnis sein. „Mit dieser Eröffnungsfrage ist der Einzug der Kinder Israels ins Gelobte Land, ins Land der Verheißung erinnert. Es ist wie eine Frage zur Antwort des Gospelsongs ‚When the Saints go marchin‘ in ...‘¹⁸ Das Gedicht erscheint dann als äußerst diskrete Frage nach dem messianischen Friedensreich.

Das Bild des Löwenzahnhauses spielt auf den leicht zerstörbaren, kugelförmigen Samenstand der Blume an. Mit dem Haus ist die Vorstellung des Bergenden gegeben; „feingespinnen / im luftfarbnen Licht“ ist es nicht nur von größter Zartheit und Zerbrechlichkeit, sondern auch durchflutet von einem Licht größtmöglicher Transparenz; dieses gleicht jenem Weiß, in dem die Farben des Spektrums zusammenfallen.

Die Samen des Löwenzahns sind ein Bild für die Sprache. Jedes Wort verweist auf das Wortall, das Ganze der Sprache, das einer Kugel gleicht, dem Symbol für vollkommene Harmonie schlechthin. Das Löwenzahnhaus ist jedoch mehr als eine selbstgenügsame Vollkommenheit, wie sie im Bild der Kugel angedeutet wird. Ein leiser Lufthauch genügt, sie vergehen zu lassen und die Samen auf ihre Lebenswege zu schicken. Die Idee des Guten scheint auf, zu dem es gehört, verschwenderische Fülle zu sein.

„Kein Luftschloß“ – diese Behauptung zu Beginn der zweiten Strophe wird in der dritten eingelöst, die von dem Reich der Lüfte auf die Erde zurückführt, auf die Löwenzahnwiese. Die Strophe setzt ein mit einer Abwandlung des Titels. Es gilt eine verschüttete Quelle auszugraben. Die Jüdin Ausländer dürfte auf die Klage Jahwes

¹⁷ R. Ausländer, *Gesammelte Werke*. Bd.III. Frankfurt/M 1984, 59

¹⁸ G. Kaiser, *Geschichte der deutschen Lyrik von Heine bis zur Gegenwart*. Frankfurt 1991, 756f. – Die wesentlichen Gesichtspunkte meiner Lektüre des Gedichts verdanke ich der Interpretation Kaisers.

beim Propheten Jeremia anspielen: „Mein Volk hat mich verlassen, den Quell lebendigen Wassers, um sich Zisternen zu graben, Zisternen mit Rissen, die das Wasser nicht halten.“ (Jer 2,13) Die messianische Sprache kann nur aufblühen, wenn sie von Gottes Wort als der Quelle des Lebens getränkt wird.

Darüber hinaus gilt es, alle Münzen in den Brunnen zu werfen, damit schließlich Wassersterne geschöpft werden können für die Löwenzahnwiese. In äußerster Behutsamkeit wird auf eine Verwandlung der Münzen in Wassersterne angespielt. Die Münzen haben einen Materialwert und sind zugleich Zahlungsmittel. Es ist nicht auszuschließen, daß die Münzen auf die Geldwirtschaft anspielen und damit auf die Versuchung, allein auf die eigene Kraft zu setzen und nicht auf Gott. Es ist dann konsequent, alle Münzen in den Brunnen zu werfen, wo sie ihren Zahlungswert verlieren, aber in neuer Weise aufleuchten können, was verständlich wird, wenn man an das Edelmetall denkt, aus denen sie ursprünglich hergestellt wurden.

Mit dem Löwenzahnhaus der ersten Strophe korrespondiert der Löwenzahnstern am Ende des Gedichts. Dazwischen ist die Löwenzahnwiese benannt. Haus und Stern, „das Behausende und Entgrenzende, das Bergende und das Orientierende, das Irdische und das Himmlische“ und „im Irdischen das Bauwerk und der Vegetationsraum ... fallen zusammen.“¹⁹

Ich möchte noch einen Schritt weitergehen. In einem Dreizeiler schreibt Rose Ausländer: „Wir kamen heim / ohne Rosen / sie blieben im Ausland.“²⁰ Es ist der Dichterin nicht möglich, ihre Vision der messianischen Sprache an der Rose, der klassischen Metapher vollendeter Schönheit zu entwickeln. Stattdessen greift sie auf eine der ordinärsten Pflanzen zurück, den Löwenzahn. Auf Grund seines Namens und seiner Farbe erinnert der Löwenzahnstern an den Judenster. Der als Unkraut verachtete und gern mit Stumpf und Stiel herausgerissene Löwenzahn deutet auf den Leidensweg des jüdischen Volkes, möglicherweise auf die Passion aller Opfer der menschlichen Geschichte hin. Demnach kommt in der messianischen Vollendung nicht nur das Individuelle in Einheit mit dem Ganzen, nicht nur das Irdische als Widerschein des Himmlischen zu Wort, sondern auch das Leid der Opfer. Ob es in Jubel verwandelt werden kann, wird im Gedicht weder gesagt noch gelegnet.

Die Lektüre des Textes bestätigt die eingangs aufgestellte Vermutung, daß es sich bei dem Gedicht um eine äußerst zarte Vision des messianischen Friedensreiches handelt. Wo aber ist dieses Reich zu finden? Der gläubige Jude erwartet sein Kommen in der Zukunft. Für die Dichterin und ihre Leser ist das Gedicht selbst bereits ein Stück Gegenwart des Neuen. „Das Gedicht stellt seine Fragen nach der Zukunft im Präsens – „Wann ziehn wir ein“; nicht: „Wann werden wir einziehen?“²¹ Was das Gedicht zur Sprache bringt, ist noch nicht und ist doch schon. Es ist nicht die vollendete Sprache der messianischen Welt, aber es kann die Vision des Reiches lebendig erhalten. Es selbst ist „besamtes Wort“, Vorwegnahme der messianischen Zukunft.

¹⁹ Vgl. Anm. 18, 755.

²⁰ Die Zeilen sind unter dem Titel „Wandlung“ zu finden in: *Im Atemhaus wohnen*, Frankfurt 1981.

²¹ Vgl. Anm. 18, 757.

V

Verabschieden wir uns von unseren Gästen und kehren wir zur Ausgangsfrage nach der Beziehung von moderner Kunst und christlichem Glauben zurück. Wie spiegelt sich dieses Verhältnis in den eben interpretierten Texten?

Die drei Autoren greifen auf christliche Motive und biblische Bilder zurück und fügen diese frei, also ungebunden an ein kirchliches Bekenntnis, in neue Zusammenhänge ein, in den Kontext der Katastrophen dieses Jahrhunderts oder in die weit über dieses Jahrhundert hinausreichende Leidensgeschichte Rußlands. Irritationen für gläubige Christen können die Folge sein. Die Gedichte können aber auch dazu anstoßen, religiöse Klischees in Frage zu stellen, Sprachhülsen, Gefühlshülsen und Denkblockierungen zu zersetzen²² und zur Frage nach der Wahrheit des Glaubens im Kontext der modernen Welt herauszufordern.

Es ändern sich aber nicht nur die Motive des Glaubens; diese wirken gleichzeitig verändernd auf den Kontext ein. Die in den Gedichten entworfene Wirklichkeit erscheint nicht einfach in der Perspektive einer naiven Unmittelbarkeit, sondern in einem Licht, das die Gewißheit des positivistischen Denkens aufbricht und in Frage stellt.

Schließlich ist deutlich geworden, daß die Gedichte auf die Grenzen ihrer Möglichkeit anspielen. Moderne Dichtung ist kein Ersatz für den Glauben, sie „enthält niemals *die* Wahrheit.“²³ „Wie inspiriert auch immer, kein Gedicht, kein Gemälde, kein Musikstück ... vermag es, uns mit dem Tod zu versöhnen.“²⁴

Ferdinand Schumacher, Münster

²² Vgl. Anm. 1, 103.

²³ Vgl. Anm. 1, 101.

²⁴ Vgl. Anm. 4, 188.