

VOLKER KAPP · KIEL

CHRISTLICHE GESTALTEN IN DER MODERNEN FRANZÖSISCHEN LITERATUR

Die französische Literatur hat sich im 20. Jahrhundert intensiv mit dem Christentum auseinandergesetzt. Stärker als anderswo haben sich Dichter und Romanciers bemüht, christliche Vorstellungen als Antwort auf spezifische Problemstellungen der Moderne zu begreifen. Im Gegenzug zur radikalen Abkehr vom Glauben in der Moderne zeichnet sich eine katholische «Renaissance» ab, die Charles Péguy in einem Brief vom 22. September 1912 als Alternative zu der vom Sozialismus propagierten «Revolution» versteht¹. Wie im politischen Denken, so ist auch in der literarischen Ästhetik eine dezidiert christliche Antwort auf die Herausforderung der Moderne zu beobachten. Paul Claudel versteht Rimbaud als prophetischen Seher und findet einen Weg von Mallarmés Kult der absoluten Poesie zu einer christlichen Dichtung, bei der Mallarmés Ästhetisierung des Opfergedankens in der Hinwendung zur Liturgie der Messe und sein Konzept einer «reinen Dichtung» (*poésie pure*) in der Vorstellung des göttlichen Logos aufgehoben wird. Georges Bernanos antwortet auf die Krise der Wertvorstellungen im Gefolge des ersten Weltkrieges. Er findet zwar die klerikalen Kreise unerträglich und den etablierten Katholizismus durch sein Paktieren mit der Gesellschaft verlogen. Seine Gesellschaftskritik ist also auch eine Kirchenkritik, doch erhebt er den Pfarrer von Ars zum Modell für seine bedeutenden Priestergestalten; Therese von Lisieux erscheint «als ein von Gott für eine Weltstunde eigens zubereitetes Bild der göttlichen Wahrheit und Offenbarung»². Für Péguy besitzt Jeanne d'Arc eine analoge Bedeutung, denn sie steht nach seiner Meinung am einmaligen «Kreuzpunkt von Kirche und Welt, geistlicher und weltlicher Aktion»³. Die Heiligen sind für beide Autoren Leitbilder im Ringen um die Selbstbestimmung des Menschen innerhalb der Moderne. Wie deuten sie die Heiligen?

VOLKER KAPP, geb. 1940 in Lörrach. Studium von Romanistik und Theologie in Freiburg i.Br. und Paris. 1970 Promotion mit Dissertation über die «Fünf großen Oden» von Paul Claudel. 1980 Habilitation mit einer Arbeit über den «Télémaque» von Fénelon. Seit 1992 Professor für Romanische Philologie an der Universität Kiel.

Claudél lässt in der zweiten Szene des vierten Tags seines «Seidenen Schuhs» seinen Protagonisten Rodrigo zum Maler von Heiligenbildern werden, auf denen er diese wie gewöhnliche Menschen darstellt. Ein spanischer Aristokrat fordert empört, sie wie Velazquez, Overbeck oder Leonardo da Vinci mit den hohen Mitteln der Kunst zu etwas Ehrwürdigem zu verklären. Rodrigo verhöhnt darauf hin die Heiligenbilder der großen Maler, die immer nur Respekt heischen, denn «Respekt schuldet man einzig den Toten, aber nicht den Dingen, mit denen wir umgehen, die wir täglich brauchen!»⁴. Claudéls Gedichtsammlung «Heiligenblätter» sieht denn auch das Entscheidende an der Heiligkeit im Alltäglichen, wenn etwa «Die Heilige Teresa» deswegen «unerquicklich» erscheint, weil sie all die lieb gewordenen Gewohnheiten eines «normalen» Lebens hinter sich lässt und damit wahre Kreativität als Kern christlicher Existenz vorlebt. In diese Sammlung nimmt er seine «Hymne zum sechshundertsten Todestag Dantes» auf, obwohl der Dichter der «Göttlichen Komödie» nie heilig gesprochen wurde. Seine Gedichtsammlung «Die Messe fernab» spricht im Gedicht «Wandlung» Rimbaud als «Dichter ohne Priestergewalt» an, weil Claudél bewusst zentrale Anliegen der Moderne mit Kerngedanken des Christentums konfrontieren möchte.

Claudél wird häufig als verspäteter Nachfahre des Barock abqualifiziert, während die als barock bezeichnete Dimension seines Schaffens in Wirklichkeit die Wurzeln der Moderne in der Kultur des Barock aufsucht, um die Herausforderung der Modernität mit einem Zurückgehen auf die christlichen Wurzeln unserer Kultur zu bewältigen. Dabei hat er unter den Vorzeichen des Katholischen etwas Universales im Blick, das man heute als Globalisierung bezeichnet. Die Gestalt des Rodrigo im «Seidenen Schuh» denkt ebenso in globalen Dimensionen wie die Gestalt des Kolumbus im gleichnamigen Drama, das in der Vertonung von Darius Milhaud auf die Opernbühne kam. Vor Claudél hatte bereits Léon Bloy um die Jahrhundertwende in Kolumbus eine Symbolfigur des Mystischen Leibs gesehen, weswegen er sich für dessen Heiligsprechung einsetzte. Heiligkeit ist für diese Autoren in höchstem Maße religiös und doch gleichzeitig auch ganz in der Welt verwurzelt. Literarische Fiktion verlangt unter diesen Vorzeichen ein tiefes Verständnis des Glaubens. Bernanos schreibt nicht nur fesselnde Romane, sondern entfaltet ein religiöses Denken, das die damalige Theologie an Originalität weit überragt. Für Péguy gilt vergleichbares.

Die Literatur des späten 20. Jahrhunderts erfindet völlig andere christliche Gestalten. Ein kennzeichnendes Beispiel für sie ist die Auseinandersetzung von Philippe Sollers mit seiner Herkunft aus Bordeaux in «Portrait du joueur» (1984, dt. «Porträt des Spielers», 1992). Sollers hat sich vom Theoretiker der Gruppe «Tel Quel», als der er hochkomplizierte Denk- und Sprachspiele veröffentlichte, zum Literaturmanager im Rezensionswesen

der großen Tageszeitung «Le Monde» und zum Verfasser von den Publikumsgeschmack bedienenden Schriften gewandelt. Er hat einen schwer nachvollziehbaren Weg von verschiedenen Varianten des Marxismus zu einem schillernden Katholizismus zurückgelegt, der im «Porträt des Spielers» mit einem ingeniosen Verweis auf Pascals apologetisches Konzept der «Wette» thematisiert wird. Dieser autobiographische Roman dient der Abrechnung mit seinen früheren Gefährten aus der Avantgarde, von denen Sollers sich lossagt. In die Kritik an der Avantgarde bezieht er eine Abrechnung mit dem Katholizismus nach dem Zweiten Vatikanischen Konzil ein. Die Priester hätten ihr Buhlen um die Gunst der Gesellschaft aufgegeben und seien «sozial» geworden. Die siebzugjährige Lena kann mit den ganz auf Gesellschaftsreform und soziale Fragen konzentrierten Predigten nichts anfangen und empört sich über die Banalisierung des Sündenverständnisses durch die neue Übersetzung des «Vater unser». Der Protagonist des Romans möchte einen seiner ehemaligen Erzieher, den Jesuiten Haas, fragen, ob er noch an den Teufel glaubt, doch dieser will lieber über Informatik und Marketing diskutieren.

Die Beschäftigung mit dem Christentum ist bei Sollers in Klatsch über die Pariser Intelligenz eingebettet und die Selbstbespiegelung des Autors mit erotischen Phantasien verwoben, so dass die Kardinaltugenden von Glaube, Hoffnung und Liebe in die Nähe des Obszönen geraten. Dieses Zwiespältige kennzeichnet in noch stärkerem Maße Michel Tournier, der drei Jahre eine Konfessionsschule besucht hat. Er benützt in seiner autobiographischen Schrift «Le vent Paraclet» (1977, dt. «Der Wind Paraklet», 1979) die Erinnerung an seine Schulzeit zur Polemik gegen die Körperfeindlichkeit seiner Erzieher und ruft nostalgisch Erinnerungen an den mit der Kirche verbundenen Traum von einer schönen Welt wach, um seine persönlichen Vorstellungen von Mythos und Sexualität zu entwickeln. Tournier und Sollers dokumentieren einen grundlegenden Wandel innerhalb der französischen Literatur des 20. Jahrhunderts, sind aber für die hier angesprochene Problematik eher marginal.

Im folgenden möchte ich drei Autoren vorstellen, die meines Erachtens für die zweite Jahrhunderthälfte charakteristisch sind: Pierre Emmanuel, Olivier Py und Christian Bobin.

I

Kennzeichnend für den neueren Umgang mit dem Christentum ist dessen Eingliederung in einen weit gefassten Begriff vom Mythos. Die literarische Fiktion der zweiten Jahrhunderthälfte nimmt den Strukturalismus und die Dekonstruktion zu Hilfe, um das Christentum mythisch zu deuten. Michel Tournier hat mit diesem Verfahren eine breite Leserschaft erreicht, wenn

sein Kinderbuch «Les Rois Mages» («Die Könige aus dem Morgenland», 1993) die Geschichte der Heiligen Drei Könige dekonstruiert. Pierre Emmanuel's lyrisches Schaffen ist wesentlich interessanter. Sein Spätwerk kreist um das Problem religiöser Selbstvergewisserung und bedient sich dabei der alttestamentlichen Gestalt des Jakob, dessen Ringen mit dem Engel zum Sinnbild einer Art mystischer Begegnung erhoben wird, wobei offen bleibt, ob es sich um eine dichterische Aufbereitung der Erfahrung christlicher Mystiker oder um ein Zeugnis «der grenzenlosen Einsamkeit des Ich [handelt], dessen einzige Hoffnung auf eine «bildlose Nacht» gerichtet ist»⁵. Zwei Gedichtbände gehen diesem Problem systematisch nach: «Jacob» (1970) und «Tu» (1978). Wie sehr sie aneinander anschließen, kann man schon daran erkennen, dass der achte, letzte Gedichtzyklus von *Jacob* «Tu es» (Du bist) überschrieben ist und somit bereits einen wichtigen Bestandteil des Titels der folgenden Sammlung vorwegnimmt.

Emmanuel's Band «Jacob» nimmt auf Delacroix' Darstellung des Kampfs Jakobs mit dem Engel Bezug, doch kreist seine Dichtung nicht um die Malerei, sondern um die Bibel. Den Zugang zur Bibel erhielt der Dichter, der ursprünglich Katholik war, sich dann vom Glauben abwandte und durch die Lektüre von Albert Bégains Werk über die deutsche Romantik wieder zu religiösem Denken kam, durch die Beschäftigung mit den Reformatoren Luther und Calvin, sowie durch die Auseinandersetzung mit Kierkegaard und Karl Barth. Er studierte sowohl die historisch-kritische Bibelexegese wie auch die patristische Konzeption vom vierfachen Schriftsinn. Hinzu kommt seine Auseinandersetzung mit Gnosis und Kabbala. Emmanuel schreibt Lyrik, deren zwiespältige Haltung gegenüber Gott einerseits auf einer Auseinandersetzung mit biblischen Gestalten und Geschehnissen beruht, andererseits durch den Agnostizismus der Moderne geprägt ist. Das Suchen dominiert dabei über das Finden. Die Gestalt von Veronica, deren Schweißstuch das Antlitz des leidenden Christus abbildet, betrachtet der Dichter mit einer «Mischung von Bewunderung und Abscheu»⁶. Veronica ermöglicht im Gedichtband «Evangélique» (1961) die Thematisierung von Kierkegaards unlösbarem Dilemma zwischen Dichtung und Leben. Das Bild des Schmerzensmannes («La sainte face»), dem bereits 1942 ein Zyklus einer Gedichtsammlung gewidmet ist, liefert den Titel für den sechsten Zyklus von «Jacob», wo ein Gedicht über das «Vater unser» den Antagonismus zwischen der christlichen Anthropologie und dem Streben des modernen Subjekts nach völliger Autonomie herausarbeitet. Auf das johanneische Gottesbild: «Seht mit welcher Liebe der Vater uns liebt, damit wir Kinder Gottes genannt werden!» folgt die Verweigerung: «Ich will niemandes Sohn sein! und schon gar nicht von diesem Vater». Der Dichter sieht in der Aufkündigung der menschlichen Solidarität und in der Ablehnung der Nächstenliebe die letzte Folge dieser Verweigerung: «Wenn

sie alle ablehnen, dass Du ihr Vater bist, so deshalb, weil sie wissen, dass dein Same in jedem die Liebe für die andern und in gleicher Weise deren Liebe zu ihm wäre.». Emmanuel hat ein deutliches Gespür für das Christliche, doch spricht er im Namen derer, die sich nicht zu Christus bekennen. Deshalb möchten ihn Interpreten zum Agnostiker erklären. Doch nutzt Emmanuel die Gestalt Jakobs, um sich vom Agnostizismus zu distanzieren, wie er durch die modernen Naturwissenschaften vertreten wird.

Als im November 1967 der Zellbiologe Jacques Monod in seiner Antrittsvorlesung am prestigereichen Pariser Collège de France den Zufall zum obersten Prinzip des Universums erhob, protestierte der Dichter mit einem Gedicht, das den Titel «Antrittsvorlesung» trägt und in den siebten Zyklus von «Jacob» einging, der «Jacob n'importe qui» («Jakob Jedermann») betitelt ist. Gegen das «Nichts» der Wissenschaftler stellt er das Blau der Augen der «Weisheit», jenes liebenswerten Mädchens aus dem Alten Testament, in dem der Ursprung jener «Quelle» aufscheint, der «reines Wasser» ist. Der Dichter hat der Selbstgewissheit des Wissenschaftlers nur eine Einsicht entgegenzuhalten: «Gott / Lässt sich mit Füßen treten doch keine Spur / Beschmutzt das unerschöpflich gewaschene Wasser». Dieser Weisheit ist der erste Gedichtzyklus von «Tu» gewidmet.

In deren viertem Gedicht lacht diese dem lyrischen Ich ins Gesicht, als er sie als «Prinzip» anspricht. Ihre heitere Gelassenheit bedeutet für den Dichter viel, denn er will in der Weisheit Anima, das weibliche Prinzip der Psyche, identifizieren. Begegnet er also letztlich lediglich sich selbst? Der vierte Zyklus der Sammlung beginnt mit einem Mariengedicht, das wiederum die «Weisheit mit dem geheimen Körper eines Mädchens» anspricht, dann in jeder Frau deren «Gesetz» erkennt und doch eine weiter reichende «Gegenwart» wahrnimmt: «Der Geist spürt, dass eine vollkommene Absicht / Sich im Universum im Weiblichen preisgibt». Die Gestalt von Johannes dem Täufer liefert Emmanuel die Möglichkeit, einen Menschen zu bedichten, der den Mensch gewordenen Gott gesehen hat. Der Täufer ist Zeuge der Frohbotschaft: «Dies ist Frohbotschaft / Für alle», doch der Dichter ist ein anderer, der im Gegenüber dem «Du», aber nicht zwangsläufig Gott begegnet. Pierre Emmanuel verharrt somit letztlich auf dem Standpunkt der Moderne, die sich nicht zum Glauben durchringen kann. Er gibt sich aber ebenso wenig mit dem Agnostizismus der Modernität zufrieden. Dieses Zwiespältige unterscheidet ihn von den eingangs genannten Autoren des «Renouveau catholique» wie von den vielen Zeitgenossen, die eine Marginalisierung des Christlichen im Rahmen der weltanschaulichen Pluralisierung propagieren, bei der die Kirche lediglich ein «Subsystem unter vielen anderen geworden ist»⁷. Die Zäsur um die Jahrhundertmitte zeigt, dass die Beschäftigung mit dem Christentum sich zwar gewandelt hat. Dass die Veränderung nicht rein negativ gesehen werden muss, bezeugt

meines Erachtens das Schaffen der beiden völlig unterschiedlichen Autoren Olivier Py und Christian Bobin.

II

Olivier Py, Jahrgang 1965, ist Schauspieler, Regisseur und Autor. Er gründet 1988 eine Schauspielertruppe, um seine eigenen Stücke aufzuführen, und leitet seit 1998 das Centre Dramatique National in Orléans. Er wird 1996 zum Festival von Avignon mit seinem Drama «La servante» («Die Sicherheitsbeleuchtung», 1995, erweiterte Fassung 2000) eingeladen, einem Zyklus von fünf Stücken und sechs Kleindramen, deren Aufführung 24 Stunden dauert. Schreiben und Spielen gehören für ihn eng zusammen, denn er empfindet beides als seine «Berufung». Bevor er zum Theater fand, meinte er, Priester oder Ordensmann werden zu müssen und empfindet seine Theaterarbeit nun als adäquate Realisierung christlicher Existenz als Laie. Als überzeugter Katholik entwirft er dichterische Visionen vom Laientum, die in mancher Hinsicht an Hans Urs von Balthasars Theologie der Säkularinstitute erinnern⁸, doch braucht sich ein Dichter nicht um die begriffliche Schärfe theologischer Wissenschaft zu bemühen. Dem Theatermann eröffnet sich die Chance, den Jahrhunderte lang von der Kirche geächteten Beruf in seinem «Brief an junge Schauspieler» («Épître aux jeunes acteurs», 2000) kühn als religiöse Existenz zu verstehen, ohne nach der persönlichen Glaubensüberzeugung der Betroffenen fragen zu müssen. Es bleibe dahingestellt, ob Pys Vorstellungen auf dem Waschzettel seiner Publikationen zu Recht «heterodox» genannt werden oder ob dies nur modisches Gerede ist. Py streitet zwar seine Nähe zu Georges Bataille nicht ab, betont aber, er habe im Gegensatz zu diesem die Schwelle zum Glauben überschritten.

Pys «La servante» kreist um biblische Episoden und Gestalten: das Paar Maria und Martha, die Verkündigung durch den Engel Gabriel und den Kampf Jakobs mit dem Engel. Die Protagonistin Martha trägt Züge ihrer Schwester Maria, aber auch der Jungfrau Maria. Pascual, dessen Name auf das Ostergeheimnis anspielt, kommt in ihr Zimmer. Er ist Landstreicher, stellt sich als Regisseur vor und entpuppt sich als Engel. Durch ihn ändert sich Marthas Leben völlig, denn sie besitzt eine Botschaft und dient als Exempel für die Übermittlung der göttlichen Offenbarung in die Welt. Sie ist die Liebende wie die Begehrende. Wie die gleichnamige Gestalt im Neuen Testament ist sie die Aktive, versinnbildlicht aber zeitweise auch die Rolle ihrer Schwester Maria. Das Ansteckende der christlichen Botschaft wird so zur Intrige des Dramas, das im Schicksal der einzelnen Gestalten etwas Grundsätzliches abbildet, das im Barock mit der Idee des Welttheaters bezeichnet wurde.

Manche Journalisten sind von Pys Konzepten überfordert und stempeln ihn, wie beispielsweise anlässlich seiner Aufsehen erregenden Inszenierung

von Berlioz' «La Damnation de Faust» in Genf, als barock ab⁹. Man kann in der Tat Pys Dramaturgie als Radikalisierung der Theaterauffassung von Claudel verstehen, doch hinterfragt er noch stärker als dieser die Idee des Welttheaters. Seine Stücke treiben ein ständiges Verwirrspiel durch Rollentausch, der sicherlich die Krise des Subjektbegriffs in der Moderne verdeutlicht. Py selbst glaubte sich Außenseitern wie Genet näher, bis er bei diesem Bezüge zu Claudels «Seidenem Schuh» entdeckte. Seine jüngste Inszenierung der vollständigen Fassung des Stücks in einer zehnstündigen Aufführung¹⁰, die im Gegensatz zur Basler Inszenierung von Stefan Bachmann keine Aktualisierung vornimmt¹¹, hebt auf das dem heutigen Zuschauer Befremdende ab. In einem Interview mit Antoinette Weber-Cafisch meint Py, dass gerade das «Unaktuelle des ‹Seidenen Schuhs› interessant ist»¹², weil das Religiöse nicht nur für den christlichen Protagonisten Rodrigo, sondern auch für dessen Gegenspieler Camille wichtig ist. Camille erinnert Py an Bataille, denn er stellt den seltenen Fall dar, dass «einer von der Gnade ausgeschlossen ist und weiß bzw. empfindet, wovon er ausgeschlossen ist»¹³. Er hält Camille für die religiöseste Figur des ganzen Dramas, weil er der am stärksten Suchende ist. Das Suchen macht den Gotteslästerer zur christlichen Gestalt, auch wenn er in seinem Selbstverständnis antichristlich oder vielleicht sogar Atheist ist.

Py bemüht sich in seiner literarischen Fiktion um die Vergegenwärtigung des Christlichen in einer sich als un-, ja antichristlich verstehenden Welt. Sein Theater ist nicht erbaulich, sondern eher schockierend und grausam, doch steht dahinter ein theologisches Konzept von Inkarnation, das alle Idealisierung ablehnt und im undurchdringlichen Dschungel menschlicher Verstrickungen die «Apokalypse» als «das in den Eingeweiden der Menschheit gelesene Buch» erkennt, «weil die Gerechten und die Veräter von derselben Milde verwechselt werden». Py betitelt sein Stück «Freudige Apokalypse» («Apocalypse joyeuse», 2000), da das «Heilige» mit der unaufhebbaren Verknüpfung beider Sphären, der des Guten und des Bösen, verquickt ist. Dichtung bedeutet für ihn «die Passion» des Wirklichen, wobei das französische Wort «passion» vieldeutig ist und sowohl die Leidenschaft für das Wirkliche wie das Leiden am Wirklichen bedeuten kann. Die Vorstellung vom Opfer verweist auf den Gerechten, der «rein» und daher «lächerlich» erscheint, wenngleich auch das Drama des Bösen in diesem Stück mit den Mitteln des Grotesken zur Komödie, ja zur Farce gestaltet wird. Man kann Py in die Tradition des «sanften göttlichen Idioten am Kreuz»¹⁴ stellen, die Rouaults Darstellung von Christus als Clown in der Moderne bekannt gemacht hat.

Im Stück «Theater» («Théâtres», 1998) fragt das «Ich», «wer wird das Requiem der anonym Geopferten unserer Zeit schreiben»? Es nennt sie «die Opfer des schrecklichsten Baal, des modernen Menschen» und sieht sich als

Sündenbock, der keine Erlösung bringen, aber wenigstens dadurch mit-
leiden kann, dass er sich ganz in die anderen hineinversetzt, als Autor wie
als Theatermann, um seine Existenz im Dienste der Anderen zu verzehren.
Eine solche Botschaft sollen die mehr oder weniger christlichen Gestalten
des Theaters von Py übermitteln. Dieses Konzept kennzeichnet auch das
Selbstverständnis von Olivier Py als katholischer Theatermann.

III

Christian Bobin, Jahrgang 1951, beginnt Ende der siebziger Jahre in kleinen
Verlagen zu publizieren und besitzt schon ein Jahrzehnt später als Autor bei
Gallimard eine breite Leserschaft. Seine Bändchen kommen mit ihrem
meditativen Ton der oftmals diffusen Religiosität des ausgehenden 20. Jahr-
hunderts entgegen. Heilige gehören zu den Selbstverständlichkeiten dieser
literarischen Fiktion, die in überraschend einfachen Bildern Lebens-
weisheiten übermitteln. Eine poetische Prosa überspielt dabei die Grenze
zwischen Prosagedicht und Erzählung, Kurzroman und Essay.

Bobin misstraut philosophischer wie theologischer Spekulation gleicher-
maßen. Seine autobiographische Schrift mit dem für ihn bezeichnenden
Titel «Selbstbildnis an der Heizung» («Autoportrait au radiateur», 1997)
bemerkt kritisch: «Unmöglich über Gott zu sprechen, ohne alsbald eine un-
glaubliche Menge von Dummheiten vorzutragen. Man kann nichts über
Gott sagen, nur mit ihm und in ihm sprechen». Der Autor stilisiert sich zum
modernen Einsiedler, der aus seiner bescheidenen Wohnung in Le Creusot
dem Pariser Literaturbetrieb trotzt und befremdend unbeschwert seine per-
sönlichen Vorstellungen über Gott und die Welt vorträgt. Laut «Das Licht
der Welt» («La lumière du monde», 2001) sind seine Bücher lediglich
«besondere Augenblicke [s]eines Lebens». Sein Werk huldigt der Frau als
Mutter und entwirft ein Bild von der Kindheit, das an Gustav Siewerths
«Metaphysik der Kindheit»¹⁵ erinnert. Im Kind sieht Bobin das Antlitz
Gottes.

Bis «Die mehr als Lebende» («La plus que vive», 1996) spricht Bobin von
der Liebe zu einer Frau, die 1995 plötzlich gestorben ist, doch suchen alle
Bücher im Weiblichen und in der Kindheit das Geheimnis der Existenz und
des Verhältnisses zu Gott zu ergründen. In «Auferstehen» («Ressusciter»,
2001) vergleicht Bobin das Verhalten Gottes mit dem einer entnervten
Mutter, die ihrem Kind für einen Augenblick ihre Liebe entzieht. Dieser
Augenblick mag uns bei Gott wie eine Ewigkeit erscheinen, doch müssen
wir «nur die nächste Sekunde abwarten, wo er uns wieder aufnimmt».
Bobins heiteres Gottesbild hat ihm den Vorwurf des Verharmlosens ein-
gebracht, doch deutet er es als franziskanisch. Franziskus wiederum ist sein
Lieblingsheiliger. Dessen Verhältnis zu Pflanzen und Tieren ist für ihn maß-

geblich und macht ihn zu einem wichtigen Vertreter bukolischer Denkweise innerhalb der Moderne¹⁶.

1993 erhält Bobin den «Grand prix de littérature catholique» für «Le Très-bas» («Das Weit Unten»), ein Buch über Franz von Assisi, das den Schlüssel zum Verständnis seines literarischen Schaffens liefert. Er setzt bei scheinbar Nebensächlichem ein, der Kindheit, die nicht einmal die sich um das Leben des Franziskus rankende reiche Legendentradition bedacht hat. Ein Satz aus dem Buch Tobit bildet den Ausgangspunkt: «Das Kind brach mit dem Engel auf und der Hund folgte»¹⁷. Die Gestalt des Hundes projiziert sofort die Kindheit ins Bukolische und vergegenwärtigt mit dem im Titel angekündigten Begriff des «Ganz Unten» eine Gegenposition zur Amtskirche, die Sachwalterin des Gottes «Ganz Oben» sein möchte und vergisst, dass Christus den Kindern Raum gegeben hat. Franziskus ist «der Diener und Freund des Ganz Unten», weil man «durch das Ganz Unten [...] diesen der Kindheit zugänglichen Gott» wahrnehmen kann. Auch wenn Franziskus die Worte der Bibel «übermitteln [möchte], ohne auch nur ein Komma zu ändern», findet er sich nicht in der donnernden Stimme der Propheten wieder, «er zieht die unendliche Sanftheit dem unendlichen Zorn vor». Die bekannte Szene der Trennung von seinem Vater durch das Ablegen der Kleidung gestaltet Bobin zu einem glühenden Plädoyer für die Freiheit der Kinder gegenüber ihren Eltern und für eine radikal christliche Lebensweise. Die Begegnung mit Klara darf nicht fehlen, weil ein sich von allem «Ernsthaften» und »Schweren» lossagender Mann «nicht mehr an die von der Sexualität aufgezwungene Fatalität, an die durch das Gesetz und die Gewohnheit auferlegten Hierarchien glaubt: ein Kind oder ein Heiliger in der lachenden Nähe Gottes – und der Frauen». Den Tod von Franziskus fasst Bobin in Anschluss an den «Sonnengesang» ins Bild eines Kindes, das lächelnd sein Spiel unterbricht und einschlummert.

Der Epilog von «Le Très-Bas» wie auch viele Bemerkungen in den sonstigen Werken lassen keinen Zweifel daran, dass Bobin Alternativen zur geläufigen Weltsicht seiner Zeitgenossen aufzeigen möchte. Er empfindet die Moderne als Verarmung und will in seiner Poesie nicht nostalgisch von Vergangenen träumen, sondern die Schau des unerkannt Gegenwärtigen vermitteln.

IV

Man wird schwerlich die drei eben vorgestellten Autoren als direkte Fortsetzung der «katholischen Renaissance» ansehen, für die in Deutschland der Begriff des «Renouveau catholique» geprägt wurde. Das Konzept des «Renouveau catholique» ist aus einem Selbstverständnis des Katholizismus vor dem Zweiten Vatikanischen Konzil erwachsen und hat durch die Ver-

änderungen innerhalb der Kirche, die ein wachsendes Desinteresse der Leserschaft mit sich brachten, seinerzeit an Gewicht verloren¹⁸. Viele Deutsche haben den «Renouveau catholique» bereits nach dem Ableben von Paul Claudel (1955) für tot erklärt und dabei den Rang der ihm zugerechneten Autoren in Frage stellen wollen. Hans Urs von Balthasar beklagte schon Ende der sechziger Jahre dieses Abtun der großen Dichter und kritisierte die gutgemeinten Versuche, sie im Lichte einer Literaturästhetik umzudeuten, die der Thematisierung des Christlichen die Grundlage entzieht¹⁹. Zu Beginn des neuen Jahrtausends bestätigt sich nun, dass in der Mitte des 20. Jahrhunderts zwar ein deutlicher Einschnitt besteht, es zeichnet sich jedoch eine neue Auseinandersetzung mit dem Christlichen ab, so dass christliche Gestalten erneut in der französischen Literatur auf Probleme reagieren, die durch die Moderne aufgeworfen werden. Es bleibe dahingestellt, ob erneut von einem «Renouveau catholique» gesprochen werden soll, doch hat sich nicht nur in der Literatur, sondern auch in der Kirche in der zweiten Jahrhunderthälfte vieles geändert, so dass womöglich die Voraussetzungen für eine solche literarische Bewegung fehlen.

ANMERKUNGEN

¹ Vgl. Pie Duployé, *Die religiöse Botschaft Charles Péguy's*, Freiburg 1970, 23.

² Hans Urs von Balthasar, *Gelebte Kirche: Bernanos*, Freiburg ³1988, 166.

³ Hans Urs von Balthasar, *Herrlichkeit II: Fächer der Stile*, Einsiedeln 1962, 774.

⁴ Paul Claudel, *Der seidene Schuh*. Übertragung von Hans Urs von Balthasar, Freiburg 1965, 269.

⁵ Herbert Gillessen. *Pierre Emmanuel: JACOB* (Paris 1970). Analyse und Interpretation, Frankfurt 1979, 241.

⁶ Gillessen, *Pierre Emmanuel*, 159.

⁷ Vgl. Kurt Koch, *Zur Präsenz der Kirchen in den säkularisierten Gesellschaften*, *Communio* 32 (2002), 121.

⁸ Vgl. Balthasar, *Gottbereites Leben. Der Laie und der Rätestand – Nachfolge Christi in der heutigen Welt*, Freiburg 1993.

⁹ Vgl. Jacques Doucelin in: *Le Figaro* 29.6.2003.

¹⁰ Vgl. die lobende Besprechung von Joseph Hanimann in: *FAZ* 29.3.2003.

¹¹ Vgl. die kritische Besprechung von Gerhard Stadelmaier in: *FAZ* 31.3.2003 und die Überlegungen zur Neuübersetzung des Textes durch Herbert Meier, *Claudel neu entdecken*, *Communio* 32 (2003), 215–220.

¹² *Bulletin de la Société Paul Claudel* 169 (2003), 13.

¹³ Ebd., 12.

¹⁴ Hans Urs von Balthasar, *Herrlichkeit III*, 1: Im Raum der Metaphysik, Einsiedeln 1965, 551.

¹⁵ Freiburg ²1962.

¹⁶ Zur Bukolik vgl. Dominique Millet-Gérard, *Le chant initiatique. Esthétique et spiritualité de la bucolique*, Genf 2000.

¹⁷ Tob VI, 1. Bobin zitiert nach der Bible de Jérusalem, die sich in Verszählung und Übersetzung von der deutschen Einheitsübersetzung (Tob V, 17) unterscheidet.

¹⁸ Vgl. Volker Kapp, Art. «Renouveau catholique» in: *LThK* (1999), VIII, 1198f.

¹⁹ Vgl. sein Vorwort zu Pierre Ganne, *Die Freude ist die Wahrheit*, Einsiedeln 1968, 7–9.