

HOLGER ZABOROWSKI · WASHINGTON D.C.

DIE TRANSPARENZ DER WELT UND DIE FESSELN DER FREIHEIT

Tragik und Transzendenz in Paul Claudels «Seidenem Schuh»

Wer an Gott nicht mehr glaubt, der glaubt nicht mehr an
das Sein, und wenn einer das Sein haßt, dann haßt er
sein eigenes Dasein.¹

Paul Claudel

Teach us to care and not to care
Teach us to sit still.²

T.S. Eliot

Tragik, das Tragische – eine schillernde, eine irgendwie seltsame, schwer zu fassende Kategorie, eine Kategorie, die sich, je mehr man sich bemüht, sie zu beschreiben, zu verstehen, was dies, das Tragische, die Tragik, denn überhaupt sei, entzieht, die verschwindet und wieder auftaucht, wo man sie nicht erwartet, sie nicht zu erwarten wagt, die überall und doch auch nirgends zu sein scheint: eine unmögliche Kategorie, auf die, so mag man denken, man vielleicht doch eher verzichten könnte. Denn irgendwie scheint heute alles tragisch zu sein: ein tragischer Unfall, ein tragisches Missgeschick, ein tragisches Versehen, Tragödien über und über von unvorstellbarem Ausmaße hier, in sehr vorstellbaren, ziemlich überschaubaren Dimensionen dort, die Tragödien des Alltags, die Tragödien der Jugend, die Tragödien des Alters. Das Leben, so weiß man, ist tragisch, die Tragik sein kleinster gemeinsamer Nenner, das Tragische sein unentrinnbares, sein unhintergebares Geschick.

Doch was bedeutet dann eigentlich das Tragische? Um welche Tragödien geht es? Welche Abgründe, welche Spannungen, welche Konflikte tun sich

HOLGER ZABOROWSKI, Jahrgang 1974; Studium der Theologie, Philosophie und Klassischen Philologie in Freiburg i.Br., Basel und Cambridge; Promotion an der Universität Oxford. 2002-2005 Wissenschaftlicher Assistent für Religionsphilosophie an der Universität Freiburg i.Br.; seit 2005 lehrt er Philosophie an der Catholic University of America, Washington D.C.

hier auf? Spricht man nicht oft von Tragik, wo andere, präzisere, treffendere Begriffe sinnvoller wären? Verliert aber ein Begriff wie der des Tragischen nicht seinen Sinn, wenn alles tragisch ist? Und ist dies – alles also, was der Fall ist – dann eigentlich noch tragisch? Was gewinnt man, wenn man immer wieder und immer öfter vom Tragischen spricht? Wenn alles Schicksalsfaden und Geschenk der Nornen ist? Einen neuen Mythos, den von der ewigen, der ewig-wiederkehrenden Tragödie, den von der tragischen, der absurden Natur des Lebens, die Tragödie als Prinzip, den Willen zur Macht als Wille zur tragischen Verstrickung? Der ewige Beginn der Tragödie, kein Ausweg nirgendwo. Und auch dies: die tragische Aufhebung des Tragischen.

Verharren wir hier für einen Moment: Denn wer sich nicht mit der Analyse der Gegenwart zufrieden gibt, sondern auch wagt, einen kritischen Blick auf die gegenwärtige Lage zu werfen, mag fragen, warum es überhaupt zu dieser Inflation, dieser inflationären Aushöhlung und Aufhebung des Tragischen gekommen ist. Und er mag vermuten, dass diese Inflation des – vermeintlich – Tragischen, dass alles doch so tragisch sei, dass immer wieder neu der Geist des Tragischen sich äußert und beschworen wird, vielleicht auf einen Mangel zurückgeht, einen Mangel des wirklich Tragischen, eine mangelnde Sensibilität für die Irrwege des Tragischen oder – auch dies ist möglich – auf die Unfähigkeit, das wirklich Tragische zu erkennen, zu verstehen, anzunehmen, zu leben. In aller Tragik: Flucht vor dem Tragischen.

Es mag nämlich die Kultur, in der wir leben, die Kultur, die immer wieder im Gewande der Postmoderne sich zu Worte meldet, es immer weniger erlauben, überhaupt zu verstehen, was denn das Tragische sei. Eben nicht einfach bloßes Unglück und reiner Zufall, nicht einfach die Herrschaft der Götter und Götzen, der abstrakten Zahlen und Gesetze, nicht einfach das Auf und Ab menschlichen Lebens, nicht einfach Fatum oder Kontingenz. Sondern etwas Tieferes, etwas Anderes, Einbruch einer ganz anderen Ordnung und Hinordnung: dass der Mensch frei ist, dass diese Freiheit aber immer auch Grenzen erfährt, dass Freiheit ohne diese Grenzen nicht wirklich Freiheit sein könnte, dass sie vor dem Anspruch anderer, endlicher und unendlicher Freiheit steht, dass Freiheit, der freie Mensch sich vergehen, schuldig werden, scheitern kann. Dies, die Tiefe und Zerbrechlichkeit menschlicher Existenz, die Verführung und Versuchung der Freiheit, der Abgrund des Unvordenklichen stellen die wirklichen Momente des Tragischen dar: der mögliche Fall, die Sünde, der Konflikt zwischen zwei Ordnungen, zwei Welten, zwischen Erde und Himmel, zwischen Immanenz und Transzendenz, Gesetz und Familie, Oben und Unten, Vernunft und Wille: Freiheit in der Herausforderung, Freiheit in der Anfechtung, Freiheit in der Entscheidung.

Nur: Was, wenn es diese zwei Welten, die Spannung jenes Zwischen, das für das Tragische konstitutiv ist, nicht mehr gibt? Was, wenn das Handeln

des Menschen nicht mehr in ein Koordinatensystem eingeordnet wird, das noch von diesen zwei Ordnungen und ihren Spannungen weiß, wenn alles in nur einen einzigen Horizont eingeordnet wird? Gibt es das Tragische in einer transzendenzlos gewordenen Welt, in der es nichts anderes mehr als nur die Welt gibt? Oder für ein transzendenzloses Bewusstsein, das nur noch sich selbst und seine Reflexionen kennt? Welche tragischen Konflikte sind noch möglich, wenn es nur noch die bloße Welt, das bloße Bewusstsein, die bloße Freiheit gibt, wenn sich die Spannungen und Abgründe menschlicher Existenz, in denen das Tragische verwurzelt ist und seine Heimstatt hat, als leicht auflösbar erweisen: etwa durch eine Genealogie der Moral, durch psychoanalytisches oder gesellschaftsphilosophisches Weg-Erklären aller Konfliktpotentiale, jeder Schuld – durch *zuviel* Verstehen, *zuviel* Verständnis – oder durch die positivistische oder szientistische Leugnung von Freiheit – durch *zuviel* Erklären, *zuviel* Wissen?

Wo es keine Freiheit mehr gibt oder wo es nichts als Freiheit gibt, gibt es auch das Tragische nicht mehr. Und wenn die gegenwärtige Kultur dazu tendiert, zwischen diesen beiden Alternativen – Absolutsetzung und Leugnung der Freiheit – dialektisch hin und her zu pendeln (in einem immer wahnsinnigeren Rausch – vielleicht ist dies die eigentliche Tragödie unserer Zeit), dann wird schnell deutlich, warum das Tragische selbst vergangen ist, bestenfalls antiquiertes Überbleibsel einer anderen, einer älteren Ordnung, oder so nivelliert, so zurecht gebogen, dass es passt, dass es das Lebensgefühl eines Denkens, das außerhalb seiner eigenen Absolutsetzungen kein Unbedingtes mehr zu akzeptieren bereit ist, zum Ausdruck bringt: alles ist dann tragisch, und universal der Weltschmerz, den der Mensch empfindet, einsam, auf sich zurückgeworfen, verzweifelt oder in bitterem Galgenhumor allem eine spaßige, eine ironische, eine zynische Wendung gebend. Vielleicht lässt sich die Langeweile, der Ekel wirklich besser ertragen, wenn man sie denn tragisch nennt und die Situation des Menschen zur *conditio tragica* aufheroisiert.

Und somit scheint der Universalismus des Tragischen die Kehrseite zu sein der Unfähigkeit, überhaupt noch zu verstehen, was denn das Tragische sei, zu verstehen, dass die Welt, die Geschichte, der Kosmos selbst tragisch ist, aber anders, als die nivellierte Redeweise von der Tragik es nahe legt, so anders, dass eine andere Optik, ein anderer Blick nötig erscheint, eine andere Sensibilität für das Tragische, das wirkliche Drama, die unaufhebbare Spannung, in der menschliches Leben, *etiam peccata*, auch die Sünde, steht, in der Gott auch auf krummen Linien gerade schreibt, in der – auch – der *Seidene Schuh* Paul Claudels spielt: in der Welt. Die Welt, Einheit und Fülle der Orte und Zeiten ist der Schauplatz des Geschehens des *Seidenen Schuhs*. In dieser Welt wird, in einem einzigen Horizont, eine kühne, eine spekulative Zusammenschau des Ganzen gewagt: Geschichte als kosmisches, als

göttliches Drama. Was in diesem Horizont aber geschieht, ist nur möglich aufgrund der Offenheit, der Transparenz dieses Horizontes auf ein Jenseits des Horizonts hin, darauf hin, was hinter, über, unter, neben dem Horizont liegt, was ihn, von einer anderen Seite her, überhaupt erst Horizont sein lässt, was ihn durchdringt, ihn durchströmt, ihn durchlebt.

Und damit wären wir also schon mitten im *Seidenen Schuh*, wären wir bei Paul Claudel, dem Tragiker, um den es, trotz weniger Indizien für ein neu erwachtes Interesse an ihm und seinem Werk, still geworden ist, der uns wenig noch, so scheint es, zu sagen hat. Er, einer der bedeutendsten und wichtigsten französischen Schriftsteller der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts, ist heute selbst in Frankreich in den Hintergrund gerückt – ganz zu schweigen von seinem vielfältigen, monumentalen Werk: Gedichte, Dramen, theologische und philosophische Spekulationen oder biblische Kommentare. Dies erstaunt, hatte man ihn, jenen großen Neu-Bekehrten, jenen Kämpfer und feurigen Zeugen für diejenige Botschaft, die er als wahr anerkannt hatte, jenen Wanderer zwischen den Welten und Kontinenten, jenen Meister der Sprache und menschlicher Psychologie, zu seinen Lebzeiten doch sogar mit Shakespeare, mit Calderon oder mit Dante verglichen. Ein vergessener Weltliterat?

Es mag Gründe dafür geben, dass Claudel nicht mehr die Rolle spielt, die er einst spielte: Schon zu seinen Lebzeiten hat man ihn – sein Werk und seine Person – nicht nur positiv gesehen. Zu sehr irritierte sein Charakter, zu wenig konnten viele mit der Heilsgewissheit, wenn nicht sogar mit dem Heilstriumphalismus Claudels anfangen. Die Form, so schien es vielen, war von außerordentlichem Format, der Inhalt aber oft starrer, unerbittlicher Dogmatismus. Zu altbacken, zu schwierig, zu fern wirkt heute in der Tat vieles von ihm. Ist Claudel aber damit auch ein zu Recht vergessener Weltliterat? Hat er seine Zeit gehabt – wie so viele andere, derer wir uns auch nicht mehr so recht erinnern können, nicht mehr so recht erinnern müssen?

Man muss sich hüten, Fragen dieser Art zu schnell mit «Ja» – oder auch «Nein» – zu beantworten. Vielleicht gilt es, einen lange vergessenen, vielleicht lange verdrängten Autor einmal neu zu lesen und zu sehen, was er noch zu sagen hat und welche Herausforderung sich uns von ihm, von seinem Denken her stellt. Denn so viele Autoren, so viele Denker gibt es, die vergessen sind, nicht etwa, weil sie nichts mehr zu sagen hätten, sondern weil wir uns nichts mehr von ihnen sagen lassen – ja: wollen, nicht mehr bereit sind, auf das zu hören, was sich uns in ihrem Werk zusagt, nicht mehr bereit für jene Haltung der Gelassenheit und Offenheit sind, die es einzig erlaubt, uns ihrem Werk zu nähern. Denn vielleicht müssen wir, wenn wir uns einem Schriftsteller wie Claudel nähern, erst offen werden für die Logik des Paradoxen, für die Subversion unseres gewohnten Blickes und Verstehens: Denn «[w]as sie nicht verstehen», so der Ansager zu Be-

ginn des *Seidenen Schuhs*, «ist das Schönste, was am längsten dauert, das Interessanteste, und was sie nicht vergnüglich finden, das Lustigste» (15)³.

Und von Claudel her, jenem Dichter des Paradoxen, der Umkehr der Perspektive, des Erstaunens und der Unordnung der Phantasie, so darf man vermuten, stellen sich immer noch Herausforderungen. Andere vielleicht, mit anderen Akzenten als in der ersten Phase der Rezeption seiner Werke, aber dies, diese Akzentverschiebung, dieses Eigenleben seines Werke, die seinem Denken eigene Dynamik, dies alles wäre weder einmalig noch schlecht: Denn erst mit einem gewissen zeitlichen Abstand klärt sich auch beim Werk eines Schriftstellers, was bleibt und was geht. Was aber bleibt? Lässt sich hierüber schon eine Spekulation wagen?

Vielleicht dies: Was bleibend wichtig ist, was immer wieder anrührt und herausfordert, ist jene Sehnsucht nach dem Unendlichen, jenes überschäumende, überwältigende Aus-sein auf Mehr, auf das Mehr der Gnade, das Mehr des Übernatürlichen, das Mehr der Schönheit und Sinnenfreude, das Mehr – ja, auch dies ein heute unbequemer Gedanke – des Opfers und des Katholischen, das ein Mehr der Welt, ein Mehr als nur die Welt ist, ein Mehr, das allererst das Tragische möglich macht: «Ein Mensch, der sich den *Seidenen Schuh* ansieht», so Claudel, «braucht nicht überzeugter Christ zu sein, aber er muss ein Verlangen nach etwas Anderem haben, ein Verlangen nach dem Übernatürlichen, er muss tiefe Gefühle haben, die er selber gerne ausdrücken würde, dann findet er in diesem Drama, auch wenn ihm vieles entgehen mag, den Ort, die Landschaft, die ihm für die Entfaltung gewisser unausgesprochener Gefühle, die er in sich trug, geeignet erscheinen.»⁴

Und diese Landschaft, die der *Seidene Schuh* schafft, jene Welt, in der er spielt, ist letztlich eine Landschaft des Paradoxen: Natur wird nur im Lichte der Übernatur, Welt nur im Schein der Gnade, Leben nur im Tod, Freude nur im Schatten des Kreuzes überhaupt beschreibbar: «Die Freude allein ist die Mutter des Opfers» (51). Don Rodrigo feiert daher in jenem Moment endlich seine Verlobung mit der Freiheit, als er – alt, grau, ein gescheiterter, bettelarmer, verwundeter Kauz, der sein Brot mit dem Verkauf von Heiligenbildchen verdient – eben des Verrats am spanischen König überführt wurde und, in Fesseln liegend, einer mehr als nur ungewissen Zukunft harrt (371). Kein Wunder, dass ihn die Soldaten, die ihn bewachen und ihn später einer Klosterschwester, der Mutter Lumpensammlerin, wie ein abgelegtes Kleidungsstück, einen alten Topf, ein Stück Schrott mitgeben, für verrückt erklären. Er, der vom König Spaniens kurz zuvor noch verlangt hat, man möge ihm die ganze Welt geben und nicht weniger (359), dieser weltsüchtige Mann verlobt sich mit der Freiheit in Fesseln – auf dem Weg zu einer letzten Eroberung, einer letzten Weltbemächtigung, die den Namen der Erniedrigung trägt und auf eine andere, jenseitige Welt, eine Welt jenseits des Horizontes der Erde verweist: «Ich will im Schatten der Mutter

Teresa leben! Gott hat mich geschaffen, damit ich ihr armer Diener werde» (376).

Der Dienst im Schatten Teresa von Avilas, im Schatten der Einheit mit Gott, von Gott her, auf Gott hin, in diesem Dienst, diesem Nichts lebt Don Rodrigo letztlich, nach langen Wegen und Abwegen, seine Freiheit – in Nähe zu jenem Stern, jener Liebe, jener Doña Proëza, die er auf Erden nicht erkennen durfte. Verständlich wird diese Dialektik, diese Paradoxie nur, wenn man sie von jener Paradoxie her versteht, die im Zentrum des christlichen Glaubens steht, dass Gott selbst das Nichts sogar im Schoß einer Frau gesucht habe (237), und die Rodrigos Handeln so mächtig motiviert hat. Denn, so Don Rodrigo, nur aus einem einzigen Grund habe er die Meere durchfahren, habe er die Welt erobert, sei er nach Südamerika und in das ferne Asien aufgebrochen, nicht etwa aus Besitz- oder Machtgier, sondern einzig und allein, «weil ich ein katholischer Mensch bin, und damit alle Glieder der Menschheit vereinigt werden und keines mehr glaubt, es habe das Recht, in seinem Irrglauben zu leben, getrennt von den anderen, als bedürften wir einander nicht». Diese Vision einer einzigen Menschheit, aller Menschen unter Gott, geschaffen und erlöst, erklärt die Rastlosigkeit, jenen heiligen Ernst, der Rodrigo in das stürzen sollte, was oberflächlich, von außen betrachtet nur als Verderben bezeichnet werden kann: «Ich werdet nicht mehr allein sein! Ich bringe euch die Welt, das ganze Wort Gottes, und alle Brüder, ob sie euch genehm sind oder nicht, damit ihr lernt, ob ihr wollt oder nicht: wir alle stammen von einem einzigen Erlöser» (280).

Verstehen und erklären lässt sich in diesem paradoxen Geschehen letztlich nichts, auch dies bleibt wichtig, beschreiben vieles, andeuten so manches, deutend hinweisen auf noch weniger: «Es steht geschrieben», so der Japaner zu Don Rodrigo, «dass sich die großen Wahrheiten nur im Schweigen mitteilen» (278). Die großen Wahrheiten, der Sinn erschließt sich in dem, was nicht gesagt wird, was zwischen den Zeilen steht, im Unausdrücklichen, im Ganzen, in der Überfülle, im Je-Größer, Je-Anders, Je-Überraschender von Handlung und Geschehen, in der Improvisation, der Begeisterung des Spiels, der Unordnung und Lust von Phantasie und Bewegung (vgl. hierzu auch 9). Je tiefer man eindringt in den *Seidenen Schuh* und seine Welt, je mehr man sich einlässt auf diese zunächst so fremde, so unvertraute, so gigantische Welt, je mehr erschließen sich die leisen Töne und Untertöne, umso mehr wird deutlich, was diese Welt eigentlich ist: Darstellung eines Ganzen, «aus dem die Zuschauer», so erklärte Claudel seine eigene Absicht, «ziehen können, was immer sie wollen, vor allem geistigen Gewinn»⁵. Darstellung des Ganzen der Welt.

Und dieser Anspruch des Stückes, ein Stück für alle und alle Zeiten, ein Stück Welt, die Welt als Stück, spiegelt sich auch im Schauplatz des

Geschehens, in jenem gemeinsamen Horizont aller möglichen Zeiten und Orte dieses *opus mirandum* wider, jenes Werkes, in dem alles, die Vielfalt der Zeiten und Orte, der historischen Ereignisse und Länder, der Kontinente und Kulturen, der Charaktere und Rassen auf einen Einheitspol (wir sehen später noch genauer, welchen) bezogen wird und in dem so, in dieser Integration des Kosmos, eine Vision dessen, was katholisch bedeuten kann, entwickelt wird. Denn die Kirche selbst ruft das Universum auf, sie verbindet sich mit dem Universum, da die Welt für sie zu eng geworden ist: «Sie lässt eine andere aus dem Schoß des Wassers steigen. Von einem Ende der Schöpfung zum anderen hat sie alles, was es an Kindern Gottes gibt, zum Zeugnis aufgerufen; alle Geschlechter und alle Zeiten!» (117). Und so ist der *Seidene Schuh*, jenes Ungetüm von Drama, letztlich dies: ein Zeugnis, ein Gebet, ein Opfer, es ist die Welt selbst, in allen ihren Facetten und Formen, die Gott dargebracht wird.

Dass jede Handlung, selbst eine unmerkliche Handbewegung ein Opfer sei, hatte der Bruder Rodrigos, der an einen Mast gefesselte Jesuitenpater, erkannt und sich selbst, dem Willen Gottes ergeben, dargebracht – in Vorwegnahme, brüderlicher Spiegelung dessen, was Rodrigo, der Ex-Jesuiten-Novize, noch erfahren sollte, nach seinem Durchgang durch die Welt. Und so ist auch die Tätigkeit des Dichters ein Opfer, in dem er den Worten eine Stimme verleiht: Denn «[w]ie der Sinn der Wörter bedarf, so bedürften die Wörter unserer Stimmen. Mit seinem Werk, dem ganzen, wollen wir zu Gott beten! Nichts von dem, was er geschaffen hat, ist vergeblich, nichts sei unserem Heil fremd. Wir wollen sein Werk, ohne das Geringste zu vergessen, in unsere wissenden und demütigen Hände nehmen und es ihm darbringen» (118). Von barocker Fülle ist daher das, was im *Seidenen Schuh* ins Wort gesetzt wird, passend in das Spanien am Ende des sechzehnten und am Beginn des siebzehnten Jahrhunderts, von barocker Unerschöpflichkeit also jener Sinn, der sich nicht erschöpfen lässt, jenes Werk Gottes, das alles umfasst, das Größte und das Kleinste, das Erhabenste und das Lächerlichste, Ordnung und Chaos, Vernunft und Phantasie, Selbstbeherrschung und Leidenschaft, Zeitliches und Ewiges, Mann und Frau, Liebe und Hass.

Es wäre vermessen, auch nur im Ansatz zusammenfassen zu wollen, was alles geschieht, wer alles handelt, wie alles miteinander zusammenhängt und ein Geschehen bildet, so dass am Ende – so der Untertitel – das Schlimmste doch nicht immer zutrifft: Don Rodrigo und Doña Proëza, die beiden Liebenden, die letztlich auf Erden einander nicht finden können, einander nicht finden dürfen, Don Pelayo und Don Camillo, der Chinese und die Negerin, Amerika und Europa, das Christentum und der Islam, Spanien und Afrika, die alte und die neue Welt, Heilige, ein Schutzengel neben einem gelehrten Professor, Fischer und Schauspielerinnen, ein Kanzler, sein König und selbst der Mond. Ja, die Welt, alles, wirklich alles, auch das

Kleinste und Unscheinbarste, all dies wird dargebracht, als Zeugnis, in einem Gemälde, das Claudel neben Rubens stellt, jenen, so Don Rodrigo, Bewahrer Flanderns vor dem reformatorischen Irrglauben, jenen Verkünder des Evangeliums, der Inkarnation, der Fleischwerdung des Logos in der Welt: «Wer hat mehr als Rubens das Fleisch und das Blut verherrlicht; das Fleisch und das Blut, mit dem Gott selbst sich zu kleiden begehrte, als dem Werkzeug unserer Erlösung? [...] Rubens ist es, der das geschmacklose und flüchtige Wasser in einen edlen und ewigen Wein verwandelt.» Transformation, darum geht es also, darum, die Welt auf Gott hin durchsichtig zu machen, sie von Gott her neu zu sehen: im Licht der Gnade, im Licht der Schöpfung, im Licht der Erlösung, die Welt, alles, die Schönheit dessen, was ist, zurückzubringen: «Wird denn all diese Schönheit nutzlos sein?» (118)

Nein, nie wird sie nutzlos sein, nie wird, was einmal geschah, vergessen sein, «was einmal da war, geht für ewig ein in die unzerstörbaren Archive» (152). Denn diese Schönheit, «von Gott kommt sie, und ist sie nicht gemacht, um wieder zu ihm zurückzukehren?» (117). Und dies, diese Sicht der Schönheit, die von Gott her zurück zu Gott kehre, diese Sicht spricht auch Don Rodrigo in bewegenden Worten aus: «Was schön ist, vereinigt, was schön ist, kommt von Gott, ich kann es nicht anders als katholisch nennen.» (116f.). Und daher kann es nicht um Weltverneinung gehen, sondern nur um Weltbejahung, um die Fülle der Welt, nicht um bloße Transzendenzierung der Welt – wie einfach diese Option, aber wie fatal, wenn zu schnell um einer billigen Transzendenz willen die Welt gezeugnet und verstoßen wird –, sondern um Transparenzierung, um Durchsichtig-Machen, um Durchscheinen-Lassen. Nicht darum geht es, die Welt zu durchschauen (denn dann sähe man ja nichts mehr), sondern durch sie hindurch zu schauen. Und wenn es darum geht, durch sie hindurch zu schauen, so ist das, durch das hindurchgeschaut wird, notwendig, unverzichtbar, ein Medium, das sich im Prozess, im Geschehen des Durchschauens selbst ändert, das sakramentale Natur annimmt, in heiligem Licht zu leuchten beginnt, kein Katalysator, der etwas, die Sicht auf den göttlichen Bereich ermöglichte, aber dabei und danach unverändert vorläge. Durch die Welt hindurch zu schauen, setzt nämlich voraus, dass sie ernst genommen, dass sie geliebt wird, dass sie in diesem Ernst, dieser Liebe in neuem, ihrem eigentlichen Licht erscheint und erkannt wird als das, was sie wirklich und zutiefst ist: Welt, die Gott so geliebt hat, dass er in sie hinab gestiegen und in ihrem Nichts Fleisch annahm.

Daher also die Liebe, daher die Freude, daher die Opulenz im *Seidenen Schuh*, jenem Drama der Inkarnation: «Ich aber», so Doña Proëza, «ich liebe das Leben! Ich liebe die Welt, ich liebe Spanien! Ich liebe diesen blauen Himmel, ich liebe die gütige Sonne! Ich liebe das Los, das der liebe Gott mir bestimmt hat» (26). Und auch Don Rodrigo weiß von dieser Liebe zur Welt zu sprechen, liebt innig die Fülle der Wirklichkeit: «Wie liebe ich die

Millionen Dinge, die gleichzeitig da sind! Keine Seele ist so verwundet, dass bei diesem unendlichen Konzert nicht eine leise Melodie in ihr erwachte! Schau, und während die Erde, wie ein Verwundeter nach der Schlacht, feierlich ihren Atem ausstößt, sitzt das Volk des Himmels an seinem Platz, als wäre es in eine Rechenaufgabe vertieft, funkelnd in seiner geheimnisvollen Geschäftigkeit» (54). Und so, wie die Liebe von Doña Proëza und Don Rodrigo sich auf die Welt richtet, so spiegelt sich in ihrer Liebe zueinander, jener keuschen, so tiefen, so unerfüllten Liebe die Welt wider: die Schönheit, aber auch die Abgründigkeit der Welt, der Versuchung, der sich Rodrigo ausgesetzt sieht und die er bis in die Möglichkeit des Verrates an der Seele, seiner wie auch Doña Proëzas, durchlebt: «Ich pfeife auf ihre Seele! Ich brauche ihren Leib, nichts anderes als ihren Leib, die schändliche Mitschuld ihres Leibes! Ihn genießen und ihn loswerden! Anders kann ich von ihm nicht frei sein» (127).

Es ist eine Liebe, ein Begehren, das in der Welt keine Erfüllung finden wird, keine Erfüllung finden kann. «O ich habe», so Don Rodrigo, «etwas so Großes gefunden.» Und gleichzeitig muss er auch den Zwiespalt, die tragische Verstrickung, in der er sich befindet, anerkennen: «Die Liebe soll mir die Schlüssel zur Welt geben und sie mir nicht nehmen» (147). Der heilige Ernst Don Rodrigos ist daher immer einem heiligen Trotz nahe – und bleibt letztlich doch dies: immer heiligerer Ernst bis in jene Verlassenheit und Niedrigkeit hinein, mit der das Stück endet. Und auch Doña Proëza fügt sich in ihr Geschick, kein aussichtsloses, aber ein trauriges, ein tragisches, ein Geschehen des Kreuzes, das auf Überwindung, auf Auferstehung hin geordnet bleibt, aber nicht so, dass damit das tragische Geschehen negiert würde, sich als folgenloses Possenspiel erweise, sondern so, dass es, von jener Vollendung des Tragischen auf Golgotha her, allerst in seiner vollen, seiner allertiefsten Tragik erkennbar würde: «Ja, ich weiß, er wird sich nur am Kreuz mit mir vermählen und unsere Seelen miteinander im Tod, in einer Nacht ohne menschlichen Grund. Wenn ich schon sein Paradies nicht sein kann, dann wenigstens sein Kreuz. Damit seine Seele und sein Leib auseinander gerissen werden, bin ich gerne die zwei Holzbalken, die sich kreuzen» (155). Und umgekehrt ist Don Rodrigo für Doña Proëza «für immer das Kreuz, an das ich genagelt bin» (238). Ihr Weg der Liebe ist ein Kreuzweg ...

Denn diese Liebe darf nicht sein, sie ist eine unmögliche Liebe – wegen des Eides, den Doña Proëza Don Pelayo gab: «Gewiss», so Don Pelayo, «aber was Gott verbunden hat, das darf der Mensch nicht trennen.» Und danach: Schweigen – so Claudels Regieanweisung. Und dann erst eine weitere Erklärung: «Nicht die Liebe stiftet die Ehe, sondern das Jawort. Nicht das Kind, das ich nicht hatte, noch das Wohl der Gesellschaft, sondern das Jawort in der Gegenwart Gottes im Glauben. Bis zu meinem eige-

nen Ende, bis zum letzten Teilchen dieses Jawortes, das zwei Wesen einander sich geben können, gern oder ungern. Was sie mir gegeben hat, kann ich ihr nicht zurückerstatten, auch wenn ich wollte» (102). Hier deutet sich die Spannung an, in der die Welt, das Weltliche steht, es zeigen sich die Ordnungen, die Herausforderungen der Freiheit, die Grenzen, die dem Menschen gesetzt sind.

Verbannt leben beide getrennt voneinander – und doch geheimnisvoll, von einer anderen Ordnung her, miteinander verbunden: «Ich weiß», so Doña Proëza, «wir beide trinken aus derselben Schale. Sie ist der gemeinsame Horizont unserer Verbannung» (201). Und daher kann sie ihm, bei ihrer letzten Begegnung, kurz nur vor ihrem Tod, versichern: «Rodrigo! wahr ist, was ich Ihnen Nacht für Nacht geschworen habe. Übers Meer hinweg war ich bei Ihnen, und nichts hat uns getrennt» (250). Kein Wunder, dass in einer Welt, die diese Konflikte, die Konflikte miteinander unvereinbarer Ordnungen, nicht kennt, dass es in dieser schal gewordenen Welt nur noch *Soap Operas* und keine Tragödien mehr gibt.

Alles, diese Liebe, die Welt, der Kosmos, all dies ist auf Gott hingeordnet, alles, und daher auch: *etiam peccata*, auch die Sünde, auch das Dunkle, das Böse, das, was gegen Gott sich richtet, was nicht sein soll: «Glaubst Du», so der Schutzengel zu Doña Proëza, «Gott habe seine Schöpfung dem Zufall überlassen? Glaubst du, die Gestalt der Erde, die er geschaffen hat, sei ohne Bedeutung?» (217). Das Leben, die Gestalt der Welt, so wie sie von Gott her ist, ist nicht nur eitel Sonnenschein, nein, das Leben ist auch Schuld, auch Sünde und – nicht zuletzt und noch einmal – auch Verzicht, auch Opfer: «Es gibt», so Doña Proëza, die es wissen muss, weil sie es bis in die größte Tiefe hinein erfahren hat und noch tiefer erleben wird (bis in den Tod hinein erleben wird ...), es gebe also «nichts, wofür der Mensch weniger geschaffen ist als für das Glück, und er wird seiner auch schnell müde» (68; vgl. auch 169). Denn letztlich geht es dem Menschen nicht um das Glück, sondern um das Heil seiner Seele, um – wie jene letzten, jene alles zusammenfassenden und das Geschehen in das Offene der Welte tragenden letzten Worte des *Seidenen Schuhs* lauten – die «Befreiung für die gefangenen Seelen». Und daher auch langweilt es Don Rodrigo, «glückliche Menschen zu sehen, es ist unmoralisch ...» (277). Nein, um Glück, das kleine weltliche Glück geht es letztlich nicht ...

Ginge es darum und nicht um die Befreiung der gefangenen Seelen, wäre nicht die Seele, ihr Heil verletzbar und verwundbar, wäre sie nicht der Befreiung, der Verlobung mit der Freiheit bedürftig, gäbe es gar keine Seele, wenig nur könnte man verstehen, die Handlung des *Seidenen Schuhs* wäre absurd, machte keinen Sinn. Aber da es die Seele gibt, da sie der Befreiung und des Heils harrt, da sie, mit anderen Seelen, auf der Bühne steht, die die Welt nicht bedeutet, sondern die die Welt *ist*, deshalb kann der

Seidene Schuh selbst zu einem Bild der Welt, des Menschen und jener Transparenz der Welt auf eine andere Welt hin werden.

Denn ihm, dem Menschen, geht es immer wieder auch um die ganze Welt, um die Erde, er will, wie Rodrigo, «den schönen Apfel vollkommen. [...] Den Erdball! Einen Apfel, den man in der Hand halten kann» (343). Dieser Apfel sei, so Don Rodrigo, derselbe Apfel, der einst im Paradies gewachsen ist, der immer noch dort ist: «Wo Ordnung ist, da ist das Paradies. Schau den Himmel an, und die Astronomen werden dir sagen, ob dort keine Ordnung herrscht. Jetzt aber, dank Kolumbus, dank mir, sind wir ein Teil des astronomischen Ganzen und glücklicherweise von allem frei außer von Gott» (343). Wer aber sagt das? Nicht mehr der junge, der tatenvolle Don Rodrigo, sondern, wie er selbst sagt, «ein alter Mann, ein glückloser Eroberer, ein erschöpfter Seemann, ein ruiniertes Händler, der lächerlichste und ärmste Mann auf allen spanischen Meeren» (332).

An wenigen Stellen zeigt sich deutlicher die gefährliche, unter Menschen so verbreitete Hybris Don Rodrigos: Von allem frei außer von Gott. Nein, so mag man da sagen – wider Rodrigo, wider die Leugnung der Macht der Sünde, wider die Versuchung, zuviel zu herrschen, zuviel Ordnung zu sehen – nicht von allem frei, sondern immer auch verstrickt, immer auch sündig (und damit Mensch!), noch einmal: *etiam peccata*, auch die Sünde. «Ist Liebe außerhalb des Sakraments nicht Sünde», so fragte Doña Proëza ihren Schutzengel, der – lakonisch fast – antwortet: «Auch die Sünde! Auch die Sünde dient!» Und Doña Proëza hakt nach: «So war es gut, dass er mich liebte?» Ja, war es gut? Die Antwort des Schutzengels ist eindeutig: «Es war gut, dass du ihn die Sehnsucht lehrtest» (209).

Denn war es nicht Rodrigo, der aus ungestillter Sehnsucht, aus unerfüllter Liebe allererst die Welt zu erobern trachtete? Der eine Welt schaffen sollte (188)? Was wäre geschehen, wenn die Erfüllung seiner Liebe zu Doña Proëza möglich gewesen wäre? Wir wagen diese Frage kaum zu stellen. Die Erfüllung durfte nicht möglich sein, nein, denn erst im Scheitern wurde die Welt, die Mission aller Menschen, die Bekehrung der Erde zu Christus die Aufgabe, der sich Don Rodrigo ohne Unterlass, mit vollem Einsatz stellte. «Denn da steckt», so muss Don Rodrigo hören, «immerhin dieses Amerika tief in Ihnen, weit länger schon», so wird vermutet, «als das Gesicht dieser Frau, das Ihnen so sehr zu schaffen macht ...» (144). Doch die Sehnsucht Don Rodrigos, sein Drang nach Westen und dann, später, nach Osten, in die Länder Asiens, bedurfte des Gesichts dieser Frau, bedurfte der Liebe, um sich zu entwickeln, um so radikal zu werden, dass er seine Aufgabe hätte meistern können. Vielleicht liegt das Tragische auch gerade darin, dass dieser Irrealis nie zu einem Realis werden konnte, dass Erfüllung versagt bliebe, dass die Welt, die Weite der Welt und seiner Aufgabe Don Rodrigo zur Grenze wurde.

Seine unerfüllbare Sehnsucht, dieser Drang, dieses Opfer für das Heil der Welt, all dies ist aber Teil des göttlichen Heilsplanes, des Dramas göttlich-menschlicher Geschichte. Denn Gott schickt Rodrigo zu den Völkern, «die stöhnen und warten, das Gesicht der aufgehenden Sonne zugekehrt. Zu ihnen ist er als Gesandter geschickt. Er bringt genug Sünde mit, um ihre Finsternis zu verstehen. Gott hat ihm genug Freude gezeigt, damit er ihre Verzweiflung begreift» (218). Die Aufgabe seines Willens, die letztlich zur Aufgabe, zur Negation seines Willens vor Gott führen sollte: letztlich, nicht vorher.

Denn Nichts hätte vorweggenommen werden können. All die Schritte, die großen und kleinen, waren notwendig, nicht verzichten hätte er können, nicht früher hätte er sein Leben ändern können. Jene Prüfung war wichtig, die der König ihm zukommen ließ: «Ich will, dass er noch einmal in diesem Leben das Gesicht der Frau sieht, die er liebt; dass er sie anschaut, sich an ihrem Anblick volltrinkt und ihn mit sich nimmt! Die beiden sollen sich noch einmal in die Augen sehen. Er soll wissen, wer ihn liebt! Er soll sie nach seinem alleinigen Willen haben, und sich nach seinem eigenen, reinen Willen von ihr trennen. Für immer, und sie nie wiedersehen!» (123). Jene Prüfung des Königs und vieles mehr. Die Zeit, die Zeit der Prüfung und Sünde, das Leben, Sehnsucht und Schmach, Eifer und Tatendrang, die Zeit der Welt war notwendig, die krummen Linien waren unverzichtbar, denn wo, wo nur hätte Gott sonst schreiben können?

Und so kann diese Weltfreude ihre Vollendung, die Verlobung mit der Freiheit, erst dann finden, wenn sie sich selbst am Ende, in einem letzten Akt der Freiheit negiert, wenn der Eigenwille, das ewige Wollen, das Aussein auf alles, der Wille zur Welt, sich in die Niedrigkeit schickt und offen für den Willen Gottes, seine gerade Schrift, wird, in ihm den eigenen Willen wiederfindet: «Wer einmal erfahren hat, wie die Flügel des Schicksals sich dem geheimen Wunsch in uns fügen, der trennt sich nur unschwer davon» (124). Radikal ist die Lösung, aber auch sie ist nur zu verstehen, wenn man die Welt vom Jenseits ihres Horizontes her versteht, von jenem Jenseits, das alles Weltliche in eine paradoxe Dialektik hineinversetzt: Doña Proëza stirbt, sie entleibt sich, will im Bewusstsein der kosmischen Dimension ihrer Liebe zu Rodrigo, zum Stern werden, opfert sich ihm, bringt sich ihm ganz dar: «Lass mich, mein Geliebter, lass mich aufbrechen! Lass mich ein Stern werden! [...] Komm, lieber Rodrigo! Ich bin bereit! Erhebe deine mörderische Hand über dem, was dir gehört! Opfere, was dir gehört!» (215). Und später wird sie sterben, mit Erlaubnis des Mannes, den sie liebt, aber auf Erden nicht lieben darf (253). Ihre Seele aber lebt und danach, so noch einmal ihr Schutzengel, könne Don Rodrigo «sich nicht mehr nach dir sehnen, ohne zugleich den Ort zu ersehnen, wo du bist» (212).

Die Welt ist nicht alles, sie bleibt in aller Tragik transparent auf einen anderen «Ort», eine andere «Zeit», eine andere «Welt» hin: «Wenn wir der Freude entgegengehen, was macht es schon, wenn uns hier unten eine leibliche Nähe verwehrt ist? [...] Ich will mit dir im Ursprung sein! Ich will mich mit deiner Ursache vereinigen! mit Gott will ich lernen, nichts für mich behalten, das Wesen zu sein, das nur gut ist und alles verschenkt, das nichts für sich behält, und dem alles genommen wird!» (259). Und daher offenbart sich in diesem Stück, dem *Seidenen Schuh*, das, was das Tragische allererst möglich macht, so dass sich in der Unordnung der Welt eine tiefere, eine paradoxere Ordnung offenbart, die Ordnung des Opfers und der Liebe, die Ordnung der Inkarnation und des Kreuzes, eine Ordnung, die durchsichtig wird auf das Heilshandeln Gottes hin, jenen Plan göttlicher Vorsehung, der den Menschen Mitspieler sein lässt, der aber – Wort der Hoffnung – das Tragische nicht das letzte Wort behalten lässt: «Denn Ordnung ist nur im Himmel, nur dort gibt es Musik, und wenn die Musik dieser Welt uns nicht hindert, hören wir sie» (170).

ANMERKUNGEN

- ¹ Paul Claudel, *Fünf große Oden*, übertragen von Hans Urs von Balthasar, Freiburg ⁴2003, 63.
- ² T.S. Eliot, Ash-Wednesday, in: *Collected Poems 1909-1962*, London 1974, 86.
- ³ Seitenzahlen in Klammern beziehen sich auf Paul Claudel, *Der Seidene Schuh*, aus dem Französischen von Herbert Meier, Freiburg i. Br. 2003.
- ⁴ Jean Amrouche, *Gespräche mit Paul Claudel*, Heidelberg 1958, 238.
- ⁵ ebd. 237.