

HELMUTH KIESEL · HEIDELBERG

## GLAUBE UND LITERATUR

*Beobachtungen zu ihrem gegenwärtigen Verhältnis*

Zu den Aufgaben, die der ›Communio‹ von ihren Gründern gestellt wurden, gehört auch die Beobachtung der sogenannten Schönen Literatur im Lichte religiöser Fragestellungen. Man erwartet freilich nicht religiöse oder glaubenskonforme Antworten, sondern betrachtet Literatur unter den Bedingungen einer säkularisierten Welt und nach Maßgabe der Autonomie der kulturellen Disziplinen als ein Medium der menschlichen Selbstreflexion, das sich von der Bindung an religiöse Vorgaben entfernt hat, um den Menschen in seiner präntendierten Autonomie und Gottesferne zu zeigen, die von der Literatur keineswegs nur als traurige Gottverlassenheit dargestellt wird, sondern auch als Erfahrung und Ermöglichung von Freiheit und Glück – ganz im Sinne der von dem emanzipierten Pfarrersohn Gottfried Benn zu Beginn der 1930er Jahre unter Berufung auf den emanzipierten Pfarrersohn Nietzsche ausgegebenen Devise: «Nihilismus ist ein Glücksgefühl.»<sup>1</sup> Aber wie dem auch sei – : Die Schöne Literatur hat sich jedenfalls wie die Philosophie im Laufe der Neuzeit oder Moderne davon entfernt, eine «*ancilla theologiae*», eine Magd oder Vasallin der Theologie oder der Religion, zu sein. Spätestens seit der emanzipierte Pfarrersohn Friedrich Schlegel 1798 mit dem 116. ›Athenäum-Fragment‹ feststellte, «dass die Willkür [oder Freiheit] des Dichters kein Gesetz über sich leide»,<sup>2</sup> betrachtet sich die Schöne Literatur als autonom und isonom: Sie besteht darauf, dass sie das Recht hat, die Welt mit eigenen Augen zu sehen und im eigenen Namen zu beschreiben; und sie erhebt den Anspruch, dass ihre Weltfassung und Existenzdeutung nicht weniger wert ist als die der anderen Disziplinen. Das schließt nicht aus, dass die Schöne Literatur immer wieder auf dieselben Fragen und Probleme kommt, die auch Gegenstand des religiösen Denkens sind. Ja, sie tut dies in dem Maße, dass der Literaturtheoretiker Horst-Jürgen Gerigk feststellte, dass auch alle moderne Literatur von Rang nach Anspruch und Anlage im mehrfachen Schriftsinn der Bibelexegese zu lesen sei, weil sie bei allem, was sie vordergründig behandle, auch

*HELMUTH KIESEL, geb. 1947, Professor für Neuere deutsche Literaturgeschichte an der Universität Heidelberg. Mitherausgeber dieser Zeitschrift.*

immer die Frage nach der Eingliederung des Menschen in die Welt und in den Kosmos, in Zeit und Ewigkeit stelle.<sup>3</sup> Und ähnlich hat der schweizerische Theologe Rolf Bossart in Form seiner Dissertation ein Plädoyer für die «theologische Lesbarkeit von Literatur im 20. Jahrhundert» vorgelegt, anders gesagt: für eine hermeneutisch vertretbare Lektüre profaner Texte, die nach der «Bündnisfähigkeit» der Literatur mit dem Heilsverlangen der Menschen fragt.<sup>4</sup> Ein Teil der Schönen Literatur sucht, so kann man durchaus sagen, ja schreit nach einer Antwort auf die Frage nach den letzten Dingen. Zugleich aber weigert sie sich, misstrauisch gegenüber ihren eigenen Einsichten und Imaginationen, eine Antwort zu formulieren. Und mit religiös vorformulierten Antworten mag sie nicht arbeiten; dies gilt als unaufgeklärt, unmodern und – jenseits epochaler Indizierungen – als Verstoß gegen die menschlich begrenzte Ehrlichkeit, die die modernen Autoren zum Prinzip ihres Schaffens erhoben haben und die wir von der Kunst erwarten. In diesem Sinne befand Benn 1927 in seinem Essay «Epilog und lyrisches Ich» und bekräftigte es 1950 in den poetologischen Passagen seiner Autobiographie «Doppelleben», dass Gott ein «ungünstiges» beziehungsweise «schlechtes Stilprinzip» sei,<sup>5</sup> was soviel heißen mag wie: dass die Berufung auf die Religion eine schlechte Methode der Weltwahrnehmung, Weltbeschreibung und Weltdeutung sei, weil die Bezugnahme auf Gott oder welche Glaubenswahrheiten auch immer die reine menschliche Wahrheit, die die Kunst zu zeigen habe, negiere oder verfälsche: «wenn man religiös wird, erweicht der Ausdruck», schrieb Benn 1934.<sup>6</sup>

Daraus erklärt sich, warum Gott oder die Rede von Gott, warum erkennbare religiöse Figurationen, liturgische Formen und Gebete in der Literatur der letzten Jahrzehnte eine solch geringe Rolle spielt und kaum mehr in einem als gläubig indizierten Sinn verwendet wird.<sup>7</sup> Die letzten deutschsprachigen Autoren von internationalem Rang, bei denen sich religiöse Rede in gläubig bekennender Weise findet, sind, wenn ich recht sehe, der aus dem jüdischen zum katholischen Glauben konvertierte Alfred Döblin und Elisabeth Langgässer, die Tochter eines jüdischen Konvertiten. Döblin schildert in seinem großen Roman «November 1918», der von 1939 bis 1944 im Exil entstand und 1949 publiziert wurde, die Rückwendung eines schwer verwundeten Weltkriegsoffiziers zum längst vergessenen Glauben und instrumentiert diesen Prozess mit Kirchenliedern und Gebeten.<sup>8</sup> In Elisabeth Langgässers Roman «Das unauslöschliche Siegel» (gemeint ist die Taufe), der ab 1936 entstand und 1946 erschien, wirft sich eine Ehebrecherin namens Helene Gitzler aus Verzweiflung über ihr zerrissenes Leben unter einen Zug, überlebt aber mit schweren Verletzungen und stirbt in den Armen einer einfachen Frau, die in dieser Stunde ein eingeübtes Gebet spricht. Langgässer zitiert dieses Gebet; aber sie zitiert es nicht nur, sondern beschwört zuvor mit Bildern und Worten von

höchstem Pathos die heilmäßige Bedeutung und ästhetische Würde dieses Gebets:

«Rosine betete. Eine Bewegung, die dem Zittern der Sehne glich, welche soeben den nie verfehlenden Pfeil in die Mitte der Gnade entlassen hatte, überlief ihre ganze Erscheinung. Dann begann ihr Mund wie von selbst zu sprechen: Worte, welche nur Nachhall waren und gleichsam als Echo mächtiger Rufe und Warnungsschreie erschienen, die ein gepanzerter Engel von draußen in sie hineingetönt hatte, um ihr durch qualmenden Rauch den Weg von Pforte zu Pforte zu weisen. Sie folgte ihnen. Sie tastete blind an den mächtigen Säulen der Sätze entlang, die glatt und schon abgegriffen von zahllosen Händen waren; alt und verlässlich, in ewiger Ordnung den Flehenden aufgerichtet: <Sei begrüßt, o Königin, Mutter der Barmherzigkeit! Unser Leben, unsre Wonne, unsre Hoffnung, sei begrüßt.> <Leben ... Wonne ... Hoffnung ...>, glaubte Helene zu stammeln, während auf ihren klaffenden Lippen die letzten Bewegungen zuckten. <Zu dir rufen wir, elende Kinder Evas. Zu dir seufzen wir trauernd und weinend in diesem Tale der Tränen. Wohlan denn unsere Fürsprecherin – – !>

Wohlan denn – ! Hier war die Pforte der Freiheit. Der Schoss der Wiedergeburt. Ein Säulenrücken. Zerreißende Helle ...»<sup>9</sup>

So konnte Hochliteratur in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg noch sprechen, ohne dass dies als ein Verstoß gegen die zeitgemäße Erfahrung der Gottverlassenheit oder gegen den Geist der Moderne betrachtet worden wäre. Der große österreichisch-jüdische Romancier und Philosoph Hermann Broch hat sich 1949 in einer langen und durchaus kritischen Rezension mit dem <Unauslöschlichen Siegel> auseinandergesetzt, an dieser und ähnlichen Stellen aber keinen Anstoß genommen und im übrigen auch keinen Zweifel daran gelassen, dass es sich bei Langgässers Roman um «ein dichterisches Kunstwerk hohen Ranges» handelte.<sup>10</sup>

Die folgenden Jahre brachten einen großen Wandel. Wenn wir wieder in einem prominenten Werk der deutschen Literatur auf ein Gebet stoßen, klingt das ganz anders. Günter Grass zitiert im dritten Buch seines 1959 publizierten Romans <Die Blechtrommel> am Ende des ersten Kapitels «Feuersteine und Grabsteine» das Vaterunser.<sup>11</sup> Aber es wird nicht mehr fromm und gläubig gesprochen. Vielmehr weht der Text – der Erzähler ist als Steinmetzgehilfe mit seinem Meister dabei, einen Grabstein aufzustellen – von einer nahen Beerdigung herüber, und während dort das Gebet gesprochen wird, muss der Erzähler-Gehilfe seinem Meister zwei reife Furunkel im Nacken ausdrücken: ein Vorgang, in dessen ekelerregende Schilderung die herüberklingenden Bitten des Vaterunsers einmontiert werden. Die ostentative Krassheit der Schilderung und ihre auffällige

Positionierung am Ende eines Kapitels macht diese Episode unübergebar und zwingt zur Frage, welche Bedeutung sie hat. Wenn es nur darum gegangen wäre, ein sozial-sanitäres Milieu zu schildern, in dem Furunkel gedeihen, wäre eine andere Lösung leicht zu finden gewesen. Aber es ging eben nicht nur um gesundheitliche oder hygienische Dinge; vielmehr wurde die Begräbnis- und Furunkelepisode dazu genutzt, ausgerechnet das Gebet, das «der Herr uns gelehrt hat», mit dem widerwärtigsten Schmutz der Kreatürlichkeit zu konfrontieren (man könnte auch sagen: zu bewerten), um ihm seine Würde zu nehmen, wie ja die «Blechtrommel» mit ihren blasphemisch oder frivol wirkenden Christus-Analogien insgesamt darauf angelegt ist, den Würdeanspruch der christlichen Botschaft, der Liturgie und der Kirchenkunst zu unterminieren. Freilich ist dies nicht als Akt bedenkenloser Frivolität oder grundloser Aggressivität zu verstehen, sondern als eine für den Autor wohl unabweisbare Reaktion auf die Diskreditierung des christlichen Evangeliums und jedes Gottesglaubens durch Krieg und Völkermord. Im übrigen steht Grass damit nicht allein. Vielmehr haben auch andere Autoren auf je unterschiedliche Weise an dieser auf Verunmöglichung oder wenigstens Erschwerung zielenden Unterminierung oder Diskreditierung der religiösen Rede mitgewirkt. 1957, als Grass noch an der «Blechtrommel» arbeitete, schrieb Ernst Jandl das Gedicht «fortschreitende räude», das den Anfang des Johannes-Evangeliums einer progressiven sprachlichen Verhöhnung unterwirft, indem es nach und nach allen Wörtern entstellende Konsonanten hinzufügt. Daraus ergibt sich – wie bei der Räude – zunächst ein ästhetischer Effekt, eine klangliche Veränderung, die den Sinn der Wörter noch erkennen lässt und zunächst nur befremdlich oder komisch wirkt:

«him hanfang war das wort hund das wort war bei  
gott hund gott war das wort [...]»

Diese «Verräudung» oder Entstellung wird in den folgenden Strophen intensiviert (2: «him hanflang war...»; 3: «schim schanflang war...»; 4: «schim schanschlang schar ...») und so lange vorangetrieben, bis sie auch den Sinn zerfrisst und vom vielberufenen Eingang des Johannes-Evangeliums nur noch ein kakophonisches und abstoßendes Widerwort bleibt:

«schim schanhschlang schar das wort schlund schasch wort  
schar schlei schlott schund flott war das wort schund  
schasch fort schist schleisch schleschlorden schund  
schat schlunter schluns scheschlont /  
s-----c-----h  
s-----c-----h  
schllls-----c-----h  
flottsch»<sup>12</sup>

Wie die Furunkepisode ist «fortschreitende räude» für jeden Menschen, der eine prinzipielle Achtung vor der kulturellen Überlieferung hat, eine starke Provokation; Jandls katholischer Verleger Otto F. Walter hat es verständlicherweise zunächst nicht drucken lassen, so dass es erst dreizehn Jahre nach der Entstehung, 1970, erscheinen konnte. Aber auch in diesem Gedicht ist die Provokation nicht gegenstandslos und nicht Selbstzweck. Auch «fortschreitende räude» will zeigen, was die Geschichte und zumal das zwanzigste Jahrhundert aus dem Eu-Angelion gemacht haben: ein Wort, das allen Sinn, allen Glanz und alle Glaubwürdigkeit verloren hat. – Ganz anders im Ton, aber kaum in der Aussage, Paul Celans 1961 entstandenes Gedicht «Psalm»:

«Niemand knetet uns wieder aus Erde und Lehm,  
niemand bespricht unsern Staub.  
Niemand. /  
Gelobt seist du, Niemand.  
Dir zulieb wollen  
wir blühen.  
Dir  
entgegen. /  
Ein Nichts  
waren wir, sind wir, werden  
wir bleiben, blühend:  
die Nichts-, die  
Niemandrose. /  
Mit  
dem Griffel seelenhell,  
dem Staubfaden himmelswüst,  
die Krone rot  
vom Purpurwort, das wir sangen  
über, o über  
dem Dorn.»<sup>13</sup>

Das Gedicht greift zwar den Ton der Psalmen auf, aber doch nur, um den Glauben an Gott, den allmächtigen und rettenden Schöpfer und Herrn, den die Psalmen beschwören, zu negieren. Die Würde der religiösen Rede wird gewahrt, aber sie dient nicht der Bekräftigung des Glaubens oder der Existenz Gottes, sondern der Klage über die Einsicht in deren Nichtigkeit. Die ästhetische Anmutung ist positiv, aber sie kontrastiert klagend mit den Verneinungen, mit denen nicht nur der angesprochene «Niemand», sondern auch die sprechenden «Nichts[e]» bedacht werden. Und kann – und will – sie nicht aufheben. Auch die hochgetriebene Schönheit der letzten Versgruppe hebt den Befund der Gottverlassenheit und des Nihilismus nicht

auf, sondern intensiviert nur die Klage und bezieht das dichterische «Purpurwort», das «über dem Dorn» einst möglich schien, in die Nichtigkeit der «Nichts[e]» «mit» ein.

Fasst man zusammen, so kann man sagen, dass viele und zumal tonangebende Autoren der Nachkriegszeit Welt und Menschen im Zustand der heilloosen Gottverlassenheit und die Religion im Zustand der Unglaubwürdigkeit sahen. Dem entsprechen die klagenden Verkehungen der religiösen Botschaft (wie bei Celan) und die respektlosen Verhuzungen der religiösen Rede (wie bei Grass und Jandl). Sie sind der genaue, manchmal drastische und für jeden Christenmenschen schmerzliche Ausdruck einer Geschichtserfahrung und Weltwahrnehmung, deren glaubenserstörender Kraft außer dem unverfügbaren Glauben nichts entgegenzusetzen ist. «Wer über gewisse Dinge den Verstand nicht verlieret», heißt es in Lessings Trauerspiel *«Emilia Galotti»* (IV,7), «der hat keinen zu verlieren». Im Hinblick auf die geschichtlichen Greuel des 20. Jahrhunderts kann man statt «Verstand» auch «Glauben» setzen.



In der Literatur der frühen Nachkriegszeit bis zu Heinrich Bölls *«Ansichten eines Clowns»* artikuliert sich oft ein starkes Leiden unter der Erfahrung des Glaubensverlusts und dem Gefühl der Gottverlassenheit. In den sechziger Jahren änderte sich dies. Die bürgerliche Gesellschaft zog – nach einem trefenden Wort Martin Mosebachs – die «metaphysischen Antennen»<sup>14</sup> ein und ließ die Religion zu einem Randphänomen werden. Dies spiegelt sich, wie Mosebach in seinem ganz außerordentlich umsichtigen und klugen Essay *«Was ist katholische Literatur?»* an seinem eigenen Beispiel zeigt, im Verschwinden der Religion aus der Gegenwartsliteratur. Mosebach bemerkt:

«Gewiß, in meinen Büchern, die beinahe alle in religiös indifferentem Milieu spielen, kommen zwar gelegentlich Anspielungen auf katholische Verhältnisse vor, Bemerkungen und Vergleiche, die vermuten lassen, daß der Autor mit der römischen Liturgie, mit der Heiligenverehrung der Kirche mit katholischen Sitten und Gebräuchen vertraut ist, aber ich bin der Meinung, daß diese Merkmale an der Oberfläche meiner Erzählungen angesiedelt sind. Da kommt dann einmal ein Priester vor, dann taucht ein Wort aus der kanonischen Terminologie auf, und das mag in der Gegenwartsliteratur nicht gerade häufig sein, denn der Gegenwart ist die Föhlung mit der katholischen Welt beinahe vollständig verlorengegangen. Im großstädtischen Bürgertum des gebildeten und akademischen Zuschnitts kann man heute ein ganzes Leben verbringen, ohne jemals einen katholischen Priester im Habit gesehen, ohne ein von der Tradition überliefertes Gebet gehört zu haben.»<sup>15</sup>

Und nicht nur dies. Zurecht stellt Mosebach auch fest, dass die Menschen unter dieser Religions- und Kirchenferne gar nicht leiden, nicht allesamt «unglücklich, leer und krank» sind, sondern vielfach «glücklich, produktiv und gesund». <sup>16</sup> Benns Diktum, dass «Nihilismus ein Glücksgefühl» sei, scheint Wirklichkeit geworden zu sein.

Freilich zeigt die Literatur – und Mosebachs Romane bestätigen auch dies – auch, dass der Zustand der glücklich scheinenden Ferne von metaphysischen oder religiösen Fragen mitunter von mehr oder minder bewussten Defizitgefühlen begleitet war und ist. Ein sehr schönes Beispiel dafür findet sich in Botho Strauß' Theaterstück *«Kaldewey, Farce»* von 1981. <sup>17</sup> Dort feiert (auf einen Kern reduziert) eine kleine Gesellschaft eine Party. Sie wird von zwei jungen Frauen dominiert, die in ihrem Lesben- und Emanzentum (man gestatte das zeitgemäße Wort) einen voll befriedigenden Lebensinhalt, ja Lebensauftrag haben; ihr Lesben- und Emanzentum hat geradezu die Qualität einer «verkappten Religion», wie der Kulturkritiker Carl Christian Bry dergleichen 1924 nannte. <sup>18</sup> Nichts scheint ihnen zu fehlen. Bis ein unbekannter Mann auftaucht und auf geheimnisvolle Weise wieder verschwindet. Dieser unbekannt Mann, der sich Kaldewey nennt, wird nämlich, weil er provokative Reden führt, bei der Party von den Damen ausgegrenzt. Er muss unter den Tisch kriechen, der mit einem bis zum Boden reichenden Tuch bedeckt ist. Als man nach einiger Zeit wieder nach ihm schaut, um ihn nach dem Sinn der einen oder andern Äußerung zu fragen, ist er auf geheimnisvolle Weise spurlos verschwunden. Dieses Verschwinden bleibt nun aber nicht folgenlos, sondern hinterlässt ein Defizit – oder genauer: bewirkt, dass die andern bemerken, dass sie insgeheim an einem Defizit leiden und in Erwartung einer sinngebenden Einsicht oder Botschaft leben. Das ist leicht erkennbar, doch wird die Tiefendimension dieses Vorgangs erst deutlich, wenn man ihn theatergeschichtlich betrachtet. Denn dieser Kaldewey, der im Theaterboden (oder in der Theater-«maschine») verschwindet, ist das genaue Gegenteil jener himmlischen Wesen, jener hilfreichen Götter oder Engel, die in früheren Zeiten aus dem Theaterhimmel hernieder schwebten, um bedrängten Menschen zu Hilfe zu eilen. Aus dem *deus ex machina* ist ein *deus in machinam* geworden, aus dem erscheinenden und sich offenbarenden Gott ein verschwindender Gott, der den Menschen nur ihre Gottverlassenheit und Unerlöstheit offenbart, um sie dann unberaten zurück zu lassen.

Die Literatur (sofern es erlaubt ist, sie als Kollektivsubjekt zu betrachten) ist bei dieser Defizitbeschreibung nicht stehengeblieben. Vielmehr gibt es Texte, in denen die rettende und sinnstiftende Rede versucht wird, und dies unter Rückgriff auf religiöse Vorstellungen und liturgische Formen. Ein herausragendes und eindrucksvolles Beispiel ist Peter Handkes Schau-

spiel «Über die Dörfer»,<sup>19</sup> das 1981 während der Salzburger Festspiele an einem Sonntagvormittag zur besten Gottesdienstzeit uraufgeführt wurde. Mit seinem Untertitel «Dramatisches Gedicht» erinnert es an Lessings Drama «Nathan der Weise» und dessen heilsgeschichtliche Dimension.

Das Geschehen besteht – kurz gesagt – darin, dass ein Dichter mittleren Alters, der lange im Ausland gelebt hat, in seine Heimat zurückkehrt, weil Erbschaftsangelegenheiten zu regeln sind und die Geschwister im Streit miteinander liegen. Als er über die Dörfer der Heimat zuwandert, stellt sich eine Begleiterin ein, die sich Nova nennt, irdisch und überirdisch zugleich wirkt, und den Dichter anweist, das sich abzeichnende «Schicksalsdrama» zu unterlaufen. Er findet seine Geschwister in einer Baustellenlandschaft, ausgemergelt und verbittert, aber doch auch als Wartende,<sup>20</sup> Verwandbare<sup>21</sup> und auf «Verklärung» Hoffende.<sup>22</sup> Zunächst eskaliert der Streit; dann aber gebietet die hinzutretende Nova Frieden und hält über die Mauer des Friedhofs, vor der sich die Geschwister versammelt haben, eine über zehn Druckseiten sich erstreckende Rede, die ein modernes Evangelium darstellt, eine frohe Botschaft für die verhunzte Welt und die geplagten, ausgebeuteten, von sich selbst entfremdeten und untereinander zerstrittenen, potentiell aber immer noch schöpferischen Menschen in ihr. Sie beginnt mit Worten, die die Sprecherin unter die Menschen dieser Gegend einordnen, aber doch auch zur Prophetin einer neuen Zeit machen:

«Nur ich bin das hier, Abkömmling aus einem anderen, nicht gar verschiedenen Dorf. Doch seid gewiß: aus mir spricht der Geist des neuen Zeitalters, und der sagt euch jetzt folgendes.»<sup>23</sup>

Der Grundgestus dieser Rede ist: Ich aber sage euch! Die Beschreibung der negativen Gegenwart – der vernutzten Umwelt, der unglücklichen Menschen, der verstellten Zukunft – wird konterkariert durch die Beschwörung der Erneuerbarkeit und Heilbarkeit von Mensch und Welt. Dies geschieht mit vielerlei Rückgriffen auf religiöse Vorstellungen und religiöses Vokabular, aber durchaus auch auf eine Weise, die eher an Nietzsches «Zarathustra» als an die Evangelien erinnert und mit christlichen Vorstellungen wohl kollidieren dürfte. Die zentrale Passage lautet:

«Laßt euch nicht mehr einreden, wir wären die Lebensunfähigen und Fruchtlosen einer End- oder Spätzeit. Weist mit Entrüstung zurück das Geleier von den Nachgeborenen. Wir sind die Ebenbürtigen. Wir sind hier so nah am Ursprung wie je, und jeder von uns ist bestimmt zum Welteroberer. Soll die Zeit des Lebens nicht die Episode des Triumphs sein? Ja, die Zeit unsres Daseins soll unsre triumphale Episode sein! Vielleicht gibt es keine Orte einer Wildnis mehr; aber das Wilde, immer Neue, ist noch immer: die Zeit. [...] Leute von hier: vergeßt die Sehnsucht nach den vergangenen heiligen Orten

und Jahren. Mit euch ist die heilige weite Welt. Jetzt ist der heilige Tag. Wirkend arbeitend, seht ihr ihn und könnt ihn fühlen. Jetzt: das sind die Farben. Ihr seid jetzt, und ihr seid die Gültigen. Dass ihr seid, ist ein Datum. Handelt danach. Und lasst ab von dem Gegrübel, ob Gott oder Nicht-Gott: das eine macht sterbensschwindlig, das andere tötet die Phantasie, und ohne Phantasie wird kein Material Form: diese ist der Gott, der für alle gilt. Das Gewahrwerden und Prägen der Form heilt den Stoff! Gottlos allein, schwanken wir. Vielleicht gibt es keinen vernünftigen Glauben, aber es gibt den vernünftigen Glauben an den göttlichen *Schauder*. Es gibt den göttlichen *Eingriff*, und ihr alle kennt ihn. Es ist der Augenblick mit dem das Drohschwarz zur Liebesfarbe wird, und mit dem ihr sagen könnt und weitersagen wollt: *Ich bin es*. Ihr weint, und es weint – ihr lacht, und es lacht. Ja, es gilt: dem langsamen Blick, wenn dieser zugleich ein Aufblicken ist, lächeln aus den Dingen die Antlitze der Götter. (Seht das Wunder und vergeßt es.) Und die Stimme der Gottheit geht so: Du kannst dich lieben. (Wenn ihr euch selber nicht zugeneigt seid, ist es besser, ihr seid tot.) Leute von jetzt: entdeckt, entgegengehend, einander als Götter – als Raumaushalter, Raumerhalter. Wollt es, werdet es, seid es – und führt euch nicht auf als die Hunde, bei deren Anblick sofort die Phantasie erstirbt. Menschen, götterflüchtige Götter: Schafft den großen Satz. Wollet den Sprung. Seid die Götter der Wende.»<sup>24</sup>

Interessant ist indessen nicht nur der Inhalt dieser Verkündigung; im Hinblick auf das Verhältnis von Literatur und Religion sind auch die rhetorische Struktur und die poetische Faktur dieser Rede interessant und bedeutungsvoll. Sie sind durch und durch liturgisch!

In «Communio» 2011 bemerkt Andreas Bieringer, ausgehend von Walter Kaspers «Liturgie der Kirche», dass die elementare Struktur der christlichen Liturgie durch die Momente «Versammeln», «Verkündigen» und «Antworten» bestimmt ist:

«Höre, Israel! [Die Gegenwart Gottes und sein Ruf zur Versammlung]  
 Jahwe, unser Gott, Jahwe ist einzig. [Verkündigung]  
 Darum sollst du den Herrn, deinen Gott, lieben mit ganzem Herzen,  
 mit ganzer Seele und mit ganzer Kraft. [Antwort]»<sup>25</sup>

Es ist unschwer, diese Struktur in der Rede von Handkes Nova nachzuweisen. Mehrfach ertönt der Ruf zur Versammlung und Sammlung: «Ihr Leute von hier», «Leute von jetzt». Mehrere Sätze sind Verkündigung: «Jetzt ist der heilige Tag.» Mehrere Sätze können als imperativisch formulierte Antwort im liturgischen Sinn betrachtet werden: «Wollt es, werdet es, seid

es ...» oder «Richtet euch auf. Abmessend-wissend, seid himmelwärts». Mustert man dann die poetische oder sprachliche Faktur, so zeigen sich auch hier Momente, die an die Liturgie denken lassen, so vor allem die vielen Wiederholungen, die etwas sperrige und dadurch feierliche Syntax, die Kombination von alltäglichen und unalltäglichen Wörtern.<sup>26</sup> – Dass sich auch in Handkes anderen Büchern vielerlei Bezugnahmen auf die Liturgie finden und dass sein Werk insgesamt auch eine große Auseinandersetzung mit religiösen Fragen ist, sei nur angemerkt.



Bei aller Affinität, die Handkes große Schlußrede zur Liturgie hat – : sie zitiert nicht unmittelbar und erkennbar das biblische Wort, das überlieferte Gebet, die festgefügte liturgische Formel. Dies geschieht erst in Martin Walsers jüngstem Roman *«Muttersohn»*<sup>27</sup>, der im Sommer 2011 erschien und die Literaturkritik durch sein souveränes Spiel mit philosophisch-religiösen Fragestellungen und liturgischen wie poetischen Formen zum Staunen brachte. Wie Handke beendet Walser die Defizitbeschreibung und das Lamento über Glaubensverlust und Gottesmangel. Aus der Unmöglichkeit, dieses Defizit auszuhalten, zieht er die Konsequenz des Glaubens: «Egal ob es Gott gibt oder nicht, ich brauche ihn»<sup>28</sup>, sagt der geistige spiritus rector des Romans, der Psychiater Prof. Dr. Dr. Feinlein, dessen Vorname nicht zufällig Augustin lautet. Dieser Glaube, der freilich sehr brüchig ist und flüchtig bleibt, wird unter Aufbietung der ganzen Kirchenkunst – Architektur, Malerei, Musik und Liturgie – zelebriert oder gefeiert, zugleich aber unter Aufbietung von Denk- und Redefiguren der Mystik und der dialektischen Theologie nach seinen Bedingungen, Möglichkeiten und Grenzen befragt.

Das Geschehen, in das weit ausgreifende Lebenserzählungen integriert sind, spielt zum größten Teil im Psychiatrischen Landeskrankenhaus Scherblingen, einem ehemaligen Prämonstratenser-Kloster, das man sich in Oberschwaben zwischen Zwiefalten und dem Bodensee vorstellen darf. Die Ortswahl ist bedenkenswert. Zum einen könnte sie bedeuten, dass das, was dort geschieht, außerhalb dessen steht, was heute als *«normal»* gilt; man scheint dort ein bisschen *«verrückt»* zu sein – und der Leser muss sich überlegen, wie weit er diese *«Verrücktheit»* mitmachen will: Mutet sie ihm doch einen Helden zu, der allen Ernstes behauptet, dass seine Mutter ihn *«geboren habe, ohne dass vorher ein Mann nötig gewesen sei»*<sup>29</sup>. Zum andern ist Scherblingen unter der Leitung jenes Augustin Feinlein im Begriff, *«ein Vorzimmer des Himmels»*<sup>30</sup> zu werden, und der Roman vergegenwärtigt es (und schickt sich, indem er dies tut, an, es ebenfalls zu werden): Wenn man Feinlein besuchen will, muss man über eine weitläufige Treppe, die das Schreiten in ein *«Schweben»*<sup>31</sup> verwandelt, entlang an prunkvollen Bildern

von Heiligen, Reichsprälaten und Äbten, unter denen auch ein Vorfahre Feinleins ist, zur ehemaligen Präfektur, die sich Feinlein als Refugium reserviert hat und in der er an einer Abhandlung über die Frage, was die «Echtheit» von Reliquien ausmacht, arbeitet (oder eigentlich: betet). Kommt man dahin, dann hört man Musik aus der ehemaligen Prälatur, geistliche natürlich, beispielsweise ein von einer Frauenstimme gesungenes, feierliches und überwältigendes «Benedictus»:

«Die Frauenstimme hat praktisch nur ein Wort. Mit diesem Wort fliegt sie in jede Höhe. Und landet vollkommen unmerklich, das heißt weich, und zieht, wieder nur mit dem Wort benedictus, hinauf, höher hinauf, als man es sich überhaupt vorstellen kann, man wird mitgerissen, hinaufgerissen in den Jubel dieser absoluten Höhe, ein winzig feines Tirilieren, danach kann man auch wieder atmen. Das hundertfache Benedictus endet.»<sup>32</sup>

Der den Anstaltsleiter da besucht, ist ein ehemaliger Patient und Zögling, Percy Anton Schlugen, dem der Professor Latein beigebracht hat, um ihm die Liturgie zu erschließen. Wenn sie sich voneinander verabschieden, verneigen sie sich ein bisschen voneinander, und der Professor sagt «Tu autem». Der Erzähler erläutert:

«Das war immer die Schlussformel ihrer Liturgie. Der Professor hatte sie Percy erklärt: Tu autem domine, miserere nobis. Jedes Mal, wenn der Professor mit dieser Formel aus dem kirchlichen Stundengebet ihre Unterhaltung beendete, sah Percy im Professor den Abt, dem er dann theatralisch den Ring küsste, den dunkelgrünen goldgefassten Stein. Er küsste ihn nicht wirklich, sondern theatralisch. Und beide lachten. Der Professor natürlich weniger als Percy. Sie imitierten ein Lachen. Aber die Imitation riss sie dann doch beide hin.»<sup>33</sup>

So auch bei dem aktuellen Besuch. Das Gespräch ist zu Ende, der Professor und Percy sitzen noch und schweigen. Dann drückt der Professor auf den Knopf der Stereo-Anlage:

«Ein gewaltiger, aber friedlicher Chor brach los. Magnificat anima mea Dominum.

Sie saßen neben einander und hörten zu, als werde ihnen etwas mitgeteilt. Immer wieder anima mea. Und jedes Mal noch sehnsüchtiger hochstrebend. Nach dem Amen saßen sie wieder, ohne zu reden, aber nicht schweigend. Als es Zeit war, sagte der Professor: Tu autem.»<sup>34</sup>

Das musste hier, obwohl es nichts wesentlich Neues mehr mitteilt, zitiert werden, um deutlich zu machen, in welchem Umfang und in welcher Frequenz in diesem Roman Kirchenkunst und Liturgie erzählerisch repro-

duziert oder wörtlich zitiert werden – : nicht nur beiläufig einmal, sondern immer wieder und ausgiebig: vielfach Musik; seitenlang Caravaggios Madonna dei Pellegrini in der römischen Basilika Sant' Agostino;<sup>35</sup> und immer wieder die Marienbilder der Wallfahrtsorte, die Percy und seine Vorfahren aufgesucht haben: «Das Kind, das der Mutter in den Ausschnitt greift. Die größtmögliche Zärtlichkeit.»<sup>36</sup>

Neben der Reproduktion der Kirchenkunst und der Zitation der Liturgie stehen Texte der Mystiker, die die Größe und Unfassbarkeit Gottes beschrieben haben: drei Seiten Seuse, drei Seiten Böhme, fünf Seiten Swedenborg und anderes mehr. Die folgende Passage vergegenwärtigt eine rituell wirkende therapeutische Übung, die Percy Anton Schlugen mit einer verstorbenen Frau namens Gretel Strauch veranstaltet. Langes gemeinsames Gehen auf dem Dachboden der großen alten Zehntscheuer, dem Getreidespeicher des Klosters, gehört dazu, dann aber auch das Hersagen von Texten, die bei vorausgehenden Übungen auswendig gelernt worden sind. In diesem Fall ist es eine Art geistliches Responsorium:

«Er [Percy] sagte:

Erhabenster, Gütigster, Machtvollster, Allgewaltigster, Erbarmungsreichster und Gerechtester, Verborgenster und Allgegenwärtigster, Lieblichster, Kraftvollster!

Und sie fuhr fort:

Du stehst felsenfest und bist doch nicht erkennbar; Du unwandelbarer wandelst alles; bist niemals jung, niemals alt; Du ernennst alles und gibst die Hochmütigen der Vergänglichkeit preis, ohne dass sie's fassen.

Und er:

Du bist immer geschäftig, immer ruhig, geeint und bedürfnislos, tragend, erfüllend und behütend, wirkend, sättigend und beschließend und ewig suchend, obwohl dir nichts ermangelt.

Und sie:

Du bist die leidenschaftslose Liebe; Du bist der ruhige, milde Eifer; Deine Reue ist schmerzlos.

Und er:

Was aber bringe ich vor mit alledem, mein Gott, mein Leben, Du meine heilige Wonne?

Und sie:

Welchen Wert haben überhaupt unsere Worte, wenn man von Dir redet?

Und er:

Und dennoch:

Und sie:

Weh denen, die Dich verschweigen.

Und er:

Ihr Schweigen ist gar zu beredt.

Und sie, stehenbleibend, ausatmend:

Augustin.

Und er: Augustin ist immer unser Anfang. Du spürst, wenn wir ihn ansprechen, wir rufen ihn nicht an. Sondern? Gretel Strauch!

Wir ernennen ihn, sagte sie.

Und er: Dafür, dass du das nicht vergessen hast, danke ich dir.

Sie wunderte sich auch darüber, dass, was sie vor zwei Jahren in diesem Raum ihm nachgesprochen hatte, jetzt genau so wieder gesprochen werden konnte.»<sup>37</sup>

Man fragt sich, wenn man dies liest, wer oder was hier alles zitiert wird. Die Psalmen? Augustinus? Der eine oder andere Mystiker? Wer nachzusehen beginnt, wird vorzugsweise Augustinus entdecken, der ja nicht umsonst auch genannt wird. Aber letztlich ist dies nicht sonderlich wichtig. Das zitierte Responsorium, das sich noch über drei Seiten hinzieht und dabei auch Seuse zur Sprache kommen lässt, ist ein Text, den Martin Walser der Hauptfigur seines Romans *«Muttersohn»* und einer Adeptin in den Mund legt. Historische Texte sind in diesen Text integriert, aber er ist eine eigenständige und ganz und gar gegenwärtige Rede dieser beiden Figuren über ihre Gottes- und Glaubensvorstellungen. Und diese Passage war dem Romancier so wichtig, dass er sie knapp dreißig Seiten später, wenn die therapeutische Übung wiederholt wird, in aller Ausführlichkeit fast wörtlich noch einmal wiedergibt.<sup>38</sup> Angesichts der ästhetischen Ökonomie, der dieser Roman – wie jedes Kunstwerk – unterliegt, ist dies eine außerordentlich starke Hervorhebung und Auszeichnung.

Diese ist selbstverständlich nicht grundlos. Es geht in dieser Passage um die zentralen Probleme dieses Romans: um das wesensmäßige Verhältnis von Mensch und Gott, oder anders gesagt: um die Qualität der menschlichen Vorstellungen von Gott sowie der menschlichen Rede über Gott. Es ist ja augenfällig, dass die Passage zweigeteilt ist. In der ersten Hälfte führen die Sprechenden im Ton des glaubensfesten Preisens viele der bekannten Attribute Gottes auf und beschreiben damit sein alles umfassendes und zugleich alles übersteigendes Wesen. Dann aber kommt die Frage, welchen Wert denn angesichts dieses unfassbaren Wesens menschliche Worte über Gott haben. Und unausgesprochen schwingt die Frage mit, ob es denn nicht besser, angemessener wäre, die Rede über Gott einzustellen, von Gott zu schweigen. Sie wird verneint. Von Gott muss gesprochen werden, weil es unmöglich ist, von ihm zu schweigen; das Schweigen von ihm wäre «gar zu beredt». Gott und Himmel – oder was Gott und Himmel genannt werden

– scheinen im menschlichen Denken angelegt zu sein und gleichsam sprachbildend gewirkt zu haben. Dass es Wörter wie ‹Gott› und ‹Himmel› gibt, ist, wie Percys Lehrer Augustin Feinlein an anderer Stelle erläutert, allerdings kein Beweis für die Existenz von Gott und Himmel.<sup>39</sup> Gott und Himmel werden durch das Vorhandensein entsprechender Wörter nicht Gegenstand des menschlichen Wissens, wohl aber des möglichen Glaubens. Dass es Wörter wie ‹Gott› und ‹Himmel› gibt, macht das *Glauben* an sie möglich, ebenso das *Nichtglauben*; aber der Unterschied zwischen Glauben und Nichtglauben ist für Augustin Feinlein letztlich hinfällig: «Erst wenn uns auffällt, dass wir daran glauben, merken wir, dass wir nicht daran glauben. Dieses Nichtglauben unterscheidet sich kein bisschen vom Glauben. Das ist EINE Art von Gefühl oder Existenz. Immer unterschieden vom Wissen.»<sup>40</sup>

Glauben wird in Walsers Roman als eine paradoxe Angelegenheit gekennzeichnet. Zweimal lässt Walser seinen Augustin Feinlein sagen, was er bei seinem frommen Vorfahren, dem Abt Eusebius Feinlein, gelesen haben will: «Glauben heißt Berge besteigen, die es nicht gibt.»<sup>41</sup> Und Glauben ist in diesem Roman eine brüchige und flüchtige Angelegenheit. Er ist nicht verfügbar und stellt sich nur momentweise ein: «Manchmal nur eine Sekunde, und weniger als eine Sekunde», sagt Augustin Feinlein, aber nicht ohne sogleich hinzuzufügen: «Aber eine Sekunde glauben ist mit tausend Stunden Zweifel und Verzweiflung nicht zu hoch bezahlt.»<sup>42</sup> Fragt man warum, so erhält man eine Antwort, die verblüffend ist und zunächst enttäuschend wirkt: «Glauben heißt die Welt so schön machen, wie sie nicht ist.»<sup>43</sup> Es wäre allerdings verkehrt, zu schlussfolgern, dass der Glaube in diesem Roman die Funktion eines Palliativs oder Opiats habe, mit dessen Hilfe die Übelstände der Welt aus dem Bewusstsein des Menschen verdrängt werden sollten. Ausdrücklich wird ja gesagt, dass die Welt im Glauben so schön erscheint, wie sie nicht ist – aber sein könnte, sein sollte, einst war und einst sein wird. Immer war Religiosität mit Schönheit verbunden und verstand die Welt letztlich als Kosmos, als schön geordnete Ganzheit.<sup>44</sup> Im übrigen ist der Begriff der Schönheit in diesem Roman mit dem der Liebe verbunden, wie der Begriff der Hässlichkeit mit dem des Hasses. Deswegen sagt Feinleins Schüler Percy: «Unsere wichtigste Begabung: Wir finden etwas schön. Der Hass findet alles hässlich. Die Liebe findet alles schön.»<sup>45</sup> Liebe aber zur Welt und zum Leben ist die ethische Hauptbotschaft des Romans: «Mein Programm ist Liebe»,<sup>46</sup> sagt Percy, und seine Devise besteht in einem mehrfach wiederholten Satz, den Percy von seiner Mutter gehört hat: «Dem Leben zuliebe.»<sup>47</sup> «IN LIEBE» ist auch Augustin Feinleins Devise.<sup>48</sup>

Wenn Walsers – man erlaube das Wort: – Glaubenshelden unter diesen Bedingungen mitunter geradezu von einem «Glaubensübermut» erfüllt sind, so fehlt ihnen doch alle Glaubensgewissheit, die sich für andere gültig

machen möchte. «Kein Mensch außer mir muss das glauben», was er glaubt, sagt Percy, und: «Es gibt keine zwei Menschen, die dasselbe glauben. Jeder hat nur seinen Glauben. Der Glaube, das ist die Handschrift der Seele.»<sup>49</sup> Und Feinlein: «Ich will keinen einzigen Menschen überzeugen. Nur mich selbst. Wenn mir das gelingt, wenn mir das gelänge, wäre ich der glücklichste Mensch in dieser Welt.»<sup>50</sup> Auch gehören zum Glauben der Walserschen Helden kein Wissen über die letzten Dinge. Auf die Frage eines Fernsehmoderators, ob es «ein Leben nach dem Tod» gebe, antwortet Percy: «Immer wenn ich darüber nachdenke, lande ich bei der Gewissheit, dass meine Hosenträger unsterblich sind.»<sup>51</sup> Das ist eine Antwort in der Tradition des Dadaismus, der Fragen, auf die vernünftigerweise keine begründete Antworten zu geben waren, mit unsinnigen Antworten beschied.

Wenn der Glaube von Percy als Sache jedes einzelnen bezeichnet wird, so ist dies doch nicht alles. Denn es ist ja auffällig, welch große Rolle familiäre und kirchliche Überlieferung in diesem Roman spielen: Percy glaubt, was seine Mutter ihm gesagt hat,<sup>52</sup> und er wandert alle die Wallfahrtsorte ab, die sein Großvater mit seiner Mutter besucht hat.<sup>53</sup> Augustin Feinlein greift auf, was sein frommer Vorfahre Eusebius Feinlein aufgeschrieben hat.<sup>54</sup> Er verteidigt die Echtheit der Reliquien und definiert sie neu, weil es ihm bedeutungsvoll erscheint, dass die Vorfahren daran geglaubt haben, und weil schon Eusebius sie verteidigt hat.<sup>55</sup> Er studiert die Kirchenlehrer, die Mystiker, die Kirchenkunst und die Kirchenmusik. Er integriert liturgische Formen und klösterliche Lebensvorstellungen in einem solchen Maß in sein persönliches Erscheinungsbild und in seine chefärztlichen Direktiven, dass die jüngeren Ärzte höhnen, der Chef wolle Scherblingen offensichtlich «zum Prämonstratenser-Kloster zurückschrauben, statt Lithium dona nobis pacem».<sup>56</sup> Oft sitzt er in der Scherblinger Stiftskirche, die er als sein «Element», als seinen eigentlichen Existenzrahmen entdeckt hat:

«Solange ich in der Kirche sitze und Zeuge werde, wie die Dämmerung das Licht schluckt, wie die Stille alles andere als lautlos ist, erlebe ich, wie mich alles, was mich hier umgibt, trägt. Wenn die Luft das Element ist, das Vögel und Flugzeuge trägt, wenn das Wasser das Element ist, in dem Fische leben, dann ist diese Kirche mein Element.»<sup>57</sup>

Was für Augustin Feinlein die Scherblinger Stiftskirche ist, sind für Percy Anton Schlugen die oberschwäbischen Pfarrhäuser und Marienwallfahrtsorte. Bei Pfarrern kehrt er auf seinen langen Wanderungen ein, und mit einem von ihnen, Anton, zieht er schließlich von Mühlheim aus auf den Welschenberg zu den Ruinen der Maria-Hilf-Kapelle, die nach dem Dreißigjährigen Krieg errichtet worden war, vermutlich um den Segen des Himmels auf den jungen Frieden herab zu rufen. Das ist im vorletzten Kapitel des Romans. Das kurze letzte Kapitel berichtet dann noch knapp

von Percys «Hinrichtung» durch einen Biker-Club, der das Motorradfahren zur Ersatzreligion erkoren, den «Hass» zum «Programm» gemacht hat und dem Liebesapostel Percy Anton Schlugen eine Lektion erteilen will. Mit ihm geht Percys Leben auf eine Weise zu Ende, die seinem Wesen und seiner Botschaft widerspricht – und damit den Optimismus des Romans in Frage stellt. Mit dem vorausgehenden Wallfahrtskapitel aber erreicht Percys Wallfahrerleben – und mithin auch seine geistliche Existenz – einen Höhepunkt. Er predigt dort den Leuten, was sein Großvater seiner Mutter und diese ihm über die Maria-Hilf-Ruinen gesagt hat: «Die Ruinen der Zukunft.»<sup>58</sup> Dann folgt eine Andacht unter der Leitung des Pfarrers Anton, und wieder ist es dem Autor Walser wichtig, den Hergang genau zu schildern und die Gebete zu zitieren:

«Pfarrer Anton, der ganz unbemerkt in der Ruine, in einer Art Sakristei, verschwunden war, trat jetzt heraus, angetan mit Alba und Stola, die er im Rucksack heraufgetragen hatte.

Er begann mit dem Kreuzzeichen, das machten alle nach.

Dann sagte er:

Seht, ich schaffe einen neuen Himmel und eine neue Erde,  
und dessen, was vorher war, wird man nicht mehr gedenken.

Freude wird sein und Jubel über das, was ich schaffe.

Die Leute: Halleluja.

Der Pfarrer: Komm, Herr Jesus! Dir sei Lob und Ehre in Ewigkeit.

Die Leute sagten: Amen.

Dann stimmte er an:

Gegrüßet seist du, Königin,  
erhabene Frau und Herrscherin,  
o Maria, o Maria.

Freut euch, ihr Kerubim,

lobsingt, ihr Serafim,

grüßet eure Königin:

Salve, salve, salve, Regina.

Percy fühlte sich wohl bei diesem Lied. Er genoss die innige Inhaltslosigkeit.<sup>59</sup>

Das Beten und Singen geht noch weiter, doch braucht dies nicht alles zitiert zu werden. Es dürfte deutlich geworden sein, dass auch an diesem Höhepunkt des Romans die Liturgie und ein Marienlied, das den Gemeinden seit langer Zeit – laut «Gotteslob» seit 1852 (T) bzw. 1712 (M) – vertraut ist, eine beseligende Rolle spielen. Die abschließende Bemerkung, dass Percy die «innige Inhaltslosigkeit» des Liedes genoss, darf nicht übersehen, aber auch nicht missverstanden werden – und ist wohl auf alles zu übertragen, was in diesem Roman an Gebeten und liturgischen Formeln aufgerufen

wird: Sie sind nicht Ausdruck eines genau bestimmbareren Wissens, sondern einer Haltung und Erfahrung, Hoffnung und Bereitschaft; auch sie müssen wohl jener Entleerung unterzogen werden und in den Zustand jener «Vernichtigkeit» geraten, von welcher Seuse sagt, dass mit ihr das «Versinken in das göttliche Jetzt» beginnt.<sup>60</sup>



Martin Walsers Roman *«Muttersohn»* markiert in der Beziehung zwischen Literatur und Religion ein epochales Datum. Er beschwört die Berechtigung zum Glauben auch unter den Bedingungen der Moderne. Er legitimiert den Glauben zum einen durch den Verweis auf ein unabstreifbares Bedürfnis, das sein Recht gegen alle rationalen Einwände behält, zum andern durch die Denkfiguren der Mystik und der dialektischen Theologie.<sup>61</sup> Er qualifiziert und legitimiert die Rede von Gott mit sprachanalytischen und sprachphilosophischen Argumenten. Er rehabilitiert die frühere Rede von Gott, indem er darauf aufmerksam macht, dass die Rede der Kirchenlehrer, der Mystiker, der Theologen, kurz: unserer europäischen Vorfahren<sup>62</sup> viel weniger naiv war, als die säkularisierte Moderne meinte. Er entdeckt, zeigt und zelebriert die Schönheit der Kirchenkunst und der Liturgie, wie es seit über zweihundert Jahren, seit Heinrich Wilhelm Wackenroders und Ludwig Tiecks<sup>1797</sup> mit ihren *«Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders»*<sup>63</sup> die Romantik eingeläutet haben, in der deutschen Literatur nicht mehr geschah. Damit beendet dieser Roman die mit der Aufklärung einsetzende Entfremdung zwischen Religion und Literatur, die gegen Ende des 19. Jahrhunderts unter dem Diktat der von Nietzsche getroffenen Nihilismusdiagnose zur Frontstellung geworden war. Er kehrt zurück zu jener Verhältnisbestimmung, mit der Martin Opitz, der *«Vater der neueren oder modernen deutschen Literatur»*, im Jahr 1624 seine Grundlegung der *«deutschen Poeterey»* begann: *«Die Poeterey»*, sagt Opitz nach der *«Vorrede»* mit dem ersten Satz der eigentlichen Abhandlung, *«ist anfanges nichts anders gewesen als eine verborgene Theologie / vnd vnterricht von Göttlichen sachen»*.<sup>64</sup> Trotzdem ist Walsers Roman ein dezidiert moderner (oder, wenn man will: postmoderner<sup>65</sup>) Roman im Sinne des 116. *«Athenäum-Fragments»*, wonach die moderne Dichtung, die Schlegel als die *«romantische»* (= nach-antike, nach-klassische) bezeichnet, dadurch charakterisiert ist, dass sie – als *«progressive Universalpoesie»* – alle intellektuellen Disziplinen und Ausdrucksformen in sich vereinigt.<sup>66</sup> *«Muttersohn»* spricht nicht nur von geistlichen, sondern auch von weltlichen Dingen; die Passagen, die sich mit religiösen Fragen befassen, sind eingebettet in weitläufige Lebensbeschreibungen, in denen es – in einer höchst gegenwärtigen Diktion – um allerlei menschliche Befindlichkeiten geht und religiöse Fragen allenfalls eine periphere Rolle spielen. Dezidiert modern ist dieser Roman

auch insofern, als er nichts von dem zurücknimmt, was die Moderne nach Opitz sich erkämpft hat. Es steht außer Frage, dass die von Schlegel im 116. «Athenäum-Fragment» postulierte Autonomie<sup>67</sup> der Dichtung auch für diesen Roman uneingeschränkt gilt. Dichtung wird in ihm und durch ihn nicht zur «ancilla theologiae» oder gar «ecclesiae»; vielmehr spricht sie in eigenem *dichterischem* Namen, wenn auch unter Verwendung älterer Texte, über religiöse Fragen. Es mag eine Durchdringung von Theologie und Poesie sein, aber keine Unterordnung der Poesie unter ein theologisches Dogma oder kirchliches Interesse. Auch gibt es kein Zurück hinter Nietzsche; vielmehr ist selbstverständlich, dass die religiösen Reflexionen dieses Romans in der dauernden Auseinandersetzung mit Nietzsches Botschaft vom Tod Gottes stehen.<sup>68</sup> Und moderne (oder postmoderne) Literatur im Sinne Schlegels ist dieser Roman nicht zuletzt auch insofern, als das gläubig und bekenntnishaft Wirkende durch eine immer wieder inszenierte und mehrfach beschworene Ironie gebrochen wird: Wenn Augustin Feinlein seinen Schüler Percy mit dem «Tu autem» entlässt und dieser ihm andeutungsweise den Ring küsst, geschieht dies alles «theatralisch» (und das heißt auch «ironisch», insofern die Grundbedeutung von «Ironie» «schalkhafte Verstellung» ist). Aber das Theatralische-Ironische entwertet das Geschehen nicht; es nimmt ihm nur seine Unbedingtheit, macht es zum Gegenstand der Reflexion und erlaubt, dass sich die Agierenden in ihrem Tun gleichsam selbst beobachten. Der Ernst wird spielerisch gebrochen, aber das Spiel produziert auch wieder Ernst: «Sie imitierten ein Lachen. Aber die Imitation riss sie dann doch beide hin.»<sup>69</sup> Ausdrücklich verweist Feinlein gegen Ende seiner Aufzeichnungen auf die Bedeutung – man könnte auch sagen: das Vorzeichen – der Ironie, die ungesagt machen möchte, was sie gesagt hat, und doch sagen muss, was sie gerne ungesagt lassen oder ungesagt machen möchte:

«Der Vorfahr: Wir glauben mehr, als wir wissen. Und die Wörter taten ihm dann weh. Ich möchte mich auch durch Sprachlosigkeit unangreifbar machen.

Ich möchte gern gegen mich vorgehen, wenn ich mich bei solchem Wörterschleudern antreffe. Ich möchte einen Prozess anstrengen gegen mich. Obwohl ich weiß: Je ernster ich den Prozess gegen mich betreibe, desto unernster meine ich es. Das ist ein Gesetz. Jeder kann es bei sich, mit sich nachprüfen. Je ernster einer den Prozess gegen sich betreibt, desto eher wird daraus Ironie.»<sup>70</sup>

Ironie – es sei wiederholt – entwertet aber nicht, was sie sagt oder zum Gegenstand macht. Sie stellt es nur in Frage, zeigt es in seiner Übertriebenheit, Einseitigkeit, Begrenztheit, Bedingtheit und Vorläufigkeit. Aber auch in seinem Wagemut, in seiner Kühnheit, in seiner Risikobereitschaft. Ironie sagt mehr, als sie unter allen Umständen verantworten kann, aber nicht

bedenkenlos, sondern aus guten Gründen und mit dem Mut zum Überschuss.



Am Ende dieses Referats mag sich die Frage stellen, wie Walsers ›Muttersohn‹ im Hinblick auf das allgemeinere gegenwärtige Verhältnis von Literatur oder Intellektualität und Religion einzuschätzen ist. Ist er nur – was seinen Wert nicht schmälern würde – die Reflexion eines einzelnen, wenn auch bedeutenden Autors? Oder zeigt er eine allgemeinere neue Aufgeschlossenheit der Intellektualität gegenüber religiösen Fragen und Einstellungen an? Das ist ohne weitere empirische Erhebungen kaum zu sagen. Immerhin lässt sich anführen, dass die literaturkritische Resonanz auf ›Muttersohn‹ zumeist positiv war und die religiösen Passagen jedenfalls nicht zum Anlass für Pauschalverrisse genommen wurden. Auch ist zu sehen, dass prominente Vertreter des zeitgenössischen oder postmodernen Philosophierens seit einiger Zeit ein produktives Interesse an religiösen Motiven entwickelt haben. Zwischen Gianni Vattimos ›Apologie‹ (man könnte wohl auch sagen: Theologie) ›des Halbgläubigen‹, über die ›Communio‹ im letzten Jahr berichtet hat,<sup>71</sup> und Walsers ›Muttersohn‹ gibt es frappierende Parallelen.

#### ANMERKUNGEN

<sup>1</sup> Vgl. Gottfried BENN, *Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe*. Hrsg. von Gerhard Schuster. Stuttgart, Band III (1987): Prosa 1, 315 und 320, sowie Band IV (1989): Prosa 2, 185.

<sup>2</sup> Vgl. Friedrich SCHLEGEL, *Charakteristiken und Kritiken I* (1796–1801). Herausgegeben und eingeleitet von Hans Eichner. München usw. 1967, 183.

<sup>3</sup> Vgl. Horst-Jürgen GERIGK, *Lesen und Interpretieren*. Göttingen 2002, 119ff.

<sup>4</sup> Rolf BOSSART, *Die theologische Lesbarkeit von Literatur im 20. Jahrhundert: Studien zu einer verdrängten Hermeneutik*. Würzburg 2009.

<sup>5</sup> Vgl. BENN, *Sämtliche Werke* (s. Anm. 1), Band III (1987): Prosa 1, 131, und Band V (1991): Prosa 3, 166.

<sup>6</sup> Vgl. BENN, *Sämtliche Werke* (s. Anm. 1), Band IV (1989): Prosa 2, S. 175.

<sup>7</sup> Die folgenden Ausführungen exponieren freilich nur die Tendenz und wären um viele weitere Beobachtungen zu ergänzen. Vgl. dazu den folgenden Band, der mehrere einschlägige Aufsätze enthält: Aleksandra CHYLEWSKA-TÖLL (Hg.): ›Nun aber bleiben Glaube, Hoffnung, Liebe‹: die christliche Botschaft in der deutschsprachigen Literatur nach dem Zweiten Weltkrieg. Nordhausen 2011.

<sup>8</sup> Vgl. Alfred DÖBLIN, *November 1918. Eine deutsche Revolution*. Erzählwerk in drei Teilen. Zweiter Teil, zweiter Band: *Heimkehr der Fronttruppen*. Olten und Freiburg im Breisgau 1991, 293 und 336.

<sup>9</sup> Vgl. Elisabeth LANGGÄSSER, *Das unauslöschliche Siegel*. Roman. München 1989, 283f.

<sup>10</sup> Vgl. Hermann BROCH, *Kommentierte Werkausgabe*. Hrsg. von Paul Michael Lützeler, Frankfurt/Main 1975, hier: Band 9/1: *Schriften zur Literatur 1: Kritik*, 405–411; Zitat: 411.

<sup>11</sup> Vgl. Günter GRASS, *Die Blechtrommel*. Roman. München 1999, 586f.

- <sup>12</sup> Vgl. Ernst JANDL, *Poetische Werke*. Hrsg. V. Klaus Siblewski, München 1997, Band 4: «der künstliche baum», 111 (Erstpublikation 1970).
- <sup>13</sup> Vgl. Paul CELAN, *Die Gedichte*. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band. Herausgegeben und kommentiert von Barbara Wiedemann. Frankfurt/Main 2003, 132.
- <sup>14</sup> Vgl. Martin MOSEBACH, *Was ist katholische Literatur?* In: M. MOSEBACH, *Schöne Literatur*. Essays. München und Wien 2006, 105–129; Zitat: 117.
- <sup>15</sup> Vgl. MOSEBACH, (s. Anm. 14), 116f.
- <sup>16</sup> Vgl. MOSEBACH, (s. Anm. 14), 117.
- <sup>17</sup> Botho STRAUSS, *Kalldewey, Farce*. München und Wien 1981.
- <sup>18</sup> Vgl. Carl Christian BRY, *Verkappte Religionen*. Gotha und Stuttgart 1924.
- <sup>19</sup> Peter HANDKE, *Über die Dörfer. Dramatisches Gedicht*. Frankfurt am Main 1981.
- <sup>20</sup> Vgl. ebd., 38.
- <sup>21</sup> Vgl. ebd., 29.
- <sup>22</sup> Vgl. ebd., 59f.
- <sup>23</sup> Vgl. ebd., 96.
- <sup>24</sup> Vgl. ebd., 102–104.
- <sup>25</sup> Vgl. Andreas BIERINGER, «Die Ehre Gottes ist der lebendige Mensch»: *Walter Kaspers Theologie der Liturgie angesichts der Krise der Moderne*. In: IkaZ Communio 40 (2011) 192–200; Zitat: 193.
- <sup>26</sup> Andreas Bieringer hat dies auch an Handkes Stück «Immer noch Sturm» beobachtet: vgl. Andreas BIERINGER, «Hühnerleiter wird Jakobsleiter»: *Spuren der Liturgie in Peter Handkes Stück «Immer noch Sturm»*. In: IkaZ Communio 39 (2010) 701–708.
- <sup>27</sup> Martin WALSER, *Muttersohn*. Roman. Reinbek bei Hamburg, 2011.
- <sup>28</sup> Vgl. ebd., 322.
- <sup>29</sup> Vgl. ebd., 19 u. ö.
- <sup>30</sup> Vgl. ebd., (s. Anm. 27), 41.
- <sup>31</sup> Vgl. ebd., (s. Anm. 27), 26f.
- <sup>32</sup> Vgl. ebd., (s. Anm. 27), 50.
- <sup>33</sup> Vgl. ebd., (s. Anm. 27), 43 (und 68).
- <sup>34</sup> Vgl. ebd., (s. Anm. 27), 162.
- <sup>35</sup> Vgl. ebd., (s. Anm. 27), 295–303.
- <sup>36</sup> Vgl. ebd., (s. Anm. 27), 63.
- <sup>37</sup> Vgl. ebd., (s. Anm. 27), 121f.
- <sup>38</sup> Vgl. ebd., (s. Anm. 27), 147f.
- <sup>39</sup> Vgl. ebd., (s. Anm. 27), 329 und 352.
- <sup>40</sup> Vgl. ebd., (s. Anm. 27), 329 (und ähnlich 316).
- <sup>41</sup> Vgl. ebd., (s. Anm. 27), 316 und 352.
- <sup>42</sup> Vgl. ebd., (s. Anm. 27), S. 352.
- <sup>43</sup> Vgl. ebd.
- <sup>44</sup> Vgl. Rémi BRAGUE, *Die Weisheit der Welt: Kosmos und Welterfahrung im westlichen Denken*. München 2006.
- <sup>45</sup> Vgl. WALSER, *Muttersohn*, (s. Anm. 27), 487.
- <sup>46</sup> Vgl. ebd., 429.
- <sup>47</sup> Vgl. ebd., 23, 24, 39 und 467.
- <sup>48</sup> Vgl. ebd., 350.
- <sup>49</sup> Vgl. ebd., 173 und 174.
- <sup>50</sup> Vgl. ebd., 289.
- <sup>51</sup> Vgl. ebd., 186.
- <sup>52</sup> Vgl. ebd., 173.
- <sup>53</sup> Vgl. ebd., 23 und 485f.
- <sup>54</sup> Vgl. ebd., 31 und 351.
- <sup>55</sup> Vgl. ebd., 308ff.
- <sup>56</sup> Vgl. ebd., 41.
- <sup>57</sup> Vgl. ebd., 308.

<sup>58</sup> Vgl. ebd., 486.

<sup>59</sup> Vgl. ebd., 488f.

<sup>60</sup> Vgl. ebd., 125.

<sup>61</sup> Zur Bedeutung Karl Barths für Walser vgl. Martin WALSER, *Über Rechtfertigung, eine Versuchung*. Reinbek bei Hamburg 2012.

<sup>62</sup> Vgl. WALSER, *Muttersohn*, (s. Anm. 27), 316.

<sup>63</sup> Vgl. Wilhelm Heinrich WACKENRODER und Ludwig TIECK, *Herzenergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*. Hrsg. v. Martin Bollacher, Stuttgart 2005.

<sup>64</sup> Vgl. Martin OPITZ, *Buch von der Deutschen Poeterey*. Hrsg. v. Cornelius Sommer, Stuttgart 1977, 12.

<sup>65</sup> Der vielberufene Gegensatz zwischen Moderne und Postmoderne scheint mir sehr viel geringer zu sein, als viele meinen, weil die Moderne viel weniger monolithisch war, als viele meinen. Vgl. dazu Helmuth KIESEL, *Geschichte der literarischen Moderne*, München 2004.

<sup>66</sup> SCHLEGEL, *Charakteristiken und Kritiken* (s. Anm. 2), hier: 182.

<sup>67</sup> (s. Anm. 2).

<sup>68</sup> Zur Bedeutung von Nietzsche für Walser vgl. Martin WALSER, *Nietzsche lebenslänglich. Eine Seminararbeit*, Hamburg 2010, und WALSER, *Über Rechtfertigung* (s. Anm. 61), 58ff.

<sup>69</sup> Vgl. WALSER, *Muttersohn*, (s. Anm. 27), 43.

<sup>70</sup> Vgl. WALSER, *Muttersohn*, (s. Anm. 27), 329. – Zur Bedeutung von Ironie für Walser vgl. Martin WALSER, *Selbstbewußtsein und Ironie. Frankfurter Vorlesungen*, Frankfurt/ Main 1981.

<sup>71</sup> Vgl. Jakob H. DEIBL, «Glauben zu glauben»: *Gianni Vattimos Apologie des Halbgläubigen*, in: *IKaZ Communio* 40 (2011) 284–300.