

«DIE KUNST KANN BILDER ERSCHAFFEN, DIE DER RELIGION UNERREICHBAR BLEIBEN...»

Odo Marquard hat ihn emphatisch gewürdigt, Botho Strauß ihm eine dichte Aufzeichnung gewidmet. Seine Novellen, die das Verhängnis der Vergänglichkeit umkreisen und die heikle Frage nach der Versöhnung zwischen Tätern und Opfern aufwerfen, finden neuerdings vermehrt auch theologische Aufmerksamkeit. Der Berliner Schriftsteller Hartmut Lange (geb. 1937) – einst entschiedener Marxist, heute suchender Melancholiker – äußert sich im Gespräch mit dem Theologen Jan-Heiner Tück über das Transzendenzbegehren des Menschen und die Antwortpotentiale der Kunst.

JAN-HEINER TÜCK: Herr Lange, Sie haben früh zu schreiben begonnen. Gibt es so etwas wie einen Ur-Impuls?

HARTMUT LANGE: Die Kunst kann keinen Ur-Impuls für ihre Entstehung in Rechnung stellen. Sie ist eine Begabung, die sich bis zur Triebtäterschaft zur Geltung bringen kann. Aber es gibt eben auch Leute, die, obwohl begabt, nie zur Feder gegriffen haben. Insofern bleibt die Entscheidung des Künstlers zur Kunst immer auch ein Geheimnis.

Sie sind 1937 geboren und haben als Kind noch die Spätphase der NS-Diktatur miterlebt. Später sind Sie unter den Bedingungen des Sozialismus aufgewachsen und haben das System der DDR in seiner Ambivalenz kennengelernt. Wie haben diese Erfahrungen Ihr Schreiben beeinflusst?

LANGE: Das kann nur durch eine Analyse des Geschriebenen nachgewiesen werden. Alles andere wäre tautologisch. Mit anderen Worten: Das, was ich geschrieben habe, ist ausschließlich meinen Erfahrungen geschuldet.

Als junger Schriftsteller waren Sie bekennender Marxist und Atheist. Als die Verbrechen Stalins bekannt wurden, hat das Ihre Systemgläubigkeit erschüttert. Sie sind vom ungläubigen Atheisten zum fragenden Melancholiker mutiert – ist das für Sie rückblickend eine Art Konversionserfahrung gewesen?

LANGE: Der Marxismus versteht sich grundsätzlich als soziales Versprechen. Es ist ein Versprechen, das sich auf das konkrete Leben bezieht und die Fragen der Metaphysik spielen keine Rolle. Insofern ist das soziale Versprechen ethisch autonom, und die Fähigkeit zur Vernunft erledigt alle Fragen der Transzendenz, die das konkrete Leben übersteigen. Friedrich Engels hat in seiner «Dialektik der Natur» die Konsequenzen eines Seins zum Tode zwar erwähnt, aber für unerheblich erklärt. Der Vernunftbegriff des Marxismus bezieht sich auf Hegel, der das konkrete Denken als Mittel zur Gotteserkenntnis handhabt, und diese Bezüglichkeit hat Marx mit seiner Bemerkung «Man muss Hegel vom Kopf auf die Füße stellen», konsequent materialisiert. Hier wird der Gottesgedanke in die politische Ökonomie überführt unter dem Motto: «Der Mensch braucht Gott nicht, er muss genug zu essen und zu trinken haben», und es ist klar, dass solch eine Lebensauffassung nur durch ein Höchstmaß an Verstandeseligkeit Plausibilität erlangt. Diese Verstandeseligkeit ist aber auf brutale Weise einseitig. Im Klassenkampf, für Marx das einzige Mittel, die soziale Gerechtigkeit durchzusetzen, kann jeder Gegner getötet werden, da man das Sterben als unerheblich ausgeklammert hat.

Daraus folgt: Solange man auch als sogenannter Gut-Mensch dem rigorosen Begehren nach sozialer Ethik zustimmt, spielt der Massenmord keine Rolle mehr. Dem hat auch Brecht zugestimmt, und es ist klar, dass hier die Ideale des Humanen ohne jede Metaphysik durchgepeitscht werden. Aber wem dies bewusst wird, der kann der Rigorosität der sozialen Vernunft von Marx und Engels nicht mehr zustimmen. Insofern war meine Konversionserfahrung zunächst kein metaphysisches Erschrecken, sondern das blanke Entsetzen darüber, dass ich mich aus Gründen der sozialen Ethik in die Gefolgschaft von Verbrechern begeben hatte.

Verhängnisvoll ist doch auch, dass der Historische Materialismus die Toten ausklammert. Sie sind für ihn bestenfalls Dünger für eine bessere Welt – oder?

LANGE: Der historische Materialismus hat wenig Sinn für die Vergänglichkeit. Er bleibt auf das Leben ausgerichtet und kennt die existentielle Not des Einzelnen nicht, also auch nicht die Verzweigung über die Vergänglichkeit. Ihm ist jedes Transzendenzbegehren Schall und Rauch, da er das Bewusstsein lediglich einer sublimen Form der Materie zurechnet.

Der frühe Harmut Lange ist als Dramatiker im Gefolge von Bertold Brecht und Peter Hacks bekannt geworden, der den unaufhaltsamen Weg zum Kommunismus in seinen Stücken virtuos bebildert hat. Nach einer Krise, die im Tagebuch eines Melancholikers (1983) und im Roman Die Selbstverbrennung (1984) ihren Niederschlag gefunden hat, sind Sie ab Mitte der 1980er Jahre als Autor von Novellen hervorgetreten.

Was hat Sie zu diesem Wechsel des literarischen Genus veranlasst?

LANGE: Nur in einer freien Gesellschaft, die das konkrete Leben auch in seiner metaphysischen Bezüglichkeit akzeptiert, kann man die gottlose Existenz als «Krankheit zum Tode» definieren. Hätte Kierkegaard damit rechnen müssen, jeden Augenblick vom Geheimdienst verhaftet zu werden, hätte er sich über die Gottesbezüglichkeit seiner Existenz keinerlei Gedanken gemacht. Nun gibt es für den Schriftsteller immer auch eine subjektive Verfasstheit, die ihm nicht von den gesellschaftlichen Verhältnissen aufgezwungen wird. Es gibt enzyklopädische Epiker wie Thomas Mann, der sich vor allem ausführlich äußern wollte, und es gibt die Veranlagung zur Lakonie wie bei Kafka, und ich hatte, da die Theaterverhältnisse für mich immer schwieriger wurden, irgendwann beschlossen Prosa zu schreiben. Und es scheint nicht unerheblich zu sein, ob man vorher Dramen oder Gedichte geschrieben hat. Beim Dramatiker wird die Prosa knapper, stringenter. Das kann man bei Kleist und Tschechow studieren, und nicht umsonst hat Theodor Storm die Novelle als Schwester des Dramas bezeichnet. Hier setzt sich der Formwille des Dramatikers durch, und dies geschieht unbewusst.

Eine dichte Szene haben Sie in Ihrer Novelle Die Heiterkeit des Todes eingefangen. Eine ermordete Jüdin trifft ihren Peiniger und – liebt ihn! Der Zeuge dieser Annäherung ist empört, aber seine Empörung läuft ins Leere. Was hat Sie angeregt, das heikle Thema der Versöhnung zwischen Tätern und Opfern aufzuwerfen?

LANGE: Die Gewissheit des Todes ist das negative Abstraktum, das wir zu fürchten haben, und es ist nur selbstverständlich, dass wir den Zustand des Todes relativieren. Das kann allerdings nur in der Vorstellungswelt geschehen, das heißt in der Sphäre der Kunst oder des Glaubens.

Religionen sind meiner Überzeugung nach vor allem darauf aus, das ewige Leben zu sichern, und es war mir ein Bedürfnis, eine Kunstwelt zu schaffen, in der das ewige Leben keinen Platz hat. «Wo uns das Leben unglücklich macht, geschehen im Tod die Zeichen und Wunder»¹, dieser Ausspruch einer Ermordeten in meiner Erzählung weist darauf hin, dass der Zustand des Todes dem Zustand des Lebens ethisch überlegen ist. Die Kunst hat ihren eigenen Wahrheitsgrund. Sie kann transzendente Bilder erschaffen, die der Religion unerreichbar bleiben, weil diese darauf aus ist, der transzendenten Welt Wirklichkeit zu verleihen. Dies geschieht durch den Glauben, der konfessionell abgesichert ist, während die Kunst, auch im Bereich des Unmöglichen, immer auf ihren Scheincharakter verweisen kann. Insofern war es für mich eine Genugtuung, der tatsächlichen Welt die Überlegenheit einer erfundenen Welt in Rechnung zu stellen.

Immerhin kommen Kunst und Glaube darin überein, dass sie dem menschlichen Transzendenzbegehren Raum geben und sich dem Diktat eines enggeführten Naturalismus verweigern, der nur die «tatsächliche Welt» als wirklich gelten lässt. Warum aber waren Sie darauf aus, das ewige Leben auszuklammern?

LANGE: Weil das ewige Leben für mich nicht erstrebenswert ist. Ich finde es tragisch, dass man sterben muss, und doch macht mir die Vorstellung einer ewigen Fortdauer Angst. Kleist hatte ähnliche Probleme, als er notierte: «Wir begegnen uns, drei Frühlinge lieben wir uns, und eine Ewigkeit fliehen wir wieder auseinander! Denken Sie nur, diese unendliche Fortdauer! Millionen von Zeiträumen, jedweder ein Leben, und jedweder eine Erscheinung, wie diese Welt.» Und er resümiert: «Wie kann ein edles Wesen, ein denkendes und empfindendes, wie der Mensch, hier glücklich sein! Wie kann er es nur *wollen*, hier, wo alles mit dem Tode endet!»² Die Ewigkeit ist der Vergänglichkeit feindlich gesinnt, aber die Vergänglichkeit ist ein wesentlicher Bestandteil des Lebens. Das Leben wäre weniger wert, wenn ihm keine, wie auch immer geartete Grenze gesetzt wäre. Um diesen Sachverhalt zu kompensieren, brauche ich die Kunst. Sie bleibt dem Realen verpflichtet, während die Vorstellung vom ewigen Leben Gottes Geheimnis bleiben muss. Oder gibt es in der Bibel einen Hinweis darauf, was das ewige Leben bedeuten könnte?

Für die Bibel ist die Hoffnung auf ewiges Leben nicht mit Langeweile, sondern mit Freude und Fülle verbunden, sie verheißt dem sterblichen Menschen Anteil an der Unsterblichkeit. Es geht um rettende Einbergung und Völlendung der Geschichte – durch das Gericht hindurch...

LANGE: Das ewige Leben wäre also der gesicherte Fortlauf der Seinsstruktur, der wir angehören und dadurch wäre auch das eigene, vergängliche Sein, das wesentlich zum Tode ist, mitaufgehoben. Die Sache ist nur die, dass die Seinsstruktur, auch wenn sie ewig dauert, kein Gedächtnis hat. Es gibt keine Ewigkeit des Augenblicks. Also müssen wir jemanden, nämlich Gott, erfinden, der alles vergängliche Sein, weil er es geschaffen hat, bei sich behalten kann. Gott selbst wäre hier die Ewigkeit. Daran gilt es zu glauben, und eine andere Möglichkeit kann die Vorstellungswelt, auch wenn sie in einer heiligen Schrift überliefert wird, nicht herbeizaubern. Was wir erfahren, ist Leben und Tod, was wir nicht erfahren, ist, ob dies jemanden in dem gesicherten Fortlauf der Seinsstruktur überhaupt interessiert.

Schon früh hat die Literatur versucht, dem Problem des Todes beizukommen. Bei Ovid fleht Orpheus die Götter der Unterwelt an, ihm Eurydike zurückzugeben: «Proparata retexite fata – das voreilige Geschick, macht es rückgängig!»³ Die Schönheit seines

Gesangs vermag es tatsächlich, dass seine Geliebte aus dem Hades noch einmal frei kommt... Man könnte einige Ihrer Novellen, die um das Problem der abgeschnittenen Lebensmöglichkeiten kreisen, als poetische Fortschreibung dieses Ausrufes lesen. Die Frage aber bleibt: Wie kann die Dichtung mit poetischen Bildern die Unausweichlichkeit des Sterbenmüssens kompensieren, wenn die Vernunft dies zugleich als schönen Schein entlarvt?

LANGE: Die Dichtung kann die Unausweichlichkeit des Sterbens nicht kompensieren. Sie kann aber, indem sie eine eigene Vorstellungswelt schafft, trösten. Die Vernunft, die dies als schönen Schein entlarvt, ist grausam und beweist lediglich, dass sie von der existentiellen Not des Menschen nichts, aber auch gar nichts verstanden hat.

Die vielleicht radikalste Antwort auf die Unausweichlichkeit des Sterbenmüssens ist die Selbstvernichtung, die dem Nichts des Todes eigenmächtig vorgreift. In Ihrem Roman Die Selbstverbrennung, aber auch in einigen Novellen haben Sie diese Möglichkeit (die für den Glaubenden einen Unmöglichkeit ist) durchgespielt. Liegt für Sie in der dichterischen Imagination der Selbstausslöschung – für Agnostiker vielleicht die äußerste Möglichkeit autonomer Selbstbestimmung – auch etwas Befreiendes?

LANGE: Nein. Ich finde es tragisch, dass man sterben muss, und ich kann hier auch Novalis nicht folgen, der versucht, dem Selbstmord ein philosophisches Reifezeugnis auszustellen. Der Selbstmord geschieht aus Not und beweist lediglich, auf welche Weise man dieser Not mit Selbstachtung begegnen kann.

Eine weitere Strategie, auf die Not des Sterbenmüssens zu reagieren, wäre der Versuch, den Abschied von sich selbst schon einmal einzuüben und sich in die Weite des Alls einzuschwingen. Hat diese Strategie, die heute von manchen Anhängern einer Kosmos-Spiritualität empfohlen wird, in Ihrem Werk ein Echo gefunden?

LANGE: Eine religiöse Spiralnebelschwärmerei findet in den Novellen nicht statt. Dafür ist der Kosmos im Seinsverständnis mit aufgehoben, und selbst das Nichts wird als Zeugenschaft für die Sehnsucht nach einer glücklichen Welt aufgerufen, so dass man sagen kann: Hier herrscht kein kosmischer Pantheismus, hier erfindet sich die Poesie ihre eigene, bis in den Himmel reichende Anschaulichkeit.

Dennoch spielt die Natur in Ihren Novellen eine bedeutende Rolle. Immer wieder werden eindruckliche Landschaften beschworen, in denen die Konturen der Wirklichkeit eigentümlich unscharf werden. Aufsteigender Nebel am See, der Gezeitenwechsel am Wattenmeer, das Zwielflicht der Dämmerung – Stimmungslagen, in denen sich der verstörende Vorschein des Nichts ereignen kann...

LANGE: Was mich fasziniert und wo ich mich aufgehoben fühle, ist die Natur, deren Schöpfungscharakter unendlich zu sein scheint. Aber auch hier ist alles ein falsches Versprechen. Auch der Himmel, die Berge, der Nebel über dem See, die faszinierende Tierwelt sind nach den Erkenntnissen der Astronomie dem Untergang geweiht.

Die Astronomie spielt im Roman Die Selbstverbrennung eine wichtige Rolle. Pfarrer Koldehoff späht nachts mit einem Teleskop in den Himmel und verliert in den schwarzen Löchern seinen Gott – es scheint ihm, dass unser Leben, verglichen mit der kosmischen Weltzeit, eine ultrakurze Episode ist, ein flüchtiges Aufflackern ohne Bedeutung. Das erschüttert seinen Glauben, die naive Bibelfrömmigkeit seiner Frau wird ihm zunehmend fremd. Immer wieder betrachtet er das Bild des Gekreuzigten in der Sakristei und versucht über seinen Glaubensverlust hinwegzukommen. Über der Tür zu seiner Bibliothek steht der Spruch: «Dies verrät äußerste Geistesschwäche, wenn man nicht erkennt, wie groß das Elend ohne Gott ist.»⁴ Dieses Elend scheint ihn rückhaltlos eingeholt zu haben, wenn er am Ende überlegt, die Selbstverbrennung seines Kollegen aus Zeitz nachzuahmen.

LANGE: Koldehoff fürchtet die eigene Gottlosigkeit so sehr, dass er versucht, Gott dafür in die Verantwortung zu ziehen.

Nicht der Mensch, sondern Gott selbst wäre dann primär verantwortlich für den Gottesverlust des Menschen – ein kühner Gedanke, der für fromme Ohren etwas Ketzerisches hat...

LANGE: Pfarrer Koldehoff definiert in seiner Predigt das Bewusstsein als Verhängnis und weist darauf hin, dass der Sündenfall, vom Baum der Erkenntnis zu essen, überhaupt erst möglich wurde, weil Gott den Baum der Erkenntnis in die Welt gesetzt hat, so dass der Mensch immer nur und ohne Hoffnung die Sinnlosigkeit des Lebens erkennen muss. Also fordert Koldehoff seine Gemeinde auf, dem Herrn seine Schuld zu vergeben und ihn um Verständnis dafür zu bitten, dass der unbedingte Glaube, das verlorene Paradies des Menschen, da Gott den Baum der Erkenntnis weiterhin blühen und gedeihen lasse, nun allerdings immer schwerer zu erringen sei.

Für Hegel ist der Sündenfall Adams ein Segen. Der Mensch verliert die paradisische Unschuld, erlangt dafür aber ein Bewusstsein seiner selbst, das dann eine progressive Entwicklungsgeschichte durchlaufen kann. Für Koldehoff ist der Sündenfall ein Fluch, der ihn mit der schmerzlichen Einsicht konfrontiert, dass seine Existenz ohne Gott unrettbar verloren ist. Darin stimmt er mit Augustinus und Luther überein. Das Leben auf der Erde wird ihm zur Hölle, wofür er Gott, der den Baum der Erkenntnis errichtet hat, die Schuld zuspricht, darin weicht er von der Tradition ab. Dabei stehen bei Koldehoff auch Erkenntnisse der modernen Naturwissenschaft im Hintergrund. «Wär für die

Bibel der Mensch ein Wunder, wird er durch die Naturwissenschaft zu einem Nichts», räsioniert er und fordert: «Wir müssen Gott neu erfinden.»⁵

LANGE: Koldehoff meint offenbar einen Gott, der die Schöpfung im Unbewussten belässt, und man weiß schließlich, dass das Tier existiert, obwohl es diese Existenz gedanklich nicht einordnen kann. Die Hegelsche Erkenntnislosigkeit ist ausschließlich progressiv gemeint. Er hatte keine Vorstellung davon, dass sich der Mensch auch als «Hineingehaltenheit in das Nichts» erkennen kann. Insofern kann man verstehen, warum sich Koldehoff einen Gott wünscht, der nicht dem Bewussten, sondern dem Unbewussten verpflichtet bleibt.

Dieser Wunsch läuft auf einen Widerruf der bestehenden Schöpfungsordnung hinaus. Der Mensch weiß um seinen Tod – das unterscheidet ihn vom Tier. Dass er die Erfahrung macht, in das Nichts hineingehalten zu sein, ist in gläubigen Augen bereits Anzeichen seiner Entfremdung von Gott. Statt diese dadurch zu heilen, dass man sich eine Schöpfung ohne Bewusstsein und Freiheit herbeiwünscht, gäbe es die Alternative, Gott zu suchen, um sich in seiner Gegenwart zu finden. Für diese Alternative steht im Roman Koldehoffs Frau, die sehr genau sieht, wohin die existentiellen Grübeleien ihres Mannes führen, ohne ein wirksames Therapeutikum dagegen aufbieten zu können.

LANGE: Da stimme ich Ihnen vollkommen zu. Nicht in der Gottesgewissheit oder in der Verzweiflung, diese Gewissheit nicht erlangen zu können, kommt der existentiell umgetriebene Mensch zur Ruhe. Nur solange er Gott sucht und fähig bleibt, in diesem Bemühen nicht nachzulassen.

«Tröste dich! Du würdest mich nicht suchen, wenn du mich nicht schon gefunden hättest», heißt es bei Pascal. Aber auch diese Auskunft scheint den Pascal-Leser Koldehoff am Ende nicht mehr trösten zu können.

LANGE: Das ist richtig. Koldehoff akzeptiert eben nicht die Kapriolen, die Pascal in Rechnung stellt. Nicht umsonst gesteht Koldehoff seiner Frau: «Ich will dir sagen, welches zurzeit meine glücklichsten Stunden sind. Ich sitze, wenn die Umstände es erlauben, allein in der Sakristei zwischen weiß gekalkten Wänden und beobachte auf dem Kruzifix meines Heilands die Schatten der hereinbrechenden Dunkelheit und denke dabei an ... nichts.»⁶

Ohne Trost bleibt in der gleichnamigen Novelle auch «Seidel», Patient in einer psychiatrischen Klinik, der sein reflektierendes Bewusstsein als Verhängnis empfindet und seine Grübeleien wie ein wucherndes Geschwür betrachtet. Er forciert den Schuld-Vorwurf noch, wenn er über die Schöpfung urteilt: «Sie ist so erbärmlich, dass Gott selbst es verdient hätte, als Geistesgestörter in dieser Anstalt einzusitzen.»⁷

LANGE: Dem würde ich nicht zustimmen. Und auch für Seidel war dies offenbar eine Übertreibung, die seiner Verzweiflung geschuldet war. Aber

es bleibt dabei: Auch die Theodizee verweist manchmal auf den Zustand der Geistesgestörtheit. Wenn Gott die Weltgeschichte tatsächlich verantwortet, dann wäre auch Gottfried Benns Hinweis nicht uninteressant, der die Geschichtsbücher einmal als Tagebuch eines Wahnsinnigen bezeichnet hat.

Ohne auf theologische Annahmen wie Auferstehung oder Gericht zurückzugreifen, haben Sie in der Novelle Die Heiterkeit des Todes den Tod selbst als einen metaphysischen Begegnungsraum imaginiert, eine Art positive Utopie, in der «Zeichen und Wunder» geschehen.

LANGE: In der Novelle *Die Heiterkeit des Todes* geschehen tatsächlich Zeichen und Wunder, hier wird der Raum, der im Leben Verbrechen hervorgebracht hat, ethisch rekonstruiert. In *Das Konzert* hingegen bleibt der Zustand des Todes eine ethische Bestandsaufnahme, die sich nicht korrigieren lässt, d.h. die Toten haben keinen Zeitbegriff mehr, sie können ihren Zustand nicht ändern, können ihr Leben, um das man sie gebracht hat, offenbar nicht nachholen, können auch kein Verbrechen ungeschehen machen. Was bleibt, ist das Geständnis, dass alle Verbrechen, die im Leben begangen wurden, sinnlos waren, aber es gibt keine Möglichkeit, daraus Konsequenzen zu ziehen. Der Pianist Lewanski, der den späten Beethoven spielen will, dem es wegen mangelnder Lebenserfahrung aber nicht gelingt, diese «Auferstehungsmusik» angemessen zu interpretieren, ist der Beweis dafür, dass selbst der erfundene metaphysische Raum keine Gelegenheit bietet, das Leben im Tode nachzuholen. Insofern bezieht sich die Novelle nicht, was die Theologie möglich macht, auf das ewige Leben. Täter und Opfer sind dazu verurteilt, mit den Konsequenzen des gewaltsam beendeten Lebens fertig zu werden, was ebenfalls nicht gelingen kann.

In der Novelle Die Heiterkeit des Todes läuft der moralische Protest ins Leere. Die Toten, die leben, als wollten sie nachholen, was ihnen im Leben vorenthalten wurde, verbitten sich jede Einmischung. Der Zeuge aber fragt sich am Ende, ob das Ganze nicht eine «Erscheinung» gewesen ist – und die Novelle endet mit einer Rücknahme in den Irrealis. «Wäre, was ich gesehen und gehört habe, wahr, dann gäbe es die Heiterkeit des Todes, und ich wünschte, keine Minute länger zu leben.» Der Irrealis zeigt eine signifikante Brechung. Die Perspektive des Unglaubens, die das Transzendenzbegehren unbefriedigt lässt, das sich angesichts der Abgründe der Geschichte meldet, ist aufgebrochen – gleichzeitig wird die Perspektive des Glaubens, die auf das Transzendenzbegehren eine Antwort zu geben verspricht, nicht übernommen. Eine Art Schweben.

LANGE: Sie haben vollkommen recht. Das Ganze bleibt in einer Art Schwebeszustand, aber es ist dem Realismus der Lebenden geschuldet, dass sie Verbrechen begehen und dann darüber diskutieren, ob man dergleichen ver-

zeihen kann. Und der Irrealis des Geschehens weist tatsächlich darauf hin, dass man solchen Problemen nur mit den Mitteln der Theologie beikommen kann. Wobei man sagen muss, dass auch die Theologie, will sie realistisch bleiben, den eigenen Schwebezustand nicht außer Acht lassen kann. Und hier berühren wir den religiösen Irrealis, die Theodizee.

Was haben Sie genau im Blick, wenn Sie vom Schwebezustand der Theologie und vom religiösen Irrealis, der Theodizee, sprechen?

LANGE: Die Theologie ist ein Schwebezustand schon deshalb, weil sie ihren Wahrheitsgrund weder aus der Anschaulichkeit, noch aus der Erkenntnis, sondern aus dem Glauben herbeizwingen muss. Und der Glaube ist eine Entscheidung, die zwar Gründe geltend machen kann, aber ihre Gewissheit im Zustand der Ungewissheit belassen muss. Dies wäre ein religiöser Irrealis, den allein Gott zu verantworten hat.

Dass Gott, der Schöpfer, sich am Ende vor den Rückfragen der Menschen verantworten kann, davon geht die Theologie aus. Allerdings bleibt die Theodizeefrage ihre Achillesferse. Sie würde sich übernehmen, wenn sie meinte, diese definitiv beantworten zu können. Die Theodizeefrage ist aber, wenn ich recht sehe, auch eine Leerstelle in Ihrer Novelle Das Konzert. Hier schildern Sie nuanciert die unterschiedlichen Haltungen, die Opfer retrospektiv gegenüber ihren Tätern einnehmen können. Da ist der Standpunkt der Unversöhnlichkeit, der von Frau Altenschul eingenommen wird. Sie missbilligt jeden Kontakt zu den Tätern, für sie ist die Geschichte des Pardon in Auschwitz zu Ende gegangen. Dann gibt es den Prozess einer Öffnung gegenüber den Tätern, dafür steht der Pianist Lewanski, der sich zunächst strikt weigert, vor den Mördern Konzerte zu geben. Mehrfach wehrt er Avancen seines Peinigers ab, macht dabei aber die abgründige Erfahrung, dass er, das Opfer, selbst an seinem Mörder zum Mörder werden könnte. Das Wundmal – Zeichen dafür, dass der Täter gerichtet wurde – lässt ihn erschreckt innehalten. Am Ende lässt er die Haltung der Vergebungsverweigerung hinter sich und gibt nicht den Opfern in der Alten Philharmonie, sondern den Tätern im Führerbunker das Konzert. Dennoch kann Lewanski das im Leben Versäumte aus eigener Kraft im Tod nicht nachholen. Er scheitert am späten Beethoven, der «Auferstehungsmusik» der Sonate op. 109, die er gerne spielen würde, aber nicht spielen kann. Damit wird die Hoffnung der Täter, durch die wieder errungene Meisterschaft ihres Opfers eine Erleichterung ihrer Schuld zu erreichen, zunichte. Schließlich gibt es die Haltung der Aussöhnungsbereitschaft, die durch den Schriftsteller Schulze-Bethmann repräsentiert wird. Dieser wird als Außenseiter gezeichnet, der im Tod eine neue Haltung zur Religion seiner Väter einnimmt, zuhause Kippa trägt und die halbverkohlte Tora in seiner Bibliothek aufbewahrt. Diese Insignien der mosaischen Religion zeigen an, dass er bei der Betrachtung seines Geschicks über eine selbstzentrierte Perspektive hinausgelangt ist

und auch das Leiden derer, die an ihm schuldig geworden sind, wahrnimmt. Er gibt der Idee der Versöhnung Raum.

Erstaunlich ist nun, dass Sie in der Novelle das Ringen der Opfer mit der Gottesfrage ausgespart haben. Dabei ist für viele Überlebende – man denke nur an Primo Levi oder Imre Kertész – nicht so sehr ihr Verhältnis zu den Tätern entscheidend gewesen als vielmehr die Frage der Theodizee, wie Gott die Morde an Unschuldigen zulassen konnte. Das Hadern, ja Irrewerden an Gott kommt in Das Konzert nicht vor – warum?

LANGE: Für mich ist die Fähigkeit der Menschheit, Verbrechen zu begehen, autonom. Da gibt es keine Omnipotenz, die man verantwortlich machen könnte. Der Tod ist hier der metaphysische Raum, der das Leben beschämt und wo man darunter leidet, dass es keine Möglichkeit gibt, alles, was an Verbrechen geschehen ist, rückgängig zu machen, und die Novelle beweist, dass es tautologisch wäre, Gott und den Menschen ein- und denselben Wahrheitsgrund zuzubilligen. Mit anderen Worten: Alles, was die ermordeten Juden und ihre Mörder umtreibt, muss nicht auch noch theologisch hinterfragt werden.

Die Täter werden in Ihrer Novelle als bußfertig gezeichnet, Historisch ist allerdings bekannt, dass die allermeisten Täter auf ihrer Unschuld insistiert haben. Diesen Punkt hat auch Papst Benedikt in einem brieflichen Kommentar zu Ihrer Novelle angesprochen: «Die Novelle von Hartmut Lange zeigt die Mühsal der Vergebung in den Opfern des Bösen eindringlich auf. Was mich wundert, ist die Asymmetrie im Vergebungsprozess, wie er ihn darstellt. Denn er setzt voraus, dass die Täter nun nach dem Tod alle reumütig sind und Vergebung verlangen. Gerade dies ist aber die Frage.»⁸ Was würden Sie dazu sagen?

LANGE: Ich freue mich, dass Papst Benedikt die Novelle gelesen hat und ich kann seinem Einwand nur mit dem Hinweis begegnen, dass darin eine eigene, besondere Metaphysik in Rechnung gestellt wird und dazu gehört, dass im Zustand des Todes alle, ob Täter oder Opfer, begreifen, was ihnen im Leben nicht hätte geschehen dürfen. Die Novelle ist also ein metaphysischer Raum, in der der Zustand des Todes das Leben beschämt und in dem die Bedingungen, die das Leben hervorbringen, nicht mehr gelten.

Anders als im Konzert haben Sie im Roman Die Selbstverbrennung eine Täter-Figur geschaffen, die keine Anzeichen der Reue zeigt. Der Schwager Koldehoffs – Eberhard – hat als junger Mann die Langeweile eines Bankangestellten gegen den «Kitzel des Todes» getauscht. Als Mitglied der Waffen-SS hat er monströse Verbrechen begangen. Die Mütze mit dem silbrig schimmernden Totenkopf, die er wie einen Fetisch in seiner Tasche aufbewahrt, ist ein sichtbares Zeichen, dass er in steifnackiger Verbohrtheit am heroischen Nihilismus seiner Jugend festhält ... Dennoch darf er im Pfarrhaus wohnen – ein Akt «wahnwitziger» Barmherzigkeit?

LANGE: Ich denke eher, dass sich weder Koldehoff noch seine Frau anmaßen können, gegen Eberhard etwas zu unternehmen. Was sollten sie auch tun? Den bösen Verwandten vor die Tür setzen oder der Justiz übergeben? Dann wären sie keine Christen. Nein, sie müssen diesen Mann ertragen und darauf hoffen, dass, wenn es soweit ist, Gott über ihn richtet.

Auch in der Novelle Die Waldsteinsonate verschränken sich die Zeiten, wenn der von den Nazis geschätzte Franz Liszt am 1. Mai 1945 in den Bunker der Reichskanzlei geladen wird. Das Dritte Reich liegt in den letzten Zügen, die Stimmung ist angespannt. Magda Goebbels schluchzt, ihr Mann verlangt von ihr, dass sie ihre Kinder umbringe. Liszt beginnt unterdessen Beethoven zu spielen – und hofft, durch die wunderbare Musik ein Wunder vollbringen und die gefährdeten Kinder vor dem Untergang bewahren zu können. Doch vergeblich. Die Musik, die vielleicht wie keine andere Kunst die metaphysische Bedürftigkeit des Menschen anspricht, bleibt bei Hitlers Schergen ohne Resonanz.

LANGE: Allerdings, weil Hitler und die NSDAP die Musik, ob von Beethoven oder Liszt, nie metaphysisch aufgefasst haben, sondern immer nur als Hilfsmittel für ihre Propaganda. *Les Préludes* war immer nur eine Gelegenheit, die Nachrichten von der Front heroisch zu untermalen. Ansonsten hat Hitler, wenn er sich zerstreuen wollte, die *Lustige Witwe* gehört.

Bemerkenswert, dass in den Novellen, die sich – wie Die Waldsteinsonate und Das Konzert mit der Vergangenheit des Dritten Reiches befassen, die Musik eine entscheidende Rolle spielt – wie kommt es dazu?

LANGE: «In der Musik», schrieb Nietzsche, «genießen sich die Leidenschaften selbst»⁹, und Schopenhauer meinte, die Musik sei die metaphysischste aller Künste. Und tatsächlich ist es so, dass die Musik jede Art von Assoziation zulässt, falls man in der Lage ist, diese an sich selbst zu vollziehen. Während ich *Das Konzert* schrieb, habe ich immer wieder Bruckners 7. Symphonie gehört. Dies hat mich bis ins konkrete Detail hinein inspiriert. Die Musik wirkt eben nicht konkret, sondern auf emotionale Weise unbestimmt. Sie lässt sich im Akt der Rezeption auffüllen, und dies ist ihre Überlegenheit.

Warum ausgerechnet Bruckner? In der Novelle geht es doch um Chopin und den späten Beethoven?

LANGE: Chopin und Beethoven gehören in den Novellen zur Sphäre der einfachen Anschauung, während mir die Musik Bruckners dabei half, die Gefühlswelt der Nationalsozialisten nachzuempfinden. Obwohl ich wusste, dass die 7. Symphonie auf die Belange des Christentums und nie und nimmer auf einen heroischen Nihilismus ausgerichtet war.

Sie tragen also in sich ein Zwiegespräch aus zwischen dem Philosophen, der das Todesproblem illusionslos analysiert, und dem Schriftsteller, der das Verhängnis des Sterbensmüssens durch poetische Gegenbilder auflöst und so dem menschlichen Trostbedürfnis entspricht.

LANGE: Dem würde ich zustimmen. Es umschreibt exakt meine Situation. Aber dies trifft für viele Poeten zu. Auch Kleist, Rilke, Kafka oder Tschechow waren darauf aus, einen intellektuell begriffenen Sachverhalt, der ihnen unannehmbar schien, in einer frei erfundenen Anschaulichkeit, nämlich der Kunst, wieder aufzulösen.

Anmerkungen

- 1 Hartmut LANGE, *Die Waldsteinsonate. Fünf Novellen. Mit einem Nachwort von Sebastian Kleinschmidt*, Zürich 2017, 80.
- 2 Heinrich von Kleist an Karl Freiherrn von Stein zu Altenstein, in: Heinrich von KLEIST, *Briefe von und an Kleist. 1793–1811*, in: DERS., *Sämtliche Werke und Briefe*, hg. von Klaus MÜLLER-SALGET und Stefan ORMANN, Bd. 4, Berlin 1997, 391.
- 3 OVID, *Metamorphosen*, Buch X: Orpheus und Eurydike, VV. 1–105, hier V. 31.
- 4 Hartmut LANGE, *Die Selbstverbrennung*. Roman, Zürich 1984, 38, 121 und 152.
- 5 Ebd., 122.
- 6 Ebd., 61.
- 7 Hartmut LANGE, *Seidel*, in: DERS., *Gesammelte Novellen*, Zürich 2002, Bd. 1, 72.
- 8 Der Kommentar ist dokumentiert in: Jan-Heiner TÜCK, *Gottes Augapfel. Bruchstücke zu einer Theologie nach Auschwitz*, Freiburg i. Br. ²2016, 238–240, hier 239.
- 9 Vgl. Friedrich NIETZSCHE, *Jenseits von Gut und Böse*: Viertes Hauptstück. Sprüche und Zwischenspiele, 106.

Weitere Literatur von Hartmut Lange: *Das Konzert*, Zürich: Diogenes 1998 – *Gesammelte Novellen*, 2 Bde., Zürich: Diogenes 2002 – *Die Selbstverbrennung. Ein Roman*, Zürich: Diogenes 1984 – *Über das Poetische*, Berlin: Matthes & Seitz 2017. Zu den Novellen: Sebastian KLEINSCHMIDT, *Vom Unheil des Erkennens. Hartmut Langes erster Novellenband*, in: *Sinn und Form* 70 (2018) 115–124.

Unter dem Titel «Kunst und Religion – Ziehkind der Vorstellungswelt» wird Hartmut Lange am 17. April 2018 die Wiener *Poetikdozentur Literatur und Religion* wahrnehmen (www.poetikdozentur.at).