

## Auch die Sünde

### Zum Erosproblem bei Charles Morgan und Paul Claudel

Von Hans Urs v. Balthasar S. J.

**E**tiam peccata«: auch die Sünde ist ein Klang im Akkord der Welt und ein Weg zu Gott: dieses Wort Augustins steht als Motto über Claudels »Soulie de Satin«<sup>1</sup>; es könnte ebenso über der Romantrilogie Morgans<sup>2</sup> stehen: hier wie dort fällt Eros wie ein Blitz in eine Ehe und sprengt sie auf, und hier wie dort wendet sich die Schuld zum Heil der Liebenden. Es mag der Mühe wert erscheinen, mit der höchsten Blüte moderner englischer Romandichtung, die trotz der sichtbaren Herkunft: Rossetti, Browning, Pater, und weiter im Hintergrund: Plato, Botticelli, Shelley doch ein qualitativ Neues brachte: die völlige Leibwerdung der Ideen, den endlich gelungenen poetischen Symbolismus, um den der zerfaserte englische Psychologismus so lange gerungen hat, – den höchsten Gipfel französischer Dramatik zu vergleichen, der trotz der scheinbaren Abfuge an die klassische französische Tradition Racines, Hugos, Valéry's doch letzte Möglichkeiten des geheimen Frankreich: Rabelais', Balzacs, Rimbauds, ausgeweitet zu den Dimensionen Aeschylus', Dantes, der Bibel, zur Erscheinung gebracht hat.

Die Grunderkenntnis beider Dichter scheint auf den ersten Blick dieselbe zu sein, und wir stellen zunächst diese überraschenden Ähnlichkeiten heraus. Beiden eignet mit einer letzten Leidenschaftlichkeit die Liebe zur Welt und ihrer Endlichkeit, gegen allen welt- und sinnenflüchtigen Spiritualismus und Asketismus. Beide aber wissen, daß es das eigenste Wesen der Welt ist, sich selber zu transzendieren in den großen Bewegungen des Todes, der Liebe und der Kunst, in einer Bewegung ungemessener Sehnsucht, darin die Wahrheit, die platonische Idee, das Göttliche plötzlich ansichtig wird. Nur Illusion könnte das eine ohne das andere erreichen wollen: Gott und die Idee durch reine Negation der Welt, die Welt ohne ihre gleichzeitige Transzendenz. Ganz weltlich und ganz geistlich zugleich muß der Dichter sein, weil er nur so die Gestalt des endlichen Daseins in sich nachzeichnen kann. »Warum bilden sich die Menschen ein, daß die Bereitwilligkeit, zu sterben, Haß gegen das Leben beinhaltet? Es ist nicht wahr. Es stimmt bei gewissen verstiegenen Asketen, aber es ist nicht wahr bei Sokrates oder bei Jesus... Die Welt ist kein Kerker. Es ist Licht und Freude und Hoff-

<sup>1</sup> Le Soulier de Satin ou le pire n'est pas toujours sûr. Paris 1929, Gallimard. Unsere deutsche Übersetzung »Der seidene Schuh« erschien bei Otto Müller (Salzburg 1939). Vgl. dazu Franz Hillig: StDZ 136, 187.

<sup>2</sup> Das Bildnis (Portrait in a mirror), Der Quell (The Fountain), Die Flamme (Sparkenbroke), alle drei deutsch in der Deutschen Verlagsanstalt Stuttgart-Berlin. Die Übertragung ist mangelhaft; abgesehen von zahlreichen stilistischen Unebenheiten glaubt der Übersetzer, gewisse religiöse und philosophische Erörterungen dem deutschen Leser nicht zumuten zu dürfen und auslassen zu müssen. Wir zitieren die drei Werke kurz als B Q F.

nung und Lohn in ihr. Aber die Mauern rings um sie ragen unersteiglich auf, und alle Lebenskraft, ja das Leben selbst, besteht darin, sie durchsichtig zu machen und sie zuletzt zu durchschreiten« (Morgan F 494). Brennt in unserem Zimmer die Kerze, so sehen wir nicht durch die schwarzen Fenster die Sterne. »Aber es gibt Möglichkeiten, schon während wir leben, die Kerze zwar nicht auszulöschen, aber für eine kleine Weile abzublenden« (F 509). »Wenn das Haus durchsichtig wird«, hat Hofmannsthal einmal gesagt, »gehören die Sterne mit zum Fest.« »So hätte denn«, fällt Claudel ein, »das Gedicht immer nur vorläufige Grenzen, und an Tagen von großer Sichtigkeit wäre es möglich, hinter dem geschriebenen Horizont die Anfänge eines andern, blauen Umkreises zu unterscheiden« (L'oiseau noir 212). Die tausendfache Buntheit der Welt wird nicht aufgehoben, aber in ihr erscheint das Band, die Quelle, der Brennpunkt: »Im Himmel ist eine reine Bewegung, deren unzählbare Übertragung das Irdisch-Einzeln ist« (Art poétique 33). Darum bei Claudel die stete Wiederkehr des Flammengleichnisses, denn in der Flamme des Ewigen verzehrt sich die träge Undurchsichtigkeit der Erde, opfert sie sich dahin in das erhaltende Feuer. Nietzsche ist hier ganz nahe. »Andere mögen unter die Erde fliehen, mit Sorgfalt die Fugen ihrer Haufung verkleben; aber ein großartiges Herz, bedrängt von der harten Spitze der Liebe, umarmt Feuer und Folter. Sonne, doppel dein Glut, brennen ist nicht genug: verzehre! Meine Qual wäre: nicht hinreichend zu dulden. Nichts Makelhaftes sei der Esse entzogen, nichts Blindes der Folter des Lichts!« (Connaissance de l'Est 118-119.) Kein Symbol reicht aus, diesen Augenaufschlag der ewigen Gegenwart mitten in den Dingen festzubannen, der das Herz stocken läßt, nicht das des Duftes (Cantate à trois voix 79f.), nicht das des all-durchströmenden Wassers (2. Große Ode), nicht das des verzaubernden Mondlichts (S I 197f.), selbst nicht das der Musik (einzigartige Gestalt gewinnend in der Doffa Musique des »Soulie«).

Das verlorene Paradies<sup>3</sup> ist immer gegenwärtig, aber wir können nicht mehr hinein. Nur zuweilen bricht es plötzlich hervor für einen Augenblick, in der Kunst, in der Liebe, im Tod, und gerade die Akte, die es blüßhaft erscheinen lassen, ein Nu lang uns hineinversetzen, enthüllen uns, daß wir daraus verbannt sind. (»Das Hauptleiden der Jugend: Dieses Kommen und Gehen des göttlichen Lichts, scheinbar verdunkelt, weil wir nicht das Genie besitzen, von ihm durchdrungen zu werden. . . . Leiden ist, so gesehen, unsere Zurückweisung der Seligkeit, unsere Unfähigkeit, sie hinzunehmen. . . . Wir alle sind Verbannte.« F 388. »Warum ist das Leben Ihr Feind? 'Ich selbst', antwortete er, 'bin mein Feind'« F 442). Rodrigue im »Soulie« hat ihn einmal gesehen, den »unmöglichen Stern« des Paradieses (S I 65-66), aber nur, um auch zu wissen, daß er daraus verbannt ist: »Diese Schlüssel meiner Seele (sagt er zu Prouhèze), die ich dir allein übergab, ist es wahr, daß du sie mit dir nimmst, nur um auf ewig die Tore meiner Hölle zu schließen, die du im Enthüllen des Paradieses mir

<sup>3</sup> Vgl. C. Ducaffe: Le paradis perdu dans l'oeuvre de Paul Claudel (La Vie Intellectuelle 10. Juli 1935, S. 100-114).

schufest?« (S II 122–123). Aber auch er ist nur sein eigener Feind: »Öffne, und sie wird eingehn!« sagt ihm Prouhèze. »Wie soll man dir die Freude geben, wenn du diese einzige Türe nicht aufst, durch die sie hereinkann?« (S II 125). Das Licht ist schon da, das Paradies steht schon offen, die Welt wird schon verklärt. Nur wir sind blind in ihrer Mitte und müssen unter tausend Qualen sehen lernen.

Liebe, Tod und Kunst sind für Claudel wie für Morgans Sparkenbroke die Wege dahin: »Dieses sind seine drei Ekstasen, seine drei Tode für diese Welt, die ihn vom lebenden Tod des Leibes befreien. Und wenn der Teufel sie nicht verdirbt oder Torheit sie nicht verdreht, sind sie ein einziger Tod und ein einziges Leben, eine Transzendenz, eine Ekstase, die Ausöhnung von Leid und Freude« (F 203). Kunst ist für einen Augenblick die Teilnahme am Schöpfertum Gottes, ein Neuerschaffen des Dinges von seinem Ursprung her (Morgan: »Stellen Sie sich vor, es ist kein Bach da. Es ist der Beginn der Welt. Es ist kein Wasser auf Erden. Nun schaffen Sie es. Das Wasser fließt, weil Sie es schufen. Hören Sie's?« [F 191–192]. Claudel: »Und so, wenn du redest, o Dichter, in entzückender Aufzählung jedes Wesen beim Namen nennend, rufst du's geheimnisvoll wie ein Vater in seinem Ursprung, und im Maße du einstens teilnahmst an seiner Erschaffung, wirkst du nun mit an seinem Bestehen« 1. Große Ode, 30). Tod ist jener geheimnisvolle Standort, von dem aus wir immer schon über alle Dinge hinaus sind und sie von ihrem Ende her, gleichsam von jenseits eines Grabes betrachten (Morgan: »Nie zuvor war ihm so deutlich zu Bewußtsein gekommen, daß die Menschen in jedem Augenblick ihres Lebens für diesen Augenblick auch schon gestorben sind« [Q 70]. Claudel: »Wo ist der Wind jetzt? Wo ist das Meer? ... Das Vergangene war, aber es ist nicht mehr. Ich fühle überm Antlitz einen kälteren Hauch« 2. Gr. Ode 71). Liebe aber ist in paradoxer Weise beides: Eingang in den schaffenden Urgrund als Schöpfung des Lebens, – und dies durch den Flammentod und die Qual der Begierde und der Verfassung. Bei diesem dritten Weg, der die beiden andern in sich einschließt, müssen wir nun verweilen. Denn Morgans Trilogie ist in erster Linie, wie Claudels »Seidenschuh«, die Entrollung des Erosproblems.

»Der Quell« heißt der zweite Roman Morgans: auf der letzten Seite enthüllt sich das Rätsel dieses Titels. »Und als er sie jetzt anfah, schien ihm, daß er nicht nur sie sah, sondern den Quell seines eigenen Seins; daß jetzt und seit je eine Übereinstimmung zwischen ihnen bestand, tiefer als alle ihre Verschiedenheiten« (Q 571). Und früher sagt Lewis zu Julie: »Man liebt, was außerhalb des eigenen Ich steht, und für mich haben Sie aufgehört, außerhalb meines Ich zu stehen« (Q 270). Auch Nigel und Clare im »Bildnis« verstehen ihre letzte Einheit im Schöpferakt Gottes (B 253 f.) und in Sparkenbroke gewinnt dieses Wissen ein wundervolles Symbol, da Mary aus ihren hohlen Händen Piers zu trinken gibt. »Als er aus ihren Händen getrunken hatte, war alles, was sie von sich wußte, ... aus ihr entströmt. Sie war zu Wasser geworden. Sie hatte gegeben und empfangen« (F 206, vgl. 463). Claudel greift immer wieder zu diesem Gleichnis des Wassers, wenn er die letzte, gegenseitige Durchdringung

der Liebenden im Ewigen schildern will, jene Einheit jenseits ihrer eigenen Befonderung (2. Gr. Ode). Prouhèze will sterben, um sie mit Rodrigue einzugehen: »Ich will mit dir im Ursprung sein! Ich will mich deinem Grunde vermählen! Ich will es lernen mit Gott, nichts zurückzubehalten, dies völlig gute, völlig verschenkte Wesen zu sein. . . . Die Kraft, mit der ich dich liebe, ist nicht verschieden von der, durch welche du da bist« (S II 127-128). So ist das Bild des Untertauchens in die ewige Flut Gottes beiden Dichtern vertraut (Morgan: B 122-123; Claudel: S II 246f.). Dann aber muß es doch sich zeigen, daß diese Einigung nicht geradlinig und bruchlos erreichbar ist. »Sie ist unerreichbar«, sagt Julie, »wie etwas, das am Grunde eines tiefen Wassers liegt. Wir können sie sehen und erkennen. Aber wir können nicht hinzu. Wir können sie nicht wiedergewinnen« (Q 532). Und ebensowenig können Prouhèze und Rodrigue zueinander: »Beide, durch dicke Mauern getrennt, irren vergebens, um sich zu begegnen, über Treppen des Wahnsinns« (S I 123). Nicht nur äußere Riegel trennen sie (verfinnbildet durch die Festung Mogador bei Claudel, durch die Wierikkerschans in Morgans »Quell«): diese sind nur das Gleichnis der innern Grenzen. Es nützt Prouhèze so wenig, durch eine dornenstarrende Schlucht auszubrechen, als Lewis, sich einen unterirdischen Graben aus seiner Haft zu bohren. Alles Erwachen aus der Ekstase der »Quelle« in die Welt ist, wie Nigel weiß, das Wiedererwachen in einem Gefängnis (B 133). Und die Schranke fällt erst, als Prouhèze sich selbst mit der Burg Mogador in die Luft sprengt. Die Liebe, sagt Narvik, der betrogene Gatte Julies, der in seinem Sterben das höchste Ideal Morgans verwirklicht, »kommt dem unmöglichen Teilhaben am Ich näher als alle andere menschliche Erfahrung. Wie jedes andere vermeintliche Teilen ist auch sie unwirklich, doch es ist die erhabenste Unwirklichkeit« (Q 427).

So ist in der Liebe das höchste Paradox des endlichen Daseins Wirklichkeit und Forderung geworden: Zwei endliche Wesen, wie mit Fesseln für immer aneinandergekettet, jedes an die endlichste Endlichkeit, an den Leib des andern, müssen ineinander das Endliche verzehren, um ihren Durst nach der »Quelle«, nach dem »Grund« und »Ursprung« zu stillen. Beide Dichter haben dieses Paradox dadurch gesteigert, daß der Eros eine schon bestehende Ehe aufsprengt. Aber während »Das Bildnis« und »Der Quell« zum wahren Ehebruch fortschreiten (wobei das gebrochene Band den Liebenden nur den Stachel und die Unmöglichkeit der Liebe deutlicher einsenkt), verstehen »Sparkenbroke« und Claudel, daß es auf diese grobe Symbolik gar nicht eigentlich ankommt: Prouhèze hat Rodrigue, Sparkenbroke hat Mary nicht leiblich befehen: sie verstehen, daß diese Einigung ihrer Nähe und Ferne nichts hinzufügen, nichts wegnehmen kann. Das Eheband wird somit, wie Rodrigue begreift, nur zum Sinnbild der Unmöglichkeit ihrer Liebe: »Wenn ich an sie denke, begehre ich je anderes von ihr, als jäh diese heilige Zuwendung ihres Herzens? . . . Ich will vor sie treten als Zeuge dieser so tiefen Trennung zwischen uns, daß die andere, die entstand durch das Dasein jenes Mannes, der sie vor mir in Besitz nahm, dafür nur ein Bild ist« (S I 72). Und gibt es so, bei Morgan und im ganzen Werk

Claudels, keine »glückliche Ehe«, so ist das nur die Folgerung daraus, daß die glücklichste Liebe, wenn sie sich versteht, »unglücklich« ist, weil sie Unmögliches wollen muß. An dieser Stelle steht, was bei beiden wie die Rechtfertigung der gesprengten Ehe erscheinen möchte. Der Blitz des Eros, der ihre Fessel zerschmilzt und zwei Wesen im letzten und unaufhebbar aneinanderkettet, erscheint – obwohl als Schuld – zugleich als Gnade. Der Bruder Rodrigues, ein Jesuitenpater, bittet Gott, seinen geliebten Bruder auf diesem dunkeln Wege zur Transzendenz alles Weltlichen zu führen (S I 20–21), und Prouhèzes Schutzengel, bei all seiner Strenge, erschauert ob der Erhabenheit dieses Leids (S I 95f.) und deckt ihr am Ende den ganzen verborgenen Heilsplan Gottes auf (S II 59f.). Prouhèze bittet zwar die Jungfrau Maria, sie zu behüten, aber sie betet mit halbem Herzen. Denn, so weiß auch Mary, »man kann nicht gegen die Liebe beten« (F 503). »Fröstelnd erkannte sie die Unaufrichtigkeit ihrer Gebete, denn sie hatte schon vorausgewußt, welcher Führung sie folgen werde« (F 655). Hinter beidem steht Gott, hinter der Heiligkeit des Ehebands und hinter der Absolutheit ihrer Liebe: »Gott hatte sie in die Enge getrieben« (ebd.). Beide Dichter fragen zunächst nicht nach Recht und Berechtigung des Eros. Er ist da, er ist eine Tatsache, ein katastrophisches Ereignis. Don Pelage, der strenge Gatte Prouhèzes, fucht ebensowenig gegen ihn anzukämpfen, wie Narwitz, der Mann Julies. Und wie sie, so »rechnet« gleichsam Gott selbst mit der Tatsache, auch mit der Schuld – etiam peccata – und hat sie schon eingeflochten in seinen geheimen Plan: Eros ist seine mächtigste Schlinge, indem er seine quälendste Geißel ist.

Eros ist die List des Absoluten: denn die Frau (so definiert sich Lâlâ in Claudels »La Ville«) ist »die Verheißung, die nicht gehalten werden kann«. Unablösbar an die Schönheit ihres Leibes gebunden ist eine Kette, so lang, daß sie durch die ganze Welt schleift und ihr anderes Ende in Gottes Hand liegt. Unverhüllt erklärt es Prouhèze der Engel. (»Der Engel: ‚Und wie, wenn du nicht nur Beute wärst für mich, sondern Köder?‘ Prouhèze: ‚Ist es durch mich, daß du Rodrigue fangen willst?‘ Der Engel: ‚Für diesen Stolzen gab es kein anderes Mittel, ihm den Nächsten begreiflich zu machen und spürbar ins Fleisch zu bohren, kein anderes Mittel, ihn die Bindung fühlen zu lassen, die Not und die Notwendigkeit, den Höheren über ihm, das Gesetz über ihm dieses unterschiedenen Wesens, aus keinem andern Grund, als bloß weil er da ist.‘ Prouhèze: ‚Wie denn? So war es denn erlaubt? Diese Liebe der Geschöpfe eines zum andern, so ist es denn wahr, daß Gott darob nicht eifersüchtig ist? Der Mann in den Armen der Frau...‘ Der Engel: ‚Wie wäre er eifersüchtig auf das Werk seiner Hände? Und wie hätte er etwas geschaffen, das ihm nicht dient?‘ Prouhèze: ‚Der Mann in den Armen der Frau vergißt Gott.‘ Der Engel: ‚Vergißt er ihn, wenn er bei ihm ist? Ist ihm denn ferne, wer einbezogen ist in das Geheimnis seines Schaffens? Wer abermals für einen kurzen Augenblick die Edenpforte betritt durch das Tor der Demütigung und des Todes?‘ Prouhèze: ‚Ist Liebe außer dem Sakramente nicht Sünde?‘ Der Engel: ‚Sogar die Sündel Auch die Sünde muß dienen.‘ Prouhèze: ‚So war es gut, daß er mich liebte?‘ Der Engel: ‚Gut

war es, daß du ihn Sehnsucht lehrtest.' Prouhèze: 'Sehnsucht eines Wahns? Eines Schattens, der ihm auf ewig entflieht?' Der Engel: 'Sehnsucht sehnt sich nach Sein, der Wahn nach dem Nichtsein. Sehnsucht, durch Wahn hin, sehnt sich nach Sein, durch das Nichtsein hin« S II 66-67). Und Morgan kühler, platonischer: »Gerade daß wir [die Frauen] lieben, schließt sie für einen Augenblick aus und schenkt uns Freiheit, nicht nur von ihnen, auch von der eigenen, körperlichen Hülle. Es klingt paradox und ist doch ganz einfach, daß wir in diesem Augenblick einer uns gleichgültigen Frau bewußt bleiben können, ... aber einer Frau, die wir lieben, in unaussprechlichem Staunen entfliehen. Sie hat die Macht, uns zu befreien, das ist alles; es ist eine wundertätige Macht« (Q 494-495). »Kein Mann liebt eine Frau nur um ihrer selbst willen, ... er liebt seine in ihrer Person kristallisierte Idee« (F 450). Diese Idee sah Lewis transparent bei der ersten Begegnung mit Julie (Q 167), in diesem Sinn ist Clare für Nigel »nicht Ziel eines Begehrens, sondern Mittelpunkt einer Offenbarung« (B 112). »Es scheint ein ewiges Gesicht zu sein« (373). Als den »unerwarteten Einbruch der Seligkeit« versteht Rodrigue die Rolle der Frau im Leben aller Heroen der Weltgeschichte: »Ein Blitz ist ihnen erglänzt, durch den die ganze Welt, zu Tode getroffen, fürderhin weggerückt ist von ihnen, eine Verheißung, die nichts in der Welt zu erfüllen vermag, nicht einmal dieses Weib, das sich ihr einen Augenblick lang für uns zum Gefäß bot« (S II 121).

Darum ist das Weib seltsam verdoppelt: sie ist zugleich die arme Sterbliche und das göttliche Sternbild (B 261; S II 126), und es kann nicht anders sein, als daß, je weiter der Weg der Liebe fortschreitet, um so mehr die beiden Gestalten schmerzlich auseinanderklaffen, denn wenn am endlichen Leib die Sehnsucht ins Grenzenlose wächst, versteht sie zuletzt, daß kein Endliches seine Verheißung zu halten vermag. »Es gibt kein Entfliehen vor ihr. Solange sie lebt, werde ich es mit jedem Jahre weniger wagen, mich ihr zu nähern« (B 359). »Erreichen würde ich sie nie« (B 381). »Jetzt kam es ihm vor, als wäre eine große Kluft zwischen ihnen, die sich von Tag zu Tag und von Jahr zu Jahr erweitern mußte... [Aber] er konnte diesen Kampf nicht aufgeben, er lag in seiner Natur« (Q 570). Und Julie: »Ich bin keine Göttin, Lewis« (Q 281), wie Claudel einst ausgerufen: »O Freundin, ich bin nicht ein Gott!« (2. Gr. Ode 69.) »Wenn wir zur Freude wallen«, sagt Prouhèze, »was verschlägt es, wenn hienieden der Weg entgegengesetzt zu unserer leiblichen Näherung verläuft?« (S II 127.) So treibt die Liebe in einen ständigen, furchtbaren Tod, nicht in der Weise, daß der Liebende seiner Liebe entsagen müßte, um Gott zu erlangen, sondern so, daß seiner Liebe, wenn sie sich ganz versteht, der Tod schon einwohnt. »Bei vielen Menschen ist es nur ein Blitzstrahl in ihrer frühen Jugend. Später vergessen sie die Notwendigkeit, unaufhörlich zu sterben. Sie stecken den Kopf unter den Flügel und sitzen auf ihrer Stange und können nicht begreifen, warum andere sich an den Stäben des Käfigs den Kopf mundschlagen... Ich glaube, Genie ist die Kraft, zu sterben« (F 239). Rodrigue ist ein solches Genie: »Woher dann dieses tiefe Frohlocken, - wie der Gefangene, der in der Mauer die Sappe hört,

die sich einbohrt -, wenn der Pfeil des Todes in unsere Seite eindrang, der schwingende Stahl? So war die Schau dieses Engels für mich wie ein Pfeil des Todes! O wie brauchen wir Zeit zum Sterben, und zu lang ist auch das längste Leben nicht, wenn es zu lernen gilt, diesem geduldigen Ruf zu entsprechen!« (S II 121-122.) Der Tod, der dem Begehren inwendig ist, soll das Begehren nicht vernichten, denn er tanzt darauf, wie die Flamme auf dem Docht. Aber um die Flamme geht es, die Sinne allein und abgefondert sind tierisch: »Der Unterschied zwischen Begehren und Liebe [ist] der gleiche wie der zwischen Versen und Poesie« (F 592). Die Flamme der Sinne »ist nicht mein ganzes Ich, wie es nicht ganz das Ihre ist. Als Liebende können wir durch sie hindurch und über sie hinaus, nicht, weil sie verlagert, sondern weil wir ihr überlegen sind. Wenn das nicht zutrifft, dann ist die Liebe Verderben, dann gibt es kein Heil als im Verzicht« (Q 272). So eben versteht auch Rodrigue die Sinne: als den Stoff eines Brandes, der selbst nicht mehr sinnlich ist (S I 66f.). Die Wahrheit der Begierde ist gar nicht zuständlich festzulegen: sie ist ein notwendiger Weg, der sich doch in jedem Augenblick überflüssig macht. »Deine Liebe ist eine Alchemie, die selbst meine Lügen zur Wahrheit macht« (F 580). »Liebe«, sagt Narwit, »ist auf Erden zum Wachstum der Seele nötig. Sie zurückzuweisen, während wir ihrer noch bedürfen, das hieße, uns durch Aizetentum verkrüppeln« (Q 495). So bindet das Gebet des Jesuiten seinen Bruder Rodrigue »an das Gewicht dieses andern Wesens, das ihn über die Leere hin anruft«, und das ihm beibringen soll »nicht nur das Sehnen« (das können die Sinne), sondern »selber ersehnt zu sein« (S I 21). Die Verbannung ist immer der Weg ins Paradies, das uns hienieden gerade nur dann offensteht, wenn wir aus ihm verstoßen sind: »Das Schicksal Adams und Evas...« (Q 448). »Du nur öffnest mir das Paradies, und du nur vermehrst mir, in ihm zu bleiben... Jede Flutung deines Herzbluts im Gedanken an mich erneuert mir die Marter, daß ich dem Paradiese nicht entkomme, aus dem du mich ausschließt« (S I 204).

Wohin mündet dieser Weg? Er führt dahin, daß die Liebenden das Schwert, das jeder im Herzen des andern ist (S I 89), bis in die lebendigste Mitte stoßen müssen. Weil Liebe Tod ist, müssen sie einander töten, sofern sie sich lieben. Bei Morgan ist freilich dieses Paradox nicht bis zur letzten Härte getrieben, denn Julies Verrat an Narwit, der darin zur Vollendung reift, ist nicht im selben Sinn ein Werk der Liebe zu ihm, wie das Schwert, das Narwit zwischen die Liebenden, Lewis und Julie, legt, ein Werk der Liebe ist. Und auch Sparkenbroses Opferung Marys bleibt von seinem Egoismus besleckt. Aber Prouhèze versteht ihre Aufgabe ganz: »Oh, ich kann es ihm geben, was er verlangt! Ja, ihm fehlen ist nicht genug, ich will ihn verraten!... Warum verweigert' ich ihm, wonach sein Herz begehrt? ... Warum sollte ich das Letzte in ihm schonen?« (S I 200.) Und so muß auch Rodrigue seine Geliebte schicksalhaft dem Tode ausliefern (S II 74-75). Das ewige Band wird von den Liebenden selber wieder entknotet und gerade damit endgültig geschlungen. Prouhèze muß Rodrigue bitten, sie von der »Verheißung«, die sie ist, freizusprechen. Sie kann sie nicht

erfüllen. Doch, wo sie zuletzt steht, im Ewigen, gibt es kein Versprechen und Binden mehr. Die Begierde hat ihr Werk vollendet: das Schwert ist ins Innerste gedrungen, die Unmöglichkeit ist erwiesen, der Tod des Eigenseins vollbracht, und in eben dieser größten Leere und Trennung das Wunder des Beifammenseins in Gott ermöglicht (S II 123-129)<sup>4</sup>. Was Prouhèze von Rodrigue, das heißt Narmis von Julie: »Du mußt einwilligen, mußt mich freiwillig scheiden lassen, ohne Reue, Tränen und Anklagen« (Q 485), und Mary von Sparkenbroke: »Aber zuerst - gib mich frei!« (F 539). Und Julie und Sparkenbroke müssen, wie Rodrigue, wenngleich es ihnen fast das Herz bricht, dieser Bitte willfahren. Damit ist die Logik des Eros am Ende, und die Abwesenheit der Geliebten (welche die höchste Form ihrer Gegenwart ist) gibt den Weg in Gott hinein frei. »Unter der nunmehr genäherten Form des Entschwindens« ist Prouhèze bei Rodrigue, der sie bittet: »Vollende die Abwesenheit!« (S II 120.) Von Sparkenbrokes letztem Gang in die Gruft aber heißt es: »Von ihm war der Zwang zu leiblicher Erscheinung genommen, und indem er durch ihre Abwesenheit hindurchschritt wie ein Gast durch eine offenstehende Tür aus einem äußern in ein inneres Zimmer, näherte er sich sogleich jenem allmächtigen Wesen, das ihn sie lieben geheiß« (F 701).

Wir verweilen lange bei der Ähnlichkeit Morgans und Claudels. Denn erst aus ihr heraus ist der letzte, abgründig klaffende Unterschied zwischen beiden Dichtern glaubhaft zu machen. Morgans Weltsticht ist ein Platonismus, der die christliche Transzendenz der Liebe in ein welthafes Transzendieren zurückbiegt. Claudel lebt von einem Katholizismus, der alles immanente Transzendieren in die Transzendenz Gottes aufsprengt.

»Das Bildnis«, Morgans erstes Werk, ist wesentlich dadurch gekennzeichnet, daß es das »Paradies«, die Einheit von Idee und Sinnlichkeit, einseitig nach rückwärts verlegt: in die (später immer nur sehnsüchtig wiedererinnerte) Kindheit. »Es ist nicht nur Lust, was [die Liebende] antreibt, sondern ein vergebliches Mühen, die erste, von ihr zurückgewiesene Form der Liebe

<sup>4</sup> Von hier fällt Licht auf die dunkelste und mißverständlichste Szene des »Soulie«, in der Prouhèze ihrem zweiten Gatten, den sie aus Gründen der Staatsraison heiraten mußte, der ein lästernder Apostat wurde und von Prouhèze nun als Lösepreis für seine Bekehrung und Rettung ihre Losfagung von Rodrigue verlangt - in wilder Hartnäckigkeit diese verweigert. Was belagt dies? Hat Camilio, der Mann, nicht ein Recht auf das Herz seiner Gattin? Zumal wo es um den Preis seiner Seele geht? Aber der Szene ist jene andere kurz vorausgegangen, in der Prouhèze von ihrem Engel im Traum durch die reinigenden Feuerströme des Todes und des Fegefeuers hindurchgeführt wurde. Sie steht im Geiste schon jenseits der Schwelle, ihre Liebe ist ganz selbstlos, ganz Wahrheit geworden. So wiederholt sich hier - (ganz abgesehen davon, daß der Verzicht, den Camilio fordert, ein Mißverständnis aus seiner Häresie heraus ist: vgl. unfer »Nachwort« zum »Soulie« S. 449-451) - in etwa das Motiv der Schlussszene von »l'Otage«, in der die Heldin, Sygne, in ihrer Hingabe so völlig »bis zum letzten Tropfen erschöpft« ist, daß sie nichts mehr versteht, nichts mehr vermag, wie entseibstet ist. (Vgl. Claudels Schlußnotiz zu »l'Otage«). Großartiger und organischer in »l'Otage«, wirkt das Motiv im »Soulie« doch noch tragischer und wilder, es ist die äußerste Situation, die Claudel je erfonnen hat.



wieder zu entdecken« (B 372). Die Seelenflügel, die der Knabe einen Augenblick lang zu besitzen glaubte und, weil er es glaubte, auch wirklich befaß (F 387), kann ihm später nur die unwirkliche Wiedervergegenwärtigung jenes Augenblicks zurückgeben. Sie ist das Werk der Kunst oder, wie »der Quell« allgemeiner fagen wird, der Kontemplation. Nur »in ihrem umhögten Bewußtsein, auf diesem abgegrenzten Grund, erblüht die Weisheit aus der Saat der Geheimnisse, deren fruchtbarste Liebe und Tod sind... Auf dem Gebiet der Tat, das die Menschen Leben nennen, zeitigen sie nur vergängliche Gefühle: Luft und Angst« (Q 411). So gibt es bei Morgan überhaupt nur eine »Tat«, die künstlerische, Ausdruck und Vollzug der Kontemplation. Es ist also nicht nur so, daß, wie in Hölderlins Hyperion, die ganze Welt der irdischen, politischen Tat umgrenzt und aufgelöst ist durch die ästhetische Kontemplation (die Form des Hyperion ist ja, wie die des »Bildnisses«, wehmütige Rückschau vom Horizont des Alters und des Todes her auf die Hohe Zeit der Jugend), sondern die ganze geschilderte Episode ist selbst schon Rückschau. Schon mitten in ihr heißt es: »Eine unwiederbringliche Schönheit war dahin und hatte nur ihre Schale zurückgelassen« (B 299). Schon jetzt steigt das »Gestirn« der Liebe nur vom Horizont des Todes, des Grabes, der Unwirklichkeit alles Weltlichen empor (B 96f.). Indem nun aber die »Idee« einzig aus ihrem Gegensatz als Sehnsucht emporsteigt, muß sich eine endgültige Verschlingung von Begierde und Liebe, von Sexualität und geistiger Wefenschau ergeben, welche jeden Fortschritt, ja jede geschichtliche Bewegung, verhindert. Die Gleichzeitigkeit der bis zum Animalischen entfesselten Sinnlichkeit und der Sublimität der platonischen Schau wird zu einer statischen, rein lyrischen Zwei-Einheit, und es ist völlig folgerichtig, daß der Roman in eine nackte Ehebruchszene mündet, welche gleichzeitig die reine Enthüllung des »Gestirns« der Idee ist: »Ihre Lippen, deren Berührung die Berührung des Fleisches ist, sind wie die Lippen einer Dirne und haben doch die Majestät steinerner Lippen, die in eine Bergwand gemeißelt wurden. Ich bin zerrissen im qualvollen Widerstreit von Herrschaft und Anbetung« (B 374). Eben diese Einheit wird so zum letzten Wesen des Daseins, wird darum, statisch, mit samt seiner Schuld und Sünde, von der Schau der Kontemplation gerechtfertigt: »Ein großer Künstler gewahrt unter allen Verhüllungen jene Unschuld des Lebens, welche der einzige Hintergrund ist, der die Wahrheit von Schmerz und Freude und jedem menschlichen Erleben hervortreten lassen kann« (B 349).

Dieser rein statischen Einheit von Sünde und Erlösung stellt Claudel eine dynamische entgegen. Das verlorene Paradies ist für uns nicht rückwärts zu suchen. Rodrigue weist jede »Wiedererinnerung« ab (S I 62); und als nach zehn Jahren Trennung die Klänge des Briefes von Prouhèze an sein Ohr dringen, da ist es nicht das Auftauchen eines Früheren: »Mir graut vor aller Vergangenheit! Ich habe die Erinnerung! Die Stimme, die ich vorhin zu hören vermeinte auf dem Grund meiner selbst, weit hinter mir, sie liegt nicht im Rücken, von vorn her ruft sie mich an; rief sie aus dem Vergangenen, so ent-

hielte sie nicht soviel Bitterkeit, soviel Süßel« (S II 83.) An die Stelle der Lyrik tritt als Grundelement die Dramatik: Das Paradies ist vor uns, und so wird Tat möglich als ein Weg darauf hin, wird Begierde geweiht und nachgelassen, als eine Straße, die, einmal abgeschritten, von sich selber wegführt. Die endgültige Zwei-Einheit von Sünde und Reinheit, wie »Das Bildnis« sie verstand, löst sich in eine Bewegung von Sünde zu Reinheit hin. Morgan kennt keine Hoffnung, weil die paradoxe Verschlingung von (göttlicher) »Idee« und (irdisch-sündiger) »Teilhabe« das Letzte ist. Bei Claudel strömt die Welt als ganze über sich hinaus.

»Der Quell« führt zwar alle großen Motive des »Bildnisses« fort. Aber die Starre der Rückschau als Grundform des Daseins ist einer in sich ruhenden, strömenden Gelöstheit des Augenblicks gewichen, in dem sich Vergangenheit und Zukunft aufheben. Kontemplation heißt jetzt die paradoxe Möglichkeit, in jedem Augenblick ganz gegenwärtig zu sein und ihn gleichzeitig (von der Grenze des Todes her) je schon überschritten zu haben: ihn ganz zu kosten aus der beseligenden Distanz und Freiheit dessen, der ihn je schon dahingegeben hat. Das ist der Sinn des neuen Ideals, in dem Lewis und Narwits sich finden: Unverwundbarkeit. »Eine Zitadelle inmitten der Sinnenwelt zu errichten, ohne erst die Sinne zu vernichten, die Seele nicht aus der Abtötung des Geistes und Leibes aufzubauen, sondern durch Auswahl und Schulung der Lebenskräfte des ganzen Menschen, furchtlos und ungeteilt, zu jenem Frieden hinzuführen, der unverwundbar ist und keines sterblichen Panzers bedarf, - dies war sein Ziel« (Q 357). Und noch hellenischer: »Alle Dinge sieht er in Bewegung, alles Wahrgenommene fließt. Er möchte, und sei es auch nur für einen Augenblick, sein wie die Götter - unverwundbar und unbewegt« (Q 43). Was also Narwits in seinem Tode verwirklicht, ist genau das hohe Ideal der Stoa; freilich nicht jenes Zerrbildes stoischer Philosophie, das ihr fälschlich die Lehre von einer »Vernichtung der Leidenschaften« zuschreibt, sondern jener echten Stoa, welche in sublimier Weise das schicksalhaft Passive der Leidenschaft in ein unabhängig Aktives zu verwandeln trachtet. Auch die Stoa, ein Epiktet, ein Mark Aurel, ein Seneca suchen keineswegs Entfönnlichung, sie bleiben offen für die kosmischen Schwingungen der Sympathie, der Liebe, des Todes; aber eben weil sie sich den Kosmos selbst zu ihrem Leib und Organ anverwandelt haben, leben sie in ihm geschützt vor allen äußern Überfällen Anankes. Narwits ist der reine Stoiker, gerade auch dort noch, wo er leicht und leise, wenn auch unter furchtbarer Qual, das Band zwischen sich und Julie zerschneidet. »Einem solchen kann das Schicksal nichts anhaben - oder vielmehr, es kann ihn nicht berühren, auch wenn es ihm Leib und Seele zerfleischt« (Q 423). Aber die furchtbare Loschälung Narwits' ist eine Tat im Angesicht des Todes (und dieser Tod an einer Kriegsverwundung ist »das, was eine der Ordonnanzen das »Einfrieren« nannte (Q 373), sie kann nicht ohne weiteres die verpflichtende Haltung der Liebenden, Lewis' und Julies, bedeuten. Deren Ideal müßte eigentlich die Einheit des Stoischen und Epikureischen, aboluter Distanz und aboluter Sinnen-

nähe fein. Leidenschaft wird mit hineingenommen in die kristallene Kühle der Kontemplation und so verewigt: »Der brennende Wunsch und die ruhige Erwartung sind jetzt Feinde; aber sie sind beide miteinander verschlungen: keins kann ohne das andere erfüllt werden, und ich möchte auch nicht, daß es anders wäre« (Q 270). »So bezaubernd war es für ihre Sinne, sich vorzustellen, daß sie tot sei und dabei den Strom der Begierde in sich zu verspüren« (Q 311). »Die Entdeckung der Ruhe inmitten der Leidenschaft« (Q 327). So kann sich, da die Unbeweglichkeit ewiger Schau eins ist mit der schäumenden Zeitlichkeit des Eros, das Bild Narvič' von der »Zitadelle« radikal umkehren, ohne doch seine Bedeutung zu ändern: »Das Wissen ist statisch, wie ein Stein im Strom, aber das Staunen ist der Strom selbst...« (Q 493). So sagt auch Mary von Sparkenbroke: »Er war um so viel lebendiger als irgendein Mensch, den sie kannte, daß der Fluß seiner Gedanken so beständig weiterströmte wie ein Bach um Felsblöcke« (F 185). Beide Sichten aber sind nur eins: Die Zeit strömt in der Beständigkeit des Ewigen, und das Ewige ist selbst das absolute Strömen der Zeit. Morgan stößt hier zu Bergson: nur die Blindheit und Schwäche des Menschen vermag sich nicht ganz mit dem ewigen Strom zu verfelbigen: »Nicht die Zeit entgleitet den Menschen, sondern sie schwinden aus der Beständigkeit, der Unveränderlichkeit der Zeit dahin, so daß sie, bei einem späteren Rückblick auf sich, nicht mehr sich selbst sehen, nicht einmal, wie die Redensart lautet, ihr früheres Ich, sondern fremdartige, gespenstische Abbilder, zu denen die Verbindung fehlt« (Q 70-71). Die notwendige Folgerung daraus, die Morgan wie Bergson zieht<sup>5</sup>, ist die Auflösung der metaphysischen Individualität der Einzelperson. Die Liebenden bilden, im Augenblick ihrer wahren Einswerdung, eine Art von einziger, »unzerstörbarer Wesenheit«, eine »Hypostase« (Q 264), »höher als wir, unabhängig von unserer Wonne«, eine punkthafte, freilich nur immer in Qual und Schmerz angenäherte, göttliche Identität (Q 571). »Religion« kann hier nur noch die Beziehung der Liebenden zu ihrer eigenen Mitte sein: »Und wenn er auch an Gott glaubte, so müßte er seinen Gott in sich tragen - ein Auge, das alles Licht schaut, nicht ein äußeres Licht« (Q 358). »Der wahre Heilige und der wahre Philosoph ist jener, der ohne ein Bild vor Augen in die Knie sinkt, weil er sich durchaus an zweiter Stelle fühlt, und weil es ihm ein inneres Bedürfnis ist zu knien« (Q 423). - Es ist klar, daß diese Weltanschauung, auch wenn sie tiefer, bewegter ist, am gleichen Ort mündet wie »Das Bildnis«: jede Schuld ist durch ihre Identität mit der Reinheit und »Unschuld des Lebens« im voraus entfühnt, und doch als solche verewigt. Es gibt bei Morgan nur den zwei-einigen Zustand. Alles Leben resorbiert sich in sich selber und bringt sich aufs neue hervor: strömend und ruhend. Es gibt, trotz der scheinbar psychologischen Fortschritte, keine Handlung und vor allem keinen möglichen Schluß, »Der Quell« endet vag und ungewiß mit dem Ausblick in neue Begegnungen und Trennungen, die den bisherigen gleichen werden. Wie sehr diese Daseins-

<sup>5</sup> Vgl. in unserer »Apokalypse der deutschen Seele« Band II das Kapitel über Bergson.

schau eine ästhetische ist, geht blühhhaft aus einer Regel Sparkenbroses für seine Dichtung hervor, das gleichsam den Rhythmus des »Quells« bloßlegt: »Es durfte keinen, wenn auch noch so leicht betonten Anfang geben, der nicht eine anknüpfende Erinnerung enthielt – eine solche Erinnerung, wie sie beständig einen Satz an den nächsten binden soll« (F 215). »Der Quell« hat keinen Abfluß, er strömt in sich selbst im Kreis.

»Für mich ist ein vollkommenes Gedicht wie ein verstopftes Gefäß«, sagt Rodrigue einmal launisch und spottend zu seinem sonette=schmiedenden Sekretär, denn Rodrigue haßt alle in sich geschlossene Schönheit, wenn sie nicht über ihre »Endgültigkeit« zu lächeln vermag. Der Humor, der bei Morgan nicht einmal in Ansätzen vorhanden ist, bleibt bis zum Ende, und am Ende mehr als je, ein Wesensbestandteil der Weltichtung Claudels. Noch in den ernstesten Szenen, von den Buffo=Intermezzi ganz abgesehen, schaut ihm der Schalk über die Schulter. Übrigens ist Rodrigue, der Bändiger ganzer Kontinente, auch in seinem politischen Tun keineswegs sentimental. Die Schiffsfähre von Panama kostet ihn zehntausend Mann, die Musterplantagen Almagros verheert er mit Feuer und Schwert, damit Almagro durch seinen Haß gestachelt werde, Größeres zu leisten. Claudels Werk kann nicht nur überzart und bezaubernd singen, es kann auch schallend und blutig lachen, es scheut das Grobe und das Grausame nicht. Statt des gepflegten englischen Parks die wildwachsende Welt, Urwald und Meer. Die sekundenlange Berührung der beiden Liebenden, die freilich auch einen Einbruch der Ewigkeit in die Zeit bedeutet (S I 195 f.), bildet nicht, wie bei Morgan, eine strömend=ruhende, lyrische und zuständliche Einheit mit dem zeitlichen Dasein; sie ist vielmehr nur der unendlich intensive Kraftpunkt, von dem aus eine ungeheure Handlung in der Zeit und über die ganze Welt hin abschnellt. An Stelle platonischer Kontemplation ist christliche Sendung getreten. Und darum auch nichts von stoischer Unverwundbarkeit. Im Gegenteil: Der Augenblick der Transzendenz hat in den Liebenden eine unheilbare Wunde aufgerissen (S I 200 f.; II 122), die sie allen Verfehrungen der Welt aussetzt, und nicht umsonst heißt Prouhèzes Tochter Maria von den Sieben Schwertern. Die Wunde der Liebe wird geheimnisvoll gleichgesetzt der Kreuzeswunde des Gottessohnes, dessen Wehrlosigkeit am Gegenpol jeglicher »Unverwundbarkeit« und »Zitadelle« steht. Während Morgans Transzendenz in Tod und Liebe selbst schon das Göttliche ist, höhlt Claudels Schwert das Herz der Liebenden und der Welt so lang aus, bis es ein reines Hohlgefäß für die göttliche Liebe geworden ist: Prouhèze sagt es in ihrem wahnsinnigen Gebet: »Wenn er keinerlei Ausweg mehr hat, wenn er auf immer in mir festgerammt ist in diesem unmöglichen Brautbett, wenn es kein Mittel mehr gibt, sich von der Winde meines mächtigen Fleisches und von dieser unerbittlichen Leere loszureißen, wenn ich ihm kein Nichts mit dem meinen bewiesen und in seinem Nichts kein Geheimnis mehr bleibt, das nicht das meine auszulegen vermöchte, dann wird es sein, daß ich ihn nackt und zerfleischt an Gott übergebe, auf daß er ihn fülle in einem Donner Schlag, dann werd' ich einen Gatten haben, einen

Gott in meinen Armen halten!« (S I 201-202). Claudel verwechself die Leere der Welt nicht mit der göttlichen Transzendenz, aber er weiß das Wahre an Morgans Gleichsetzung zu erkennen: Im Maße nämlich als nach Prouhèzes Tod der alternde Rodrigue in sich zerfällt, sich abstumpft, verholt und den sittlichen Aufgaben des Lebens den Rücken kehrt, als er auf klägliche Weise arm, hohl und leer wird, bis er buchstäblich als abgeschleppter Verräter mit anderem Kehricht von einer lumpensammelnden Karmelitin aufgelesen wird, in demselben Maße steigen die Fluten der göttlichen Liebe, herrlich versinnbildet in dem wonnigen Meer, darin Doña Siebenschwert schwimmt und sich tummelt. Für Morgan gibt es ein Jenseits des Eros, weil es in der Identität der Liebenden keine Sehnsucht, überhaupt keine Liebe mehr geben kann, sondern nur kristallene Einsamkeit. Für Claudel gibt es ein Jenseits des Eros, weil am Ende der aufsteigenden weltlichen Sehnsucht und in ihrer Selbstverzehrung die Gnade der herabsteigenden, göttlichen Caritas begegnet.

»Sparkenbroke« (»Die Flamme«) bringt über den »Quell« hinaus kaum eine neue Thematik; er zieht nur die letzten Folgerungen und stellt die Identität von Liebe=Tod (im »Quell«) nur ausdrücklich hinein in die ästhetische Problematik des »Bildnisses«: alles erhellt sich vom radikalen Künstlertum Sparkenbrokes her. Denn die kosmische Zwei=Einheit von apollinischer Schau und dionysischem Trieb wird nun in Sparkenbroke selbst hineinverlegt: Piers Sparkenbroke besitzt ein Doppelwesen: ein irdisch= sinnliches und ein verborgenes Genius= Dasein, und dieses letzte ist seine »Hypostase«: zugleich er selbst und ein anderes über ihm: er empfand den Genius »als eine Spaltung seines Ich, als einen Verrat an sich selbst, und seine Annäherung, seine Nähe, das Leuchten seiner Erscheinung, die Wärme seines Atems, das Hämmern seines Pulschlags in seinen eigenen Adern - diese höchste bedrängende Vertrautheit empfand er als eine Selbstverwirklichung« (F 22). Um diesen quälenden Zwiespalt zwischen seinem sinnlichen und seinem intelligibeln Ich zu füllen, bietet er seine höchste Kunst auf, denn Kunst vergottet den Leib und verleibt den Gott. Aber Kunst ist gerade nicht das Leben, und indem er alles Leben nur für seine Kunst lebt, entflieht ihm das lebendige Leben, und er fühlt in sich die Qual des Midas. »Mir geht es, wie dem armen Midas. Alles, was ich berühre, verwandelt sich in eine Geschichte, bis es mich ersticht« (F 221). »Ich glaube, für einen solchen Mann ist alles Stoff« (F 145). »Eingelullt in diese kalte Ekstase, stand er blind und verzaubert« (F 293). So hat er »zwei Leben« (F 360). Das ist die tiefere Tragik Marys, die ihn liebt, denn wenn sie ihm auch Genius ist für seine Kunst und Geliebte für seine Sinne, so kann sie ihm doch niemals beides in einem sein. Wie die Tochter des Glockengießers in Claudels Connais-sance de l'Est (128-130), stürzt sie sich, da ewig der Guß nicht ausreicht, lebendig in die feurige Masse, aber die Kluft schließt sich nicht und die arme »Göttin« endet bei einem kläglich mißglückten Selbstmordversuch. So ist auch »Sparkenbroke« wie »der Quell« ein Buch ohne Ausgang, ohne Richtung und Ziel; alles ist süßer, schwermütiger Zustand, Qual, die von Kunst verklärt wird, und Kunst,

die von Qual ihre Schwere und ihre Hintergründe bekommt. In dem Wogen und Treiben der tiefen Gefühle, Begierden und der philosophischen Gedanken liegt eine letzte Verantwortungslosigkeit, ja dieselbe Sinnleere, die subtile maurische oder prärafaelitische Arabesken besitzen. Kein unbeirrter Kompaß (wie die gewaltigen Kardinaltugenden in Claudels fünfter Ode) lenkt durch die Wirren des Lebens und der Liebe, und keine »Hierarchie der Werte« stuft die Bedeutungen menschlicher Handlungsweisen. Weil im letzten die Individualität aufgelogen ist in der einen Identität des göttlichen Transzendierens, und die einzelne Frau gerade darum verschwindet, weil sie geliebt ist, wird die Transzendenz nach oben ununterschieden eins mit der nach unten. »Aus diesem Gesichtspunkt gesehen, ist eine Frau wie die andere, vermutlich, bis sie sich als nutzlos erweist. Wie ein Material für ein Kunstwerk so gut ist wie ein anderes« (F 102). Die »Phantasie« als der umnebelnde Wahn der Sinne und die »Phantastie« als die über alles nüchterne, »faktische« Dasein hinaus schöpferische Vision des Göttlichen in der Welt fallen schlechthin zusammen, und dieses Ganze wird zum Absoluten: »Er sagte, daß Gott Einbildungskraft, Phantasie sei« (F 99). »Phantastie war Leben und Leben war Phantastieren« (F 296)<sup>6</sup>. So ist es folgerichtig, daß Sparkenbroke einen Tristan schreibt: denn Tristan=Erotik lebt von der metaphysischen Gleichsetzung beider Transendenzen auf dem Hintergrund der Anonymität. Aber indem sich durch diese »Identität« der Riß der Geschöpflichkeit zu schließen sucht, zeigt sich doch bloß immer wieder, daß diese »göttliche Phantastie« nur das Ästhetische in Sparkenbroke ist, das als der eine Pol seines Wesens in ewigem Widerspruch steht zum Pol seiner nüchternen, menschlichen Existenz. Das vermeintliche Ganze enthüllt sich immer wieder als ein Teil. Freilich »verklärt« das Ästhetische auch immer neu den Riß zwischen sich und dem Existentiellen in einer schwermütigen Verklärung, aber der Riß »entzaubert« doch immer wieder den Anspruch und die Illusion der Phantastie. Darum wird das »Transzendieren« in Sparkenbroke zu etwas dämonisch Zweideutigem. Die göttliche Kontemplation kann zugleich als »wahnwütiger Egoismus« oder einfach als »Nachlassen des Triebes« (F 428) verstanden werden, die Phantastie »taut den Strom auf, hernach nimmt er seinen eigenen Lauf, göttlich oder teuflisch« (F 101). So wird Sparkenbroke in dem gefährlichen

<sup>6</sup> So ist es unmöglich, die Phantastie mit Chastings (»L'imagination chez Charles Morgan«, *Vie Intellectuelle*, avril 1939) eindeutig als »schöpferische Imagination« im Sinne Fichtes und Heideggers zu beschreiben. Wenn er am Schluß (311) sich gegen Morgans Ideal der Ataraxie und Unverwundbarkeit wendet, wenn er (307) »Sparkenbroke« als Beweis der Unmöglichkeit des reinen erotischen Platonismus zeichnet, so ist damit auch die Unmöglichkeit der reinen, schöpferischen Einbildungskraft zugegeben. Insofern sieht P.-H. Simon (»Essai d'une critique chrétienne de Morgan« ebd.: 280 f.) schärfer, wenn er das unaufhellbar Zweideutige von Mystik und Vulgarität bei Morgan feststellt. »In diesem Glauben an die Einheit des Geistes und des Fleisches liegt der Schlüssel zu Morgans Spiritualität« (Emil Lerch: »Charles Morgan«, in: *Jahrb. d. Renaissance* 1938, 56). Die stete Flucht vor der letzten fleischlichen Vereinigung Sparkenbrokes und Marys, welche den Ehebruch Marys endgültig besiegeln würde, trägt unaufhebbar die Züge sowohl einer platonischen Vergeistigung wie einer pervers hinausgezögerten sinnlichen Luft.

Sinn des Stavrogin (in Dostojewskijs »Dämonen«) zum Antlitzlosen: »Übertriebener Ruhm und theatralische Weltflucht, unverhüllte Sinnlichkeit und dahinter ein mönchischer Geist« (F 616). Und man glaubt zu spüren, daß der Roman zuzeiten in ein selbstquälerisches, ungestaltetes, monologisches Tagebuch Morgans selbst ausartet: »Du hast einen Mann geheiratet, der einen Dämon in sich trägt, den er nicht austreiben kann« (F 622). »Alle meine Sünden sind eine einzige: Herzenshärte...« (F 625). So bleibt Morgans Werk und Transzendenz, nach Jaspers' Ausdruck, »Chiffre«, eine undeutbare Geste. »Und du verbringst dein Leben damit, ihn dahin zu kriegen, daß er die Botschaft dechiffriere!«, sagt Marys Gatte zum alten Pfarrer, worauf dieser zu Mary: »Nicht wahr, Sie wissen doch, meine Liebe, daß die Aufgabe eines Dichters ist, eine Botschaft zu überbringen, nicht zu erklären?« (F 316.)

Claudél weiß, daß im christlichen symbolischen Weltbild alles Botschaft ist, die ihre »Erklärung« in sich selber trägt. Alles weist transparent, aber eindeutig auf Gott, und diese Erklärung zerreißt keineswegs den Schleier des be= raudchend Geheimnisvollen. Ja, die Gewißheit einer letzten Freude (la joie ist das letzte, höchste Wesenswort des »Soulie de Satin«), einer letzten Ver= föhnlichkeit aller Qualen und einer letzten Gegenwärtigkeit aller weltlichen Trennungen und Abwesenheiten macht aus Claudél einen wahrhaft »dionysi= schen« Dichter<sup>7</sup>. Aber weil sein totales, katholisches Universum dramatische Ausrichtung hat wie die geschwungenen Linien eines Kraftfelds, weil es eine höchste Ordnung auch noch in jener theatralischen Buntheit und Verwirrung kennt, die den »Soulie de Satin« zum Ärgernis aller »Recht denkenden« und Ästheten der französischen Akademie werden ließen, darum ist Gott hier nicht die Unwirklichkeit der Phantasie, die des existentiellen Lebens nie Herr wird, sondern eine allen Dingen inwendige Liebe, die sie auf seltsamen, aber wunder= vollen Wegen zu sich emporführt. Auch der »Soulie de Satin« ist ein Gewirr arabeskenhaft verchlungenener Schicksalswege, aber nicht als eine zustandhaft erstarrte Schönheit hinter Glas, sondern als ein atemraubendes, wildes und süßes Geschehen, ein ungeheurer Tanz, in dem Gott selbst, nach Plotins Gleich= nis, der unsichtbare Anführer ist. Morgans Weltliebe ist darum stets nur ein Abschiednehmen: immer wieder prägen sich seine Gestalten die schönen Situa= tionen darum ins Gedächtnis ein, weil der Augenblick nie verweilt. Claudéls Weltliebe ist verschwenderisch und beschwert: sie läßt beschwingt die Un=

<sup>7</sup> An diesem Punkte streift Claudél freilich auch die Zone der Gefahr: die Tragik der Liebe, ja der Schuld zu verabsolutieren. Baudelaire, Rimbaud, Verlaine und ihr dämoni= sch-göttliches Weibideal wirken nach in der Weise, wie Claudél in vielen Dramen die heldische Frau einerseits als unmittelbar-sinnlich, andererseits als unmittelbares Gleichnis der Gnade hinstellt. »Le Partage de Midi« und »La Muse qui est la Grâce« bezeichnen am nacktesten diesen Gefährpunkt. Aber im »Seidenschuh« ist doch die erlösende Abhebung des ganzen irdisch-sündigen Liebespiels von seinem transzendenten, gnadenhaften Sinn erreicht, der allein von Gott her, durch seine ungeschuldete, alles umweitende Erlösung gesetzt wird. Gottes Präsenz in der Schuld wird nie, wie bei Morgan, als paradoxe, tra= gische Identität verstanden.

wiederholbarkeit des Augenblicks hinströmen, weil immer Neues, Schöneres nachfließt aus der Quelle der ewigen Wunder.

Was Morgan festhält und verliert, das entläßt Claudel und gewinnt es. Und so kommt auch das seltsame Paradox zustande, daß der scheinbar »kristallene«, durchsichtige Platoniker Morgan im Letzten die Stufe der Animalität nicht überschreitet, während der erdgebundene Claudel, der mit breiten Händen Lehm und Kot der Erde knetet, von einer überirdischen Reinheit verklärt ist. »Auch die Sünde« heißt für Morgan: Ehebruch ist Genialität, wenn er kraft göttlicher Phantasie vollzogen wird. »Auch die Sünde« heißt für Claudel: Gottes Liebe ist so groß, daß auch der Aufruhr sich ihr zuletzt ergeben muß.

## Gregorianischer Choral und nordisches Musikempfinden

Von Joachim Hollenbach S. J.

**G**regorianischer Choral ist heute für das Musikempfinden vieler deutscher Menschen etwas Unverständliches und Fremdes. Die Schleier seiner ungewohnt schwingenden Melismen gewähren zwar den Reiz einer fremdartigen, seltsam feierlich dunklen Schönheit, scheinen jedoch auch alle Möglichkeiten einer echten Begegnung zu verhängen. Da nun die Anschauungen über den Gregorianischen Choral einseitig durch den Blick auf historische Beziehungen zum jüdischen Ritualgesang bestimmt sind, liegt es nahe, das Fremdgefühl rassistisch zu interpretieren: Das »nordische Musikempfinden« verschließt sich gegen eine nicht artgemäße Kunst.

Es ist nicht zu leugnen, daß dem Choral gegenüber Fremdheit verspürt wird. Jedoch - muß der Grund notwendig ein rassistisch bedingter sein? Ist es nicht eine alte Erfahrung, daß auch nordischste Musik im nordischen Raum als ungewohnt und unzugänglich abgelehnt wird? Kann man aber etwa deshalb, weil die Gefänge Walthers von der Vogelweide vielen deutschen Menschen heute fremd und unansprechend erscheinen, ohne weiteres ihre Rassenfremdheit proklamieren? Folgt aus einem hundertjährigen deutschen Argerniß an Bach irgend etwas gegen seine Zugehörigkeit und seine Heimatrechte im deutschen Land? Ganz so schnell und einfach, wie es bei der Beurteilung des Gregorianischen Chorals zuweilen geschieht, kann man also nicht von den vorhandenen Fremd-gefühlen auf fremdrassistische Ursprünge und fremdrassistisches Wesen schließen. Ein solches Urteil darf einer künstlerisch und religiös so bedeutsamen Bildung wie dem Gregorianischen Choral gegenüber nicht leichtfertig ausgesprochen werden, denn es belastet jede unvoreingenommene Bemühung und damit jede echte Begegnung innerlichst. - Andererseits ist es auch nicht ohne weiteres von der Hand zu weisen, daß die dem Gregorianischen Choral gegenüber empfundene Fremdheit auf rassistische Spannungen zwischen Gregorianik und nordischem Musikempfinden zurückzuführen sind. Dabei liegt es uns fern zuzugeben, daß zwischen geistigen Realitäten, die rassistisch verschiedenen Ursprungs sind, jede