

Magda Motté
„Im Dunklen loben“

Religiöse Aspekte in Literatur, Theater und Film der Gegenwart

wo aber bleibt das lob das exorbitante
wo ist der dank geprüft und hart wie metall
vom betenden tanzsprung zu schweigen
des partisanenchefs des gesalbten
wo sind die mündler
verwegen geduldig genug
das leben des schöpfers und seiner geschöpfe
nährisch zu preisen in dieser nährischen welt
zu rühmen die torheit des kreuzes
den stern aus juda im blinken der satelliten
zu singen die jugend des sohnes
und seine zukunft im nachtwind der zeit?

Diese Verse von Kurt Marti¹ formulieren recht zutreffend, was mancher Leser, Theaterbesucher, Fernsehzuschauer und Kinofreund angesichts der Neuerscheinungen der letzten 15 Jahre denken mag: Loben? Wo und was gibt es da zu loben? Wenn man sich außerdem noch klarmacht, daß „loben“ etymologisch mit „lieben“ zusammenhängt, also soviel wie „für lieb halten, lieb nennen, gutheißen“ bedeutet, und daß sowohl „glauben“ (ahd. gilouben) als auch das alte gotische Wort „lubains“ (Hoffnung) zu diesem Stamm gehören, so dürfte man in bezug auf die Gegenwartsliteratur einigermassen irritiert sein. Von einer Darstellung religiöser Erfahrungen, auf die das Wort „loben“ hinweist, ist in den Werken von Achternbusch, Dorst, Godard, Grass, Hofmann, Kroetz, Kunert, Harald Mueller, Strauß, Wenders, Wolf und vielen anderen wenig zu entnehmen. Gott kommt in der Regel nicht vor. Zwar werden oft biblische Metaphern verwendet, jedoch selten in ausdrücklich religiöser Intention. Gelegentlich werden religiöse Praktiken als Relikte erwähnt, oft auch lächerlich gemacht. Die Autoren entwerfen eine Welt, in der es anscheinend nichts zu loben gibt bzw. in der der Homo religiosus nicht vorkommt.

Was Juden und Christen Jahrtausende hindurch als Heil ersehnten – den Dialog mit einem personalen Gott, Erlösung von Sünde und Tod, Hoffnung auf Vollendung in einem glücklichen Leben –, den Niederschlag solcher Sehnsucht sucht man in der zeitgenössischen Literatur vergebens. Statt dessen ist viel von Angst die Rede, von Einsamkeit und Isolation, sexueller Freizügigkeit und Sucht, Macht-

kampf zwischen Klassen, Generationen und Geschlechtern, Zerstörung der Umwelt und Weltuntergang.

Viele, der Kirche verbundene Leser lehnen deshalb die Werke der modernen Literatur ab und rufen nach einer positiven, aufbauenden Dichtung. Sie denken voll Wehmut an die christliche Bekenntnisliteratur der Nachkriegszeit, als die Werke von Werner Bergengruen, Albrecht Goes, Gertrud von le Fort, Elisabeth Langgässer, Edzard Schaper, Reinhold Schneider und Rudolf Alexander Schroeder allgemeine Anerkennung erfuhren. Doch allen derzeitigen Bemühungen eines le-Fort-Symposiums in Marburg oder der Reinhold-Schneider-Tagung in Zürich und vieler Neuauflagen dieser Autoren zum Trotz, diese Art der Literatur läßt sich nicht mehr beleben. Ihr Erfolg war zeitgebunden. Sie traf damals auf eine breite gläubige Leserschaft, die nach dem Zusammenbruch nach sinnstiftenden, hoffnungsträchtigen Modellen hungerte. Ihre Autoren verstanden ihr Schreiben als einen prophetischen, priesterlichen Dienst und übertrugen die Glaubensbotschaft der Kirche in eine ihr gemäße feierliche Verkündigungssprache. So schrieb 1941 *Rudolf Alexander Schroeder* seinen „Winterrost“²:

Was dir auch immer begegnet
Mitten im Abgrund Welt:
Es ist die Hand, die dich segnet,
Es ist der Arm, der dich hält.

Es ist kein Grauen so mächtig,
Es ist kein Fürchten so bang,
Kein Trachten so niederträchtig:
Lebt Einer, der es bezwang.

Ob sich dein Liebstes verflüchtigt,
Dein Festestes splittert und stiebt:
Gedulde dem, der dich züchtigt,
Der heimsucht, weil er dich liebt.

Mitten im Höllentoben,
Da keiner keinem frommt:
Es ist der Vater droben,
Es ist sein Reich, das kommt.

Verstummen als Antwort auf das Schweigen Gottes

Solcher Anspruch konnte sich nur kurze Zeit halten. Neben der Suche nach Trost in der Religion machte sich auch die Klage über das Schweigen Gottes angesichts der Greuel des Krieges und der Gewaltherrschaft breit. Eng damit verbunden war eine Sprachkritik, die sich vor allem gegen den eloquenten Sprachgebrauch dieser Dichtung, gegen die von keinem Zweifel angefochtene kirchliche Verkündigungssprache und gegen den unbedachten Gebrauch des Namens „Gott“ wandte. So klagte zum Beispiel *Nelly Sachs*³:

Wo nur finden die Worte...
die nicht mit Zungen verwundeten

Und *Kurt Marti* beschrieb „die passion des wortes GOTT“⁴:

und ALSO wurde das wort GOTT
zum letzten der wörter
zum ausgebeuteten aller begriffe
zur geräumten metaphor
zum proleten der sprache

Besonders eindringlich jedoch ist *Marie Luise Kaschnitz* in ihrem „Tutzingener Gedichtkreis“⁵ dieser Frage nachgegangen:

Die Sprache, die einmal ausschwang Dich zu loben,
Zieht sich zusammen, singt nicht mehr
In unserem Essigmund. Es ist schon viel,
Wenn wir die Dinge in Gewahrsam nehmen,
Einsperren in Kästen aus Glas wie Pfauenaugen
Und sie betrachten am Feiertag.
Irgendwo anders hinter sieben Siegeln
Stehen Deine Psalmen neuerdings aufgeschrieben.
Landschaft aus Logarithmen, Wälder voll Unbekannter,
Wurzel der Schöpfung. Gleichung Jüngster Tag.

Der Unterschied zu Schroeders Rhetorik ist deutlich: Hier ringt ein angefochtenes Ich mittels neuer unverbrauchter Bilder aus dem mathematisch-naturwissenschaftlichen Bereich um die Wirklichkeit Gottes. Sie ist ihm so schwer zu entschlüsseln wie Gleichungen, Wurzeln und Logarithmen in der Mathematik. Doch trotz dieser Schwierigkeit will der Sprecher „die Dinge in Gewahrsam nehmen“ und mit dem göttlichen Du im Gespräch bleiben. Geschichte abtastend, sucht er hinter den Formen menschlicher Gottesverehrung ein Sinngesetz und bietet dem unbegreiflichen Gott sein verzagtes Gemüt als Wohnstätte an; Kaschnitz fährt fort:

Du willst vielleicht gar nicht, daß von Dir die Rede sei.
Einmal nährtest Du Dich von Fleisch und Blut,
Einmal vom Lobspruch. Einmal vom Gesang
Der Räder. Aber jetzt vom Schweigen.
Unsere blinden Augen sammelst Du ein
Und formst daraus den Mondsee des Vergessens.
Unsere gelähmten Zungen sind Dir lieber
Als die tanzenden Flammen Deines Pfingstwunders,
Sicherer wohnst Du als im Gotteshause
Im Liebesschatten der verzagten Stirn.

Der Autor als Seismograph

Ein weiterer Grund dafür, daß sich die christliche Literatur nicht halten konnte, lag in der fortschreitenden Säkularisierung aller Lebensbereiche, die bis heute anhält. Die Probleme des Menschen unserer Tage sind elementar menschliche. Glaubensfragen und Konflikte mit christlichen Normen bewegen nur einen kleinen Teil der Gesellschaft, und das heißt prozentual dazu auch nur einen kleinen Teil der Autoren. Zudem scheuen sich diese vor dem religiösen Wort. Sie sind wie wir alle eingebunden in die Wirrnisse des Tagesgeschehens, das sie – Gefahren oft vorausahnend – unbeschönigt abbilden, und haben keine Antworten auf die vielfältigen Lebensfragen. Sie verstehen sich nicht mehr als Propheten oder Heilsverkünder, wie dies bereits *Franz Kafka* 1921 von sich wies⁶:

„In Wirklichkeit ist der Dichter immer viel kleiner und schwächer als der gesellschaftliche Durchschnitt. Er empfindet darum die Schwere des Erdendaseins viel intensiver und stärker als die anderen Menschen. Sein Gesang ist für ihn persönlich nur ein Schreien... Er ist kein Riese, sondern nur ein mehr oder weniger bunter Vogel im Käfig seiner Existenz.“

Deshalb muß es der christliche Rezipient denn nach einem Wort *Friedrich Kieneckers* auch lernen, „der Literatur so zu begegnen, daß er nicht zuerst oder allein Bestätigung dessen erwartet, was er ohnehin weiß – oder zu wissen „glaubt“⁷. Zudem ist die Literatur noch in ihrer dunkelsten und blasphemischen Ausprägung ein unersetzbares Medium, das von einer verlorenen Sinn- und Wertvorstellung kündigt, und trägt überall da, wo sie auf einen letzten Sinngrund verweist, religiösen Charakter. „Religiös“ bedeutet also nicht von vornherein „christlich“ oder „gebunden an eine Religionsgemeinschaft“, auch nicht jegliche Verwendung von biblischen Metaphern, christlichen Begriffen oder Motiven. „Religiös“ soll in einem sehr weiten Sinn verstanden werden, ist allerdings auch nicht denkbar ohne eine zumindest offene Beziehung zur Transzendenz⁸.

Wieviel an versteckter Religiosität und an unausgesprochenem Lob der Schöpfung und des Schöpfers in den düsteren Werken unserer Gegenwart enthalten ist, soll im folgenden kurz aufgezeigt werden. Daß ein solcher Überblick in diesem Rahmen nur sehr fragmentarisch und unter Auslassung vieler Einzelfragen (Struktur, literarische Qualität, Wirkung etc.) erfolgen kann, braucht wohl nicht eigens erwähnt zu werden. Die Auswahl der Texte wurde weitgehend durch ihren Aktualitätswert bestimmt.

Die leere Transzendenz

EINER, DER WEISS,	geht auch
was alles	den verschwundenen
mit dem Leben	Flüssen nach
geschehen kann;	unterm Karst ⁹ .

Zahlreich sind in der Gegenwartsliteratur die Werke, die mit keinem Wort die Grenzen des Irdischen überschreiten, in denen aber einzelne Menschen durch ihr Denken, Handeln und Sein einen stummen Beweis für den Sinnzusammenhang alles Lebendigen sowie für die Möglichkeiten und Grenzen menschlicher Wirkungskraft liefern. Diese Fragen durchziehen zum Beispiel *Günter Kunerts* Werk seit den Anfängen. Seine poetischen Antworten sind zunehmend skeptischer, oft sogar hoffnungslos geworden¹⁰:

Erkenntnis die: Wir können uns nicht fassen.
Und finden keinen, der uns Göttern gleicht.
Und keinen, der uns Hilfe reicht.
Wir sind uns ohne Gnade überlassen.

Doch findet sich im gleichen Gedichtband auch ein Text „Tiefseemuschel“, der einen größeren Sinnzusammenhang zumindest ahnend erfragt¹¹:

Bewundernd musterst du, was Leben
aus Kalk und ohne Vorbild schafft.
Was steckt dahinter? Welches Streben?
Das ist die Hülle: Wo die Kraft.

Beliebt: Solch Stück ans Ohr zu halten.
Man hört nur Rauschen. Doch du bist bereit
beim Lauschen eine Ahnung zu entfalten:
So und nicht anders klänge Ewigkeit.

Im Anblick einer Muschel – aus dem Wasser kam das Leben – gerät der Sprecher ins Staunen: Fragen steigen in ihm auf, die Ahnung von einer verborgenen Wirkkraft läßt sich nicht abweisen. Auch die Erinnerung an die beliebte Gebärde, eine solche Muschel ans Ohr zu halten und im Rauschen mehr als das Pulsieren des eigenen Blutes zu vernehmen, weist in diese Richtung. Aber er sagt abschließend nicht: So klingt Ewigkeit, sondern „So und nicht anders klänge Ewigkeit“; er nimmt den Satz als Wirklichkeitsaussage zurück und formuliert ihn als Wunsch.

Die Suche nach Aspekten des Religiösen in Kunerts Gedichten wird von ihm selbst angeregt, nicht allein deshalb, weil er die Gottesfrage umkreist und vielfach biblische Metaphern verwendet, sondern weil er expressis verbis schreibt, daß ihn im Gedicht „eine Ahnung der direkten Zwiesprache mit etwas Numinosem“ überkommt. Für ihn trägt das Gedicht mythische Züge, allerdings – wie er selbst schreibt, einen Begriff von Hugo Friedrich benutzend – im Sinn einer „leeren Transzendenz“, also im Sinn von „Transzendieren des Gedichts ohne Gott und Götter, trotzdem ausgestattet mit dem gehobenen Ton des Sprechens zu einem Du, das als Adressat nicht mehr vorstellbar ist“. Nach Kunert verweist gerade das Metaphorische des Gedichts auf das Numinose, gibt letztlich eine Ahnung von einem verlorengegangenen Lebensraum:

„Das Gedicht erlöst keinen von der Sinnlosigkeit und Zufälligkeit des Lebens, aber es gibt dem Leser das Gefühl, in einen nur zu ahnenden Zusammenhang wieder aufgenommen zu sein. Einige wenige Zeilen sind der Schlüssel zu einem Raum, aus dem wir uns selbst ausgesperrt haben und der wahrlich ein ‚Lebensraum‘ gewesen ist. Unsere Hybris besteht darin, daß wir diesen Raum nicht mehr betreten können, nur diese Tür einen Spalt weit öffnen, um unseres Verlustes ansichtig zu werden.“¹²

„...uns selbst ausgesperrt haben“ – das ist auch ein Schlüsselwort für die Schriftstellerin *Marlen Haushofer*. In ihrem Roman „Die Wand“¹³ schildert sie den Überlebenskampf einer 40jährigen Frau, die sich plötzlich in einem abgelegenen Alpental durch eine durchsichtige, aber undurchdringliche Wand von der gesamten Welt abgeschnitten findet. Eine kafkaeske Situation! Nach und nach stellt sie fest, daß sie möglicherweise die einzig Überlebende nach einer furchtbaren Katastrophe ist. (Giftgas oder Atomstrahlung – das bleibt im Roman offen.) Zusammen mit einem Hund, einer Katze und einer Kuh versucht sie, in der Jagdhütte ihrer Freunde mit den vorhandenen Mitteln die Situation zu meistern. Der Roman ist der rückwärtsgewandte Bericht der Ich-Erzählerin über zweieinhalb Jahre Einsamkeit. Gleichsam in konzentrischen Kreisen schildert sie immer

die gleichen jahreszeitlich bedingten Abläufe. Das Spannungsmoment für den Leser liegt ausschließlich darin, zu erfahren, wie die Frau mit der fortschreitenden Verwilderung und Einsamkeit fertig wird. Der Roman bleibt ganz im Diesseitigen; dennoch ist die Darstellung der Ich-Erzählerin über ihr Handeln und Denken von religiöser Qualität. Trotz zahlreicher Ängste und gelegentlicher Depressionen, die sie an Selbstmord denken lassen, überwiegt in ihr ein starker Lebenswille, nicht um ihrer selbst willen, sondern aus Verantwortung für die Tiere, die ohne ihre Fürsorge einem elenden Tod in der Wildnis ausgeliefert wären:

„Machmal, schon lange ehe es die Wand gab, habe ich gewünscht tot zu sein, um meine Bürde endlich abwerfen zu können. Über diese schwere Last habe ich immer geschwiegen; ... Es war eben der Preis, den man für die Fähigkeit bezahlte, lieben zu können“ (71).

Auf einen Mangel an Verantwortung und fürsorgender Liebe führt sie auch die Katastrophe zurück:

„Wären alle Menschen von meiner Art gewesen, hätte es nie eine Wand gegeben, und der alte Mann müßte nicht versteinert vor seinem Brunnen liegen. Aber ich verstehe, warum die anderen immer in der Übermacht waren. Lieben und für ein anderes Wesen sorgen ist ein sehr mühsames Geschäft und viel schwerer, als zu töten und zu zerstören“ (161).

Angesichts des nächtlichen Sternenhimmels stellt sich die Ich-Erzählerin auch der Sinnfrage; es überkommt sie eine Ahnung von der Unbegreifbarkeit des Kosmos:

„Ich suchte nicht mehr nach einem Sinn, der mir das Leben erträglicher machen sollte. Ein derartiges Verlangen erschien mir fast wie eine Anmaßung. Die Menschen hatten immer ihre eigenen Spiele gespielt, und sie waren fast immer übel ausgegangen... Das große Sonne-, Mond- und Sternenspiel schien gelungen zu sein, es war auch nicht von Menschen erfunden worden. Aber es war noch nicht zu Ende gespielt und mochte den Keim des Mißlingens in sich tragen. Ich war nur ein aufmerksamer und bezauberter Zuschauer, aber mein ganzes Leben hätte nicht ausgereicht, um auch nur die winzigste Phase des Spieles zu überblicken“ (209f.).

Angesichts der „After-Day“-Welle in der neueren Literatur (vgl. Günter Grass „Die Rättin“; Inge Merkel „Die letzte Posaune“; Harald Mueller „Das Totenfloß“; Andrej Tarkowskij „Opfer“; Christa Wolf „Störfall“; Wladimir Gubarew „Der Sarkophag“ u. a.) ist man geneigt, Haushofers Roman „Die Wand“ auch hier einzureihen. Doch abgesehen davon, daß er bereits Anfang der 60er Jahre geschrieben wurde, legt es der Kontext von Haushofers Werk näher, die Wand als Kommunikationssperre zu interpretieren. In ihrem autobiographischen Kindheitsroman „Himmel, der nirgendwo endet“ spricht die Autorin auch von einer Wand, die zwischen ihr und den Menschen ihrer Umgebung wächst¹⁴. Und in der Novelle „Wir töten Stella“¹⁵ verharret die Ich-Erzählerin gleichsam hinter einer imaginären Wand (vgl. ihre Position hinter der Fensterscheibe in Beobachtung des sterbenden Vogels), unfähig, rettend ins Leben einzugreifen („...ich wünschte nicht, die Wand zu durchbrechen, die mich von diesem Schmerz noch trennte“).

Auch in dem teils hoch gelobten, teils als Symbolkitsch kritisierten Film von Wim Wenders „Paris, Texas“ ist eine Wand als Kommunikationsbarriere von

besonderer Bedeutung. Travis trifft nach jahrelangem Umherirren und mühevoller Suche in einer Peep-Show mit seiner Frau Jane zusammen. Getrennt durch die Spiegelwand – er kann sie sehen, sie ihn nicht –, gibt er sich nach und nach zu erkennen, indem er gleichsam in einer Art Beichte seine Schuld eingesteht. In einem Zeichen der Versöhnung werden beide in ihren auf der Spiegelscheibe verschmelzenden Gesichtern noch einmal eins; dann trennen sie sich wieder. Travis übergibt der Mutter ihr Kind. Er selbst fühlt sich nach der Aussprache zwar von der Last der Schuld befreit, aber dennoch nicht würdig, als Mann und Vater wieder mit beiden zu leben. Er geht fort.

In symbolträchtigen Bildern zeigt der Film die Umkehr, das Geständnis und den Sühnewillen des Mannes und rückt damit in die Nähe der biblischen Parabel vom verlorenen Sohn, ohne daß der religiöse Bezug in Text oder Bild ausdrücklich angesprochen wird. Das bleibt der Rezeption des Zuschauers überlassen. Wenders zeigt, er missioniert nicht.

Völlig anders, wohl aus alter Verehrung für *Peter Handke*, hat er seinerzeit dessen Stück „Über die Dörfer“¹⁶ in Salzburg inszeniert. Hier hat er sich dem Redeschwall des Autors ausgeliefert und dadurch die Schwäche des Handke-Stücks sichtbar gemacht, die übrigens auch Rudolph in Hamburg nicht kaschieren konnte. Handke versucht seit einigen Jahren, wie Thomas Anz schreibt, das „Katastrophenbewußtsein, die Endzeitstimmung und depressive Grübelei“¹⁷ zu überwinden. In seinem dramatischen Gedicht „Über die Dörfer“ predigt er den „Geist des neuen Zeitalters“ (96). Gregor kommt nach vielen Jahren aus der Fremde heim zu seinen Geschwistern. Die dörfliche Idylle ist der Modernisierung zum Opfer gefallen. Eine alte Frau, Prototyp des daran leidenden Menschen, empfängt den Heimgekehrten wie einen Messias:

„Er ist es. Er ist älter geworden, und immer noch der, der er war... Sei begrüßt... Wann wirst du endlich für immer hier bleiben und dich ein bißchen um uns kümmern? Wann endlich trittst du auf gegen das tönende Unrecht der sogenannten Volksvertreter, der Regionalprogramme, der Fragebögen, der falschen Fürsorge, der Elektrozäune, des bösen Netzes aus Geflimmer und Gerede, über uns geworfen zum Abtöten, zum Seelenlicht ausblasen, zum Ersticken?... Bleib hier und räche uns“ (68f.).

Aber Gregor ist nicht der Retter. Diese Rolle weist Handke dem Kind zu, dem die junge Frau Nova nach ihrer zukunftsweisenden Schlußrede mit prophetischer Geste die Krone aufsetzt. Nova ruft die Dörfler zum Widerstand auf:

„Aus mir spricht der Geist des neuen Zeitalters und der sagt euch jetzt folgendes. Ja, es gibt eine Gefahr: und nur dadurch kann ich reden, wie ich reden werde“ (96).

In pathetischer Diktion spricht sie gegen die Klage über Krankheit und Tod, für den Überlebenswillen; gegen die Enge, für die Weite; gegen den Undank, für die Dankbarkeit; gegen die krieglerische Auseinandersetzung, für die sanfte Veränderung; gegen die Witze, für die Liebe; gegen die Unfähigkeit zu feiern, für die Feste. Sie setzt die Natur als Vorbild und Maß und ruft jeden einzelnen zur Vergöttlichung auf:

„Jetzt ist der heilige Tag. Wirkend arbeitend, seht ihr ihn und könnt ihn füllen... Ihr seid jetzt, und ihr seid die Gültigen... Handelt danach. Und laßt ab von dem Gegrübel ob Gott oder Nicht-Gott: das eine macht sterbensschwindelig, das andere tötet die Phantasie, und ohne die Phantasie wird kein Material Form: dieses ist der Gott, der für alle gilt... 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*... Leute von jetzt: entdeckt, entgegengehend, einander als Götter, als Raumaushalter, als Raumerhalter... Seid die Götter der Wende“ (103f.).

Der Anklang an den biblischen Sprachgebrauch, etwa der Bergpredigt oder einzelner Paulusbriefe, in diesen Zitaten ist unüberhörbar. Aber ist damit Novas bzw. Handkes Predigt „religiös“ oder gar „christlich“? Biblischer und feierlicher Sprachgebrauch allein zeugt keine religiöse Haltung. Handke schneidet mit seinen Worten die Bindung an einen persönlichen Gott expressis verbis ab. Es geht ihm um die Vergöttlichung des Menschen im innerweltlichen Bereich. Die Aufforderung zur Selbsterlösung hat mit Religiosität nichts mehr zu tun.

Handke liefert also hier kein Beispiel für einen versteckten oder offenen Lobpreis, der auf ein höheres Du zielt, eher – nach einem Wort von Anz – für eine „neue Überheblichkeit“¹⁷ oder – nach Sigrid Löffler positiv ausgedrückt – „eine Art weltlicher Mystik aber ohne Gott“¹⁸. In seinen jüngsten Werken „Die Wiederholung“ und „Gedicht an die Dauer“¹⁹ hat Handke die hier eingeschlagene Richtung fortgesetzt; seine Verkündigung bleibt – wie Paul Konrad Kurz schreibt – „geerdet“²⁰.

Der religiöse Ausblick

Ähnlich wie Handke läßt auch *Botho Strauß* sein Stück „Der Park“²¹ mit einer langen Rede ausklingen; doch wird sie nicht wie bei Handke pathetisch deklamiert – auch die Realisationen in Berlin und München haben dies berücksichtigt –, sondern ist voll in die Spielhandlung eingebunden. Vor allem aber wird die transzendente Ausrichtung durch das Wort der Protagonistin Titania „Nur ein Gott kann uns retten“ (119) ausdrücklich betont.

Titania feiert ihre Silberhochzeit. Dazu haben sie und ihr Sohn 50 Einladungen verschickt. Die Geladenen sind aber nicht gekommen. Nur fünf Gäste sind anwesend, die sich ohnehin jeden Dienstag einfinden. Das veranlaßt den Sohn zu seinem großen Schlußmonolog. Er spricht ihn ganz unfeierlich, lässig mit übereinandergeschlagenen Beinen auf einem Stuhl sitzend, während ihm ein sich in einem Sessel rekelndes Serviermädchen zuhört:

„Herr, warum hast du uns heute keinen Feiertag beschert?! Und einen jener hellen Sommerabende, an denen du mit leichter, gütiger Hand einige Dutzend deiner lustigen Geschöpfe in unseren Garten geworfen hättest, und er wäre mit Leben erfüllt gewesen und mit Hochrufen auf meine Mutter. ‚Da werden wir feiern und schauen, schauen und lieben, lieben und preisen‘... Auf fünfzig Tuchservietten ließ ich das Wort des Augustinus drucken. Für wen? ... fünf verlorene Hausfreunde? Der Augustinus auf der Serviette wird ihnen das kalte Grausen über den Rücken jagen. Ständig fühlen sie sich

aufgefordert, eine Stimmung zu verbreiten, die fünf uralte Bekannte nirgends auf der Welt verbreiten können. Der Augustinus wird sie in die allergrößte Verlegenheit bringen. Er wird das gerade Gegenteil dessen bewirken, was er verheißt. Statt zu feiern werden sie frösteln, statt zu schauen werden sie unter sich blicken, statt zu lieben werden sie witzeln, statt zu preisen werden sie nörgeln. Anders kann es gar nicht kommen“ (126).

Der religiös-christliche Bezug ist mehrfach vorhanden: durch die Metapher „Fest“ und den Anklang der Gesamtsituation an die Parabel vom königlichen Hochzeitsmahl, wie sie Matthäus im 22. Kapitel erzählt, durch die Anrede „Herr“ und die Stichwörter „Geschöpfe“, „Garten“, „mit Leben erfüllt“, die an das endgültige Paradies erinnern, und schließlich durch das Augustinus-Zitat, die Schlußworte aus dessen Buch „Der Gottesstaat“. Auch in anderen Werken von Botho Strauß lassen sich Spuren des Religiösen entdecken, die von einer verschütteten Sehnsucht der dargestellten Personen nach Erlösung künden, erinnert sei an Lotte in „Groß und klein“, die Kontakt heischend sich als Gottgesandte in diesem „Jammertal“ fühlt, aber schließlich als „der eklige Engel“ von allen abgewiesen wird; oder an den Filmbericht des Malers Peter in „Trilogie des Wiedersehens“ über den russischen Maler, der ein Osterbild malen sollte, danach vor Erschöpfung sterben will, aber am Sterben gehindert wird mit der Erklärung „Heute ist Ostern“; oder an die Diskrepanz von Handlungsort, eine schäbige Hotelhalle, und Handlungszeit, der erste Weihnachtsfeiertag, in „Bekannte Gesichter, gemischte Gefühle“.

Ist in diesen frühen Stücken des Autors der religiöse Gedanke ironisch verfremdet und stark chiffriert, so wird er in den neueren Werken offen ausgesprochen. So schreibt Strauß zum Beispiel in „Paare, Passanten“ über den Glauben:

„Es ist lachhaft, ohne Glauben zu leben. Daher sind wir voreinander die lachhaftesten Kreaturen geworden und unser höchstes Wissen hat nicht verhindert, daß wir uns selbst für den Auswurf eines schallenden Gottesgelächters halten.“²²

Und dem Gedicht „Diese Erinnerung an einen, der nur einen Tag zu Gast war“ ist nicht nur das Motto des Beitrags „Im Dunklen loben“ entnommen, dort wird auch der Weg der „Schöpfung“ als „Königsweg der Natur zu ihrem Ursprung in Gott“²³ bezeichnet.

Solch ausdrücklich religiöser Ausblick ist in der Literatur der Gegenwart allerdings selten. Die meisten Autoren sprechen sich viel verhaltener aus. Auch steht hinter der Wahl biblischer Motive oder Metaphern nicht immer eine religiöse Intention. Sie werden oft nur gewählt, um eine urmenschliche Situation schlagartig zu beleuchten. Eine religiöse Intention auszumachen, ist äußerst schwierig und kann nur im Zusammenhang von Werk und Biographie des Autors versucht werden. Andererseits ist es dem Rezipienten aber auch unbenommen, biblische Metaphern religiös zu verstehen, solange sie durch den Kontext nicht eindeutig als satirisch bzw. blasphemisch ausgewiesen sind, wie dies sicherlich von den Gebeten der Großmutter und der Ratten sowie von der Inthronisation der Alten als Madonna in dem jüngsten Roman von Günter Grass „Die Rättin“ zu sagen ist.

Da die Grenzen zwischen Ernst, Satire und Blasphemie sehr schwer zu ziehen sind, geraten manchmal Autoren auch fälschlicherweise in Verdacht, christliches Glaubensgut durch blasphemische Darstellung zu verunglimpfen, wie dies vor zwei Jahren *Jean-Luc Godard* mit seinem Film „Maria und Joseph“ widerfuhr. Wenn man auf die Wahl der biblischen Namen, die zweifelhafte Darstellung des Engels, die Aktualisierung der Jungfrauengeburt und das Leben der modernen „heiligen Familie“ starrt – vielleicht den Film sogar nicht gesehen hat –, dann mag die Ablehnung des Films aus religiösem Übereifer verständlich sein.

Sie verkennt aber die Intention dieses poetischen, wenn auch künstlerisch nicht ganz einheitlichen Werks. Versucht doch Godard hier einen Hymnus auf das Wunder des Lebens und das Geheimnis einer nicht besitzergreifenden Liebe zu gestalten. „Mein Thema ist das Leben“, sagte er in einem Interview²⁴. Dies geht auch aus den Naturaufnahmen, den theoretischen Erörterungen der Wissenschaftler sowie der Parallelhandlung (Eva und Professor) hervor, die die Chronologie der Ereignisse immer wieder unterbrechen. Sollte man es nicht als eine besondere Huldigung verstehen, wenn ein erklärter Atheist wie Godard das Geheimnis der Jungfrauengeburt wählt, um das Wunder der Menschwerdung des Menschen darzustellen? Auch die Jury der Internationalen Katholischen Filmorganisation hatte seinerzeit erklärt:

„Der Regisseur versucht mit großer Behutsamkeit und aufrichtigem Respekt, menschlichen Grunderfahrungen, insbesondere dem Geheimnis der Liebe und des Lebens, näherzukommen, in dem er sich bekannter biblischer Gestalten und Glaubensaussagen bedient. Dabei gelingt es ihm, brüchig gewordene Bezüge zwischen Sinnlichkeit und Unberührtheit, naturwissenschaftlichem Denken und metaphysischen Wahrnehmungen, modernem Alltag und spiritueller Dimension überzeugend miteinander zu verbinden.“²⁵

Gerade die Reaktionen auf diesen Film – deshalb ist er hier erwähnt – lehren, wieviel Christen noch lernen müssen, wenn sie die verwehten Spuren des Religiösen in unserer säkularisierten Welt entdecken wollen. „Denn wer nicht gegen uns ist, der ist für uns“, heißt es, den Eifer der Jünger dämpfend, bei Markus (9,40). Schon bald wird bei Matthäus aus diesem sanften Weisheitswort das strenge: „Wer nicht für uns ist, ist gegen uns“ (12,30).

Im Dunklen loben – für viele Zeitgenossen in ihrer Daseinsangst und Glaubensunsicherheit ist dies das Äußerste. Versteckten Lobpreis entdecken kann man sogar in dem düsteren Stück von *Harald Mueller* „Totenfloß“²⁶. Es zeigt, wie vier Atomverseuchte, aus dem bewohnbaren Areal ausgestoßene Menschen sich zusammenschließen und auf einem Floß von Heidelberg den Neckar und Rhein hinab Richtung Xanten treiben, wo sie sich Rettung erhoffen. Der schwer geschädigte Checker, halb Tier, halb Mensch, vom Autor als „Überlebensmaschine“ (35) bezeichnet, spricht immer wieder den großen „Bog“ an. Dies nur als Floskel abzutun, wie Kritiker schreiben, wird dem Stück nicht gerecht. Die Figuren äußern sich weitgehend in einem Jargongemisch aus Amerikanismen, Punkerslo-

gan, infantilen Funktionsbezeichnungen und Lautmalerei. Anstatt „Gott“ verwenden sie den Namen „Bog“ (den übrigens auch Anthony Burgess in seinem Roman „A Clockwork Orange“, „Uhrwerk Orange“, 1962, gebraucht). Dieser „Bog“ wird von Checker als Gabenspender: „Oh, Bog, du schenkst dem Checker ein (!) Fisch!“ (38), als Unheilbringer: „Steinern glotzt er auf uns herab“ (38) und als Richter: „Oh, Bog, vergib dem Checker! Bog vergib!“ (42) angesprochen. Aber auch Bjuti, in der die Sehnsucht nach der schönen Erde wie nach dem verlorenen Paradies verkörpert ist, wendet sich an „Bog“ als Schirmherrn (40) und erfleht von ihm schließlich Checkers Heilung, das heißt seine Menschwerdung und Ich-Findung: „Bog, laß das Licht die Dunkelheit durchdringen!“ Darauf sagt Checker zum erstenmal Ich: „Ich bin der Checker“ (45). Das Stück läßt nach Inhalt, Struktur und Sprache viele Wünsche offen, aber den Ernst dieses religiösen Ausblicks kann man ihm nicht absprechen. Auch das Ziel der Floßreisenden, die Stadt Xanten, wo es reines Wasser, reine Luft, unverdorbene Nahrung geben soll, trägt Spuren religiöser Sehnsucht. Daß sich diese nicht erfüllt, fügt sich der realistischen Utopie.

Die Sehnsucht, in einer neuen Stadt Geborgenheit und Lebensraum zu finden, ist ein uralter, nicht nur biblischer Topos. *Hilde Domin*, die als Halbjüdin unter Hitler das Schicksal der Heimatlosigkeit und des Verfolgtseins am eigenen Leib erfahren hat, gestaltet dies in den „Liedern zur Ermutigung“²⁷. Ihr Gedicht diene als Überleitung zu den Beispielen der letzten Gruppe, die eine christliche Botschaft vermitteln. Im ersten Teil ihres Gedichts schlägt Domin das Thema an:

Unsere Kissen sind naß	aber wieder steigt
von den Tränen	aus unseren leeren
verstörter Träume	hilflosen Händen
	die Taube auf.

Tränen, verstörte Träume und leere Hände sind ein Bild für die beängstigende Situation des Sprechers. Aber es wird auch die „Tauben“ genannt, das Zeichen der Hoffnung nach der zerstörerischen Sintflut, das Zeichen, daß die Arche an Land kommt, Boden und Heimat gewinnt. Diese Hoffnung wird im zweiten Teil von einem machtvollen Ich bestätigt:

Lange wurdest du um die türelosen Mauern der Stadt gejagt.	Ich mache ein kleines Zeichen In die Luft, unsichtbar wo die neue Stadt beginnt, Jerusalem die goldene aus Nichts.
Du fliehst und streust die verwirrten Namen der Dinge hinter dich.	
Vertrauen, dieses schwerste ABC	

Hier verspricht einer, der Macht hat, dem verstörten und gehetzten Du einen neuen Anfang und das Ende seines dreifachen Elends der Heimatlosigkeit, der Sprachunfähigkeit, der Beziehungslosigkeit (vgl. Präteritum der ersten Aussage).

Doch muß der verängstigte Mensch das Vertrauen wie ein Abc mühsam wieder lernen. Dann aber wird er das Zeichen der Verheißung erkennen, die aus dem Nichts erschaffene neue Stadt, das goldene Jerusalem, die endgültige Heimat. Was die Autorin als Flüchtling konkret erlebte, hat sie hier in der Bibel entnommene Bilder gebracht. Die Hoffnung auf eine neue, von Gott geschenkte Stadt ist keine billige Vertröstung, eher eine realistische Einschätzung menschlicher Unzulänglichkeit, verbunden mit der Zuversicht, daß das Leben über den Tod hinausgeht.

Die christliche Botschaft

Abschließend sei auf drei Werke verwiesen, die mehr oder weniger deutlich den christlichen Sühne- und Opfergedanken zur Sprache bzw. ins Bild bringen. Unter den Werken, die sich die Bewältigung der unrühmlichen deutschen Vergangenheit zum Thema machen, ragt *Christoph Heins* Roman „Horns Ende“²⁸ besonders hervor, nicht nur, weil er verschiedene Zeitebenen und Erzählerfiguren kunstvoll miteinander verknüpft sowie die Handlung durch Reflexionen über die Geschichte und den Wert der Erinnerung begleitet, sondern vor allem, weil Hein der Frage nach der Schuld des einzelnen und eines ganzen Gemeinwesens radikal nachgeht.

Der Roman entlarvt die Verlogenheit eines gesellschaftlichen Gefüges am Beispiel einiger Bürger einer mitteldeutschen Kleinstadt in den 40er und in den 50er Jahren und deckt deren offiziellen und alltäglichen Faschismus auf. Fast 30 Jahre später besinnen sich die beteiligten Personen auf ihre Verantwortung an den Geschehnissen, und die meisten – gläubig oder ungläubig – bringen sie mit den Begriffen Sünde, Gewissen, Beichte, Gericht, Gott in Zusammenhang. Ein christliches Vokabular, das in moderner Literatur höchst ungewöhnlich ist! So rechtfertigt Gertrude Fischlinger ihr kurzes sexuelles Verhältnis mit Horn: „und ich denke, unser Schöpfer wird es nicht für eine Sünde ansehen, wenn zwei hilflose Wesen dieser Welt einander beistehen“ (248). Und Dr. Spodeck glaubt sich im Recht, wenn er sich vorstellt, daß er dem verhaßten Bürgermeister das Leben möglichst lange erhalten möchte, um ihn leiden zu sehen:

„Und ich hätte das vor meinem Gott zu verantworten gewußt, wie ich es dem Priester gebeichtet hätte, der keine Möglichkeit haben sollte, meiner sich endlich befriedigenden Verbitterung die Absolution zu verweigern“ (8).

Sehr viel weniger sicher ist sich Spodeck hinsichtlich seiner großen Lebensschuld, der Verführung der jungen Christine:

„Deinetwegen, Christine, werde ich keine Vergebung erlangen. Heilige Maria, Mutter Gottes, bitte für mich Sünder, jetzt und in der Stunde meines Todes“ (137).

Schließlich legt Hein dem ungläubigen Bürgermeister Worte in den Mund, die der Hiob-Rezeption eine neue Nuance hinzufügen:

„Ich habe auf dieser Erde nicht soviel an Schuld auf mich geladen, wie ich in den Jahren nach Irenes Tod, in der andauernden Zeit meiner endlosen Einsamkeit sühnte. Sollte es wirklich etwas wie einen Gott geben, vor dem ich nach meinem Tode zu erscheinen habe, um mich für meine Taten, Gedanken und Worte zu verantworten, so bin ich schon jetzt begierig darauf zu erfahren, wie er sich vor mir rechtfertigen wird. Aber vielleicht wird mich mein Tod nachsichtig stimmen, und ich werde auch noch vor seinem Thron und Angesicht Gott leugnen, um ihm die unaussprechbare Rechtfertigung dessen, was er mir antat, zu ersparen“ (51f.).

All diese Eingeständnisse und Rechtfertigungsversuche gipfeln in den wörtlichen Zitaten aus dem „Dies irae“ mit der Bitte um Gottes Erbarmen (115):

Tag der Tränen, Tag der Wehen
da vom Grabe wird erstehen
zum Gericht der Mensch voll Sünden.
Laß ihn, Gott, Erbarmen finden!

Diese Zeilen aus der großen liturgischen Totenklage heben die dargestellten Geschehnisse während des Krieges und nach dem Krieg in der kleinen Stadt Guldenberg in den großen heilsgeschichtlichen Zusammenhang. Heins Roman „Horns Ende“ zeigt – auf eine in der neueren Literatur überzeugenden Weise – einen Weg, wie der Mensch aus dieser Verflechtung des Bösen herauskommen kann: durch unermüdliches Bewußtmachen und mühevollen Aufarbeitung der Schuld, die vor ein göttliches Gericht getragen werden muß. Nicht Verdrängen und Vergessen, sondern Erinnern und Bekennen vor Gott sind die Rettung.

Noch deutlicher wird der Sühne- und Opfergedanke in der Erzählung „Der alte Mann und die Tauben“ des tschechischen Autors *Jan Procházka*. Er verschränkt zwei Lebensschicksale, die biographisch nichts miteinander zu tun haben: das des alten Kybernetikprofessors Šimek und seiner Tochter und das des jungen Mädchens mit den Tauben und seines Freundes. Šimek, nach vielen Jahren Kerkerhaft rehabilitiert, beobachtet vom Krankenhaus aus, wo er sich einer Herzoperation unterziehen muß, ein junges Mädchen, das jeden Mittag Tauben fliegen läßt, die nach einiger Zeit zu ihm zurückkehren. Als das ihn faszinierende Schauspiel eines Tages ausbleibt, ahnt er Schlimmes und macht sich unter Aufbietung seiner letzten Kräfte auf, das Mädchen zu suchen und, wie er glaubt, zu retten. Seine Suchaktion wird ein Wettlauf mit dem Tod. Er findet die junge Frau zwar, doch sie ist bereits tot, und auch er bricht tot zusammen, nachdem er die Tauben hat fliegen lassen.

Obwohl eine völlig neutrale Erzählhaltung vorherrscht, gibt Procházka doch durch wenige Signale einen Schlüssel, wie die Gestalt Šimeks zu deuten ist. Er trägt Züge der Gestalt Jesu: Als er, beladen mit den Kabeln der Elektroden für das Elektrokardiogramm, gebeugt und mit schweren Schritten durchs Labor geht, heißt es von ihm, daß er aussieht „wie ein moderner Christus...“, der ein unsichtbares Kreuz schleppt“ (18), und kurz vor seinem Tod im Treppenhaus des fremden Hauses bemerken die Hausbewohner „sein Märtyrergesicht“ (99): „Mit dem Rücken an der Wand steht er da. Wie der Gekreuzigte sieht er fast aus“ (97). Der Vergleich mit Jesus wird noch überzeugender, wenn man die inneren

Vorgänge hinzunimmt: Demnach sieht er in dem jungen Mädchen mit den Tauben das Bild seiner eigenen treulosen Tochter, der er – sich opfernd – im Geist der Treue und Vergebung nachgeht. Seinen Weg begleiten – ähnlich wie in der Passion Christi – sowohl teilnahmslose, geringschätzende und spottende als auch mitleidige und betroffene Zuschauer. Wenn auch dem Einsatz des alten Mannes äußerlich betrachtet kein Erfolg beschieden ist, so entläßt die Erzählung den Leser doch mit dem Hoffnungszeichen, daß im Leben dieses Verfolgten, Verlassenen und vom Tod Gezeichneten nicht der Haß gesiegt hat, sondern die vergebende Liebe.

Besonders eindrucksvoll ist der Gedanke des stellvertretenden Opfers in *Andrej Tarkowskij*s letztem Film „Opfer“ dargestellt. Alle Details (Personen, Gegenstände, Landschaft, Licht, Farben, Klänge) werden überragt von zwei Bildern, die die Aussage des Films zusammenfassen: das brennende Haus und der dürre Baum. Letzterer steht am Anfang und am Ende; er ist sowohl Zeichen der Verwüstungen, in die der Mensch sich und die Umwelt manövriert hat und aus denen er aus eigener Kraft nicht mehr herausfindet, als auch Symbol der „Hoffnung und Zuversicht“, wie die Widmung Tarkowskij am Schluß des Films lautet.

Schon am Anfang wird durch die „erlösungsgewisse“ (Urs Jenny) Bach-Arie „Erbarme dich, mein Gott“ und die russische Legende vom verdorrten Baum, der wieder grünt, wenn man ihn nur beharrlich wässert, ein Keim der Hoffnung gelegt. Am Ende greift dann der kleine Sohn des Vaters Rat auf, gießt den dürren Baum und bereitet sich auf einen Neuanfang vor mit den Worten: „Im Anfang war das Wort. Warum, Papa?“ Zwischen Verwüstung, die in zahlreichen Bildern dokumentiert wird, und Neuanfang steht Alexanders Opfer. Er hat in panischer Angst vor der im Fernsehen angekündigten Atomkatastrophe ein Gelübde getan, sich von allem, was ihm lieb ist: Familie, Besitz, Ansehen, zu trennen, wenn Gott die Menschheit noch einmal verschont, sie „aus dem Wahnsinn und der Erbarmungslosigkeit der modernen Zivilisation“ (A. Tarkowskij) errettet. Obwohl oder weil die Katastrophe nicht eintritt, erfüllt Alexander (sieht er sich von Gott erhört?) sein Gelübde, indem er sein Haus anzündet.

Verständlicherweise löst diese Tat sowohl bei den Personen der Filmhandlung als auch bei den Kritikern des Films Irritation aus. Für die einen ist diese Brandstiftung die Tat eines Wahnsinnigen, der etwas tut, was niemandem nützt, nur seiner Familie schadet; andere erkennen in diesem Fanal die Botschaft des Films: Nicht mehr Kunst, Literatur, Wissenschaft und Politik, sondern nur der Verzicht auf die Güter der Zivilisation als totale Umkehr können die Welt retten. Tarkowskij schreibt zu seinem Film:

„Es geht hier um einen Mann, der sich für jemand anderen opfert; dem es klar ist, daß er, um sich selbst zu retten – auch physisch – sich selbst völlig vergessen und seinem geistigen Sein Raum geben muß. Dadurch findet er Zugang zu einer anderen Existenz. Sein Verhalten mag in unserer Welt absurd erscheinen, und die Menschen um ihn herum mögen durch ihn auf eine harte Probe gestellt werden, aber genau durch dieses Verhalten demonstriert er seine Freiheit.“³⁰

Stellvertretendes Opfer: Sowohl der alte Professor Šimek bei Procházka als auch Alexander bei Tarkowskij bringen eine Liebe zu den Menschen auf, die jesuanische Züge trägt. Und wenn, wie eingangs erwähnt, „glauben“, „lieben“ und „loben“ sprachetymologisch die gleiche Wurzel haben, so dürften die letzten Werke die eindrucksvollsten Beispiele für das Thema „Im Dunklen loben“ darstellen.

Die Beispiele haben insgesamt gezeigt, daß es in Literatur, Film und Theater der Gegenwart viele religiöse Aspekte zu entdecken gibt: vom stummen Ja zum Leben bis zur persönlichen Ganzhingabe im Opfer. Deutlich ist in vielen Werken die Sehnsucht nach Rettung, nach Erlösung. Nur wenige Autoren – wie Handke und Tarkowskij – wagen es, einen Lösungsvorschlag zu gestalten. Das ist gut so. Zeigen die Künstler doch durch diese Unsicherheit, daß der Mensch aus eigener Kraft den Teufelskreis von Isolation, Schuld und Gewalt nicht durchbrechen kann. Und hier Gott für die mißlungene Regie verantwortlich zu machen oder ihn wie einen Deus ex machina zur Lösung herbeizuzaubern, wäre wenig überzeugend. Zweitausend Jahre europäische Geschichte unter weitgehend christlichem Vorzeichen dämpfen den Optimismus auf ein irdisches Paradies erheblich. Spuren des Religiös-Christlichen in den Werken der Gegenwart zu entdecken, bedarf es eines sensiblen, verständnisvollen Lesers, der die Dunkelheiten der Welt ernst nimmt und „den verschwundenen Flüssen unterm Karst“ nachgeht (Ch. Busta).

ANMERKUNGEN

¹ K. Marti, *ohr an der kirche*, in: *geduld und revolte* (Stuttgart 1984) 46.

² In: *Geistliche Gedichte*, hrsg. v. H.-R. Schwab (Frankfurt 1983) 244.

³ N. Sachs, *Gedichte* (Frankfurt 1977) 12. ⁴ K. Marti, *schon wieder heute* (Neuwied 1982) 75.

⁵ M. L. Kaschnitz, *Neue Gedichte* (Hamburg 1957) 12f.

⁶ F. Kafka im Gespräch mit G. Janouch, zit. n. Th. Anz, *Die neue Überheblichkeit*, in: *FAZ*, 17. 4. 1982.

⁷ F. Kieneker, *Der Mensch in der modernen Prosa* (Essen 1971) 142.

⁸ Vgl. dazu M. Motté, *Moderne Literatur – ein Weg zum Glauben?*, in: *dieser Zschr.* 203 (1985) 399–412.

⁹ Ch. Busta, *Einer, der weiß*, in: *Wenn du das Wappen der Liebe malst...* (Salzburg 1981) 80.

¹⁰ G. Kunert, *Götterdämmerung*, in: *Stilleben* (München 1983) 53. ¹¹ Ebd. 95.

¹² Ders., *Der Schlüssel zum Lebenszusammenhang. Literatur als Mythos*, in: *FAZ*, 5. 5. 1984.

¹³ Frankfurt 1985; Ullst.-Tb. 30169. ¹⁴ Hamburg 1969; Fischer-Tb. 5997, 14, 149.

¹⁵ Düsseldorf 1985, 58; vgl. auch 24, 46. ¹⁶ Frankfurt 1981. ¹⁷ Th. Anz (Anm. 6).

¹⁸ S. Löffler, *Der Mönch auf dem Berge*, in: *Profil*, 17. 11. 1986.

¹⁹ P. Handke, *Gedicht an die Dauer* (Frankfurt 1986).

²⁰ P. K. Kurz, *Huldigung an die Dauer. Peter Handkes Versmeditation*, in: *Orientierung* 22 (1986) 248.

²¹ München 1983. ²² B. Strauß, *Paare, Passanten* (München 1981) 117.

²³ Ders., *Diese Erinnerung an einen, der nur einen Tag zu Gast war* (München 1985) 67.

²⁴ Vgl. A. Eichenberger, *Rückfall in vorkonziliäre Zeiten?*, in: *NZZ*, 9. 5. 1985; außerdem *Herder-Korrespondenz* 6 (1985) 256–258. ²⁵ Zit. in: *Christ in der Gegenwart*, 28. 4. 1985.

²⁶ In: *Theater heute* 7 (1986) 35–46. ²⁷ H. Domin, *Abel steh auf* (Stuttgart 1979) 31.

²⁸ Darmstadt 1985. ²⁹ Recklinghausen 1981; Fischer-Tb. 5896.

³⁰ Zit. nach R. Zucker, *Am Anfang war nicht das Wort*, in: *taz*, 8. 1. 1987.

Der Beitrag ist die für den Druck überarbeitete Fassung eines Vortrags am Aschermittwoch der Künstler in der Akademie Stuttgart-Hohenheim.