



ORIENTIERUNG

Nr. 21 · 67. Jahrgang · Zürich, 15. November 2003

DIE PASTORALTHEOLOGISCHEN VERÖFFENTLICHUNGEN des am 19. August 2003 in seinem 65. Lebensjahr verstorbenen Msgr. Philip J. Murnion (New York) fallen durch ihre Verknüpfung von dichten Beschreibungen lokaler Prozesse mit abwägenden Analysen globaler Entwicklungen auf. Diese Zuordnung von einem Interesse für lokale Gegebenheiten und von einem Ernstnehmen globaler Herausforderungen ist auch ein Kennzeichen seines Lebens. Während er in seiner beruflichen Tätigkeit ständig Aufgaben auf nationaler Ebene wahrnahm, hat er beinahe seine ganze Lebenszeit in seiner Geburtsstadt New York verbracht. Ph. J. Murnion hat in einer biographischen Notiz von Anfang Juni dieses Jahres festgehalten, daß zwei Erfahrungen zu Beginn seiner Tätigkeit als Seelsorger im Jahre 1963 für ihn lebensbestimmend geworden sind. Er spricht von den Hoffnungen auf eine angemessene Reform, die nach der ersten Sitzungsperiode des Zweiten Vatikanischen Konzils in der katholischen Kirche geweckt worden waren, und er erinnert sich an den «Marsch nach Washington» vom 28. August 1963 und an die Rede, die dort Martin Luther King Jr. gehalten hatte. «So begann ich meine berufliche Tätigkeit mit der Inspiration, meinen Beitrag für die Neugestaltung der Kirche und der amerikanischen Nation zu leisten.»¹

Vermächtnis eines pastoralen Visionärs

Ph. J. Murnion begann seine seelsorgliche Tätigkeit als Vikar in einer Pfarrei im Zentrum von Harlem, wurde dann Religionslehrer an einer kirchlichen Mittelschule in Staten Island, kehrte aber bald als Mitarbeiter einer Pfarrei in Manhattan nach New York zurück, um gleichzeitig ein Soziologiestudium an der Columbia University zu absolvieren. Drei Personen haben während dieser Jahre einen entscheidenden Einfluß auf ihn ausgeübt. Sigmund Diamond, der Betreuer seiner Doktorarbeit, ermunterte ihn, eine vergleichende Studie über die Veränderung von Selbstwahrnehmung und Tätigkeit von zwei Generationen von Priestern zu machen, nämlich jene Generation, die in den zwanziger Jahren ihre berufliche Tätigkeit begonnen hat, mit derjenigen zu vergleichen, die in den sechziger Jahren in den kirchlichen Dienst getreten ist.² Sein Pfarrer Henry J. Browne führte ihn nicht nur in die Seelsorge einer Großstadtpfarrei ein, sondern gab ihm auch einen ersten Einblick in die Gemeinwesenarbeit. Mit der Gründung von *Strycker's Bay Neighborhood Council* schuf H. J. Browne eine kommunale Selbsthilfeorganisation, die als ihr Ziel die Verknüpfung von Stadtentwicklung mit der Integration der armen Bevölkerung verfolgte. H. J. Browne machte ihn auch mit Pfarrer John J. Egan bekannt, der Anfang der sechziger Jahre als Leiter der Arbeitsstelle für städtische Angelegenheiten in der Erzdiözese Chicago ein Netzwerk aller Priester in den USA aufbaute, die in der Gemeinwesenarbeit engagiert waren. Aus dieser Initiative entstand das *Catholic Committee on Urban Ministry* (CCUM) mit mehr als 5000 Priestern, Ordensleuten und Laien als Mitglieder.³ Der Zweck dieses Komitees war nicht nur die gegenseitige Unterstützung seiner Mitglieder durch Austausch von Erfahrungen und Angebote zur Weiterbildung, sondern sein Ziel war ebenso stark darauf konzentriert, jene Christen, die außerhalb kirchlicher Organisationen sich sozial engagierten, zu beraten und zu begleiten. Dadurch sollte bei den Kirchenmitgliedern die Sensibilität dafür geweckt werden, im Einsatz für den armen, diskriminierten und marginalisierten Mitmenschen den Ort kirchlichen Handelns zu entdecken.

Die Stärke des CCUM lag in der lokalen Verwurzelung seines Netzwerkes mit seinem Einsatz für die sozialen und politischen Herausforderungen der einzelnen Kommunen vor Ort und in der Einbindung in die jeweilige Diözese und ihre Ortspfarrereien. Angeregt durch die damit gemachten Erfahrungen und ermuntert durch John J. Egan's Perspektiven gründete Ph. J. Murnion in New York das *Office of Black Ministry* und das *Office of Social Development* als zwei Instrumente, mit deren Hilfe die Gemeinwesenarbeit in den einzelnen Pfarreien New Yorks unterstützt werden sollte. Gleichzeitig leitete er das *Office of Pastoral Research* der Erzdiözese New York. In dieser Zeit begann er sowohl mit seinem Engagement im CCUM wie auch im *Parish Outreach Project* der

USA/KIRCHE

Vermächtnis eines pastoralen Visionärs: Philip J. Murnion (1.3.1938–19.8.2003) in Memoriam – Zur Biographie eines Priesters in New York – Das Jahr 1963 als Schlüsselerlebnis – Entwicklung der Gemeinwesenarbeit – Plädoyer für die Stärkung der Ortspfarrerei – Spannung und Konflikte im amerikanischen Katholizismus – die *Catholic Common Ground Initiative*.

Nikolaus Klein

PHILOSOPHIE/ÄSTHETIK

Der Künstler und seine Zeit: Zu Camus' Vorträgen in Schweden (1957) – Die Kunst und ihre Zeit – A. Camus als Literatur-Nobelpreisträger des Jahres 1957 – Die Reden in Stockholm und Uppsala – Der Schrecken des 20. Jahrhunderts – Kunst als Schöpfung – Schönheit und Freiheit in ihrem Wechselspiel – Die Bilder «Galeere» und «Arena» – Pascal als Vorbild? – Zwei Weisen des Lügens – Kunst und Leichtfertigkeit – Mißbrauch durch die Propaganda – Camus' eigene Position – Kunst und Wirklichkeit – Kunst und Freiheit – Anwaltschaftliches Eintreten für den leidenden Menschen – Fragwürdigkeit des Naturalismus und des Realismus – Möglichkeiten eines kulturellen Neubeginns.

Heinz Robert Schlette, Bonn

RUSSLAND/KUNST

«Ein moderner Orpheus» – diesseitig faßbar: Zu Ralph Dullis Biographie von Ossip Mandelstam (1891–1938) – Ein Übersetzer und Biograph – Eine zehnbändige Mandelstam-Gesamtausgabe in deutscher Sprache – Ständiger Wohnortwechsel in der Kindheit – Frühe Erfahrungen der Diskriminierung – Im Spannungsbogen von Judentum und Christentum – Begegnung mit Anna Achmatowa – Protagonist des Akmeismus – Auseinandersetzung mit klassischer Literatur – Die westlich orientierte Philosophie von Piotr Tschaadajew – Die Beziehungen zu Marina Zwezajewa – Die Jahre des Ersten Weltkrieges und der Russischen Revolution – Jahre des Schweigens als Lyriker – Verfasser von Kinderbüchern – Die Winterreise beginnt – Verbannungen und Vertreibungen – Tod im Lager – Nadeschda Mandelstams Einsatz für das Werk ihres Mannes – Eine posthume Wirkungsgeschichte.

Beatrice Eichmann-Leutenegger, Muri b. Bern

THEOLOGIE/KULTURTHEORIE

Der Schmerz der gespaltenen Seelen: Einheit und Differenz bei Michel de Certeau (1925–1986) – Primat von Einheit oder Differenz – Suche nach einem dritten Weg – Mystik als Teil der Moderne – Erfahrung des schmerzvollen Verlustes – Der verlorene Ort der Identität im Subjekt – Das Schwenden des universellen Sprechers – Schritt über die Melancholie hinaus – Neukonstruktion eines Sinnes und Suche nach einem sozialen Ort – Totalitätskritischer Impuls monotheistischer Religionen.

Joachim Valentin, Freiburg

Nationalen Caritas seine Tätigkeit über die Grenzen seiner Heimatdiözese hinaus. Als die Bischofskonferenz 1978 eine Ad-hoc-Kommission zur Erneuerung der Pfarreiselsohle (*The Parish Project*) einrichtete, übertrug sie Ph. J. Murnion die Leitung der zuständigen Stabstelle.⁴

Das Netzwerk an Kontakten, das in den vier Jahren beim *Parish Project* geknüpft werden konnte, die dabei gewonnenen Einblicke in die pastorale Situation vieler Pfarreien und Diözesen auf dem ganzen Territorium der USA und sein nebenbei weiterhin geleistetes Engagement in der Stadt New York bildeten für Ph. J. Murnion die Basis zur Gründung des *National Pastoral Life Center* (NPLC) im Jahre 1983, mit dem er die im *Parish Project* begonnene Arbeit auch nach dem Ende des von der Bischofskonferenz ihm übertragenen Mandates fortsetzen konnte. Das Zentrum selber wurde als eine unabhängige Institution eingerichtet, das gleichzeitig durch seine Mitarbeiter und seine Projekte eng mit der Bischofskonferenz, mit den einzelnen Diözesen, mit kirchlichen Organisationen und Pfarreien verbunden ist. Diese Struktur hat es dem Zentrum möglich gemacht, im Verlaufe der Zeit eigenständige Initiativen zu ergreifen oder ändern. Projekten eine Heimstatt zu gewähren.⁵ So ist das Zentrum Mitbegründer wie Mitglied der *Roundtable Association of Diocesan Social Action Directors* und beherbergt bis heute die von Kardinal Joseph Bernardin 1996 ins Leben gerufene *Catholic Common Ground Initiative*.

In Ph. J. Murnion und J. Bernardin trafen sich zwei Männer, die sich trotz unterschiedlicher Herkunft – Ph. J. Murnions Eltern stammten aus Irland während J. Bernardins Vorfahren aus Italien eingewandert waren – und Differenzen in den ekklesiologischen Positionen in ihrer gemeinsamen Arbeit im Rahmen der Bischofskonferenz schätzen gelernt hatten. Mit der gemeinsam entwickelten *Catholic Common Ground Initiative* wollten sie einen Dialog unter den amerikanischen Katholiken auf den Weg bringen, um die lähmende Polarisierung zwischen den verschiedenen Gruppierungen zu überwinden. Dabei gingen die beiden Verfasser des Grundlagenpapiers der Initiative von der Voraussetzung aus, daß unterschiedliche Positionen innerhalb der Kirche in wichtigen Fragen nicht notwendigerweise einen Dissens in dem Sinne in sich schließen, daß man sich dadurch von der authentischen Lehre der Kirche getrennt habe. Bei aller Anerkennung der Berechtigung eines Dissenses halten sie fest, daß das Gespräch über unterschiedliche Positionen in Übereinstimmung mit der katholischen Tradition und der kirchlichen Lehrautorität geführt werden muß. Aus dieser Voraussetzung ergaben sich für sie zwei Konsequenzen: «Eine Konsequenz besteht darin, daß eine ›Hermeneutik des Verdachts‹ in einem Verhältnis der Balance zu einer ›Hermeneutik der Liebe und der Anerkennung‹ stehen muß. Die zweite Konsequenz ist, daß ein entscheidendes Element die Pflicht zu breiten und ernsthaften Konsultationen ist, vor allem mit jenen, die von der in Frage stehenden Entscheidung am meisten betroffen sind. Der in der Kirche von Anfang an bekannte Begriff der Rezeption erinnert uns daran, daß alle Gläubigen eine Rolle bei der Wahrheitssuche wie bei der Einführung neuer

Bräuche und Regeln in das Leben der Kirche spielen.» Auf dieser Basis hat die Initiative in den letzten sieben Jahren auf nationaler wie lokaler Ebene Foren und Dialogprogramme veranstaltet.⁷ In seinem letzten Lebensjahr hat Ph. J. Murnion zweimal ausführlich an die mit der *Catholic Common Ground Initiative* gemachten Erfahrungen erinnert. In einem Beitrag der Zeitschrift «America» unterstützte er den von acht Bischöfen gemachten Vorschlag, ein Plenarkonzil für die USA einzuberufen, mit der Begründung, eine solche Versammlung würde eine umfassende Konsultation aller Gläubigen und ihre Mitwirkung mit beratender Stimme möglich machen.⁸ An Entscheidungsprozessen, die alle betreffen, sollten alle beteiligt werden. Diese Pflicht auf alle zu hören, wiederholte er noch einmal in einem Brief, den er wenige Tage vor seinem Tod schrieb und an jeden Bischof der USA senden ließ:⁹ «Mehr als zwanzig Jahre hatte ich das Glück, mit vielen von Ihnen in den verschiedenen Programmen des *National Pastoral Life Center* zusammenarbeiten zu können. Aus eigener Erfahrung weiß ich, daß viele von Ihnen sorgfältig sich mit den Priestern und den Gläubigen beraten haben. Aber in dieser Zeit der Krise, die Chance wie Gefahr in einem ist, sehen wir uns mit der drängenden Herausforderung konfrontiert, mit Phantasie gegenwärtige Strukturen auszubauen und neue zu finden, die es uns ermöglichen, von den Einsichten und Kenntnissen jener, die ›im Wasser und dem Geist getauft sind‹, größeren Nutzen zu ziehen. Gestatten Sie mir, mit der mir noch gebliebenen Lebenskraft, Sie zu beschwören, diese Gesinnung des gegenseitigen Gesprächs, diesen ›bescheidenen Weg‹ des Dialogs miteinander mit den Priestern und allen Gläubigen zu gehen. Wenn Sie so handeln, werden Sie nicht nur Ihre Brüder und Schwestern in ihrem Innersten ansprechen. Sie werden ihnen damit auch Jesus, den Herrn und Bruder von uns allen, näher bringen.»

Nikolaus Klein

¹ Zur politisch-sozialen Entwicklung der Religion in den USA: Robert Wüthenow, *Der Wandel der religiösen Landschaft in den USA seit dem zweiten Weltkrieg*. Würzburg 1996, S. 139–197; 277–367; Joseph P. Chinici, *Reception of Vatican II in the United States*, in: *Theological Studies* 64 (2003), S. 461–494.

² Vgl. Philip J. Murnion, *The Catholic Priest and the Changing Structure of Pastoral Ministry*. Arno Press, New York 1978.

³ Vgl. John J. Egan, Peggy Roach, Philip J. Murnion, *Catholic Committee on Urban Ministry: Ministry to the Ministers*, in: *Review of Religious Research* 20 (1978/79), S. 279–290.

⁴ Vgl. Philip J. Murnion, *Once Again, the Parish*, in: *America* 138 (10. Juni 1978), S. 458f.; Ders., *Forming the Parish Community. An Essay on the Sociology of Current Parish Developments*. United States Catholic Conference, Washington 1978.

⁵ Philipp J. Murnion, Hrsg., *Catholics and Nuclear War. A Commentary on The Challenge of Peace. The U.S. catholic Bishops' Pastoral Letter on War and Peace*. Crossroad, New York 1983; Philip J. Murnion, Anne Wenzel, *The Crisis of the Church in the Inner City. Pastoral Options for the Inner City Parishes*. NPLC, New York 1988; 1992 und 1997 wurden zwei große Studien über die Beteiligung von Laien und Ordensleuten in der Pfarreiselsohle gemacht: Philip J. Murnion, David DeLambo, *New Parish Ministers. Laity and Religious on Parish Staff*. NPLC, New York 1992; Dies., *Parishes and Parish Ministers. A Study of Parish Lay Ministry*. NPLC, New York 1999.

⁶ *Called to be Catholic. Church in a Time of Peril*. Hrsg.: *National Pastoral Life Center*; der Text ist auch veröffentlicht in: *Origins* 26 (29. August 1996), S. 165–170. Das Zitat findet sich auf S. 169.

⁷ Vgl. Cardinal Joseph Bernardin, Archbishop Oscar H. Lipscom, *Catholic Common Ground Initiative. Foundational Documents*. Crossroad, New York 1997; Avery Dulles, Joseph A. Komonchak, u.a., *Church Authority in American Culture*. Crossroad, New York 1999; Elizabeth A. Johnson, Hrsg., *The Church Women Want*. Crossroad, New York 2002; Dokumentation der «Annual Lecture of the Catholic Common Ground Initiative»: Cardinal Basil Hume, *One in Christ. Unity and Diversity in the Church Today*. NPLC, New York 1999; R. Scott, Appleby, *The Substance of Things Hoped for. Common Ground and The source of our Disputes*. NPLC, New York 2000; Cardinal Avery Dulles, *Dialogue, Truth, and Communion*. NPLC, New York 2001; Cardinal Walter Kasper, *The Church and Contemporary Pluralism*. NPLC, New York 2002; Joseph A. Komonchak, *Dealing with Diversity and Disagreement. Vatican II and Beyond*. NPLC, New York 2003.

⁸ Vgl. Philip J. Murnion, *The Potential of a Plenary Council*, in: *America* 187 (28. Oktober 2002), S. 12ff.; die Eingabe der Bischöfe findet sich in: *Origins* 32 (29. August 2002), S. 201–206; 206f.

⁹ Philip J. Murnion, *Letter to Bishops. Priest's Message at Time of His Death*, in: *Origins* 33 (4. September 2003), S. 216f.

Burg Rothenfels 2003

Sollte die Bibel nicht doch im Wachsen begriffen sein? – Vom mystischen Sinn der Heiligen Schrift mit Prof. Dr. Gottfried Bachl, Dr. Gotthard Fuchs, Prof. Dr. Klaus Scholtissek, Prof. Dr. Ludger Schwienhorst-Schönberger, Prof. Dr. Georg Steins, Dr. Dominik Terstriepp

vom 28.–30. November 2003

Bach und der Gottestanz – ein besonderes Adventwochenende im Wechsel von Musik und Theologie mit Prof. Dr. Ernstpeter Maurer (Dortmund)

vom 5.–7. Dezember 2003

Information und Anmeldung: Burg Rothenfels, 97851 Rothenfels, Tel. 09393-99999, Fax 99997, Internet: www.burg-rothenfels.de; E-Mail: verwaltung@burg-rothenfels.de

Der Künstler und seine Zeit

Zu Camus' Vorträgen in Schweden (1957)

Wenn – wie immerhin Hegel schrieb – «auch die Philosophie» «ihre Zeit in Gedanken erfaßt»¹ ist, dann verwundert es nicht, daß man mehr oder weniger das gleiche auch von der Kunst gesagt hat. So beginnt z.B. Wassily Kandinsky seine Programmschrift «Über das Geistige in der Kunst» im Jahre 1910 mit dem Satz: «Jedes Kunstwerk ist Kind seiner Zeit, oft ist es Mutter unserer Gefühle.»² Nun ist es allerdings spätestens heute, aber auch schon für Hegel³, ziemlich trivial, von jemandem oder von etwas zu sagen, er, sie oder es sei «Kind seiner Zeit», denn im Schatten des Historismus und Relativismus, des Philosophierens über Geschichte und Geschichtlichkeit und den Pluralismus der sich je zeigenden und entfaltenden Kulturen haben wir große Mühe, uns irgend etwas auszudenken oder vorzustellen, was nicht Kind seiner Zeit wäre, und so müssen wir schon, wenn wir nicht bei der Banalität stehenbleiben wollen, genauer fragen, wie das denn konkret zu verstehen ist, wenn jemand uns versichert, die Kunst und folglich auch der Künstler hätten irgend etwas mit der jeweiligen Zeit zu tun. Doch wie es sich auch mit der Zeitlichkeit und eventuell der Überzeitlichkeit des näheren verhalten mag, es geht in den folgenden Überlegungen lediglich darum nachzuvollziehen, was Albert Camus im Sinne hatte, als er am 14. Dezember 1957 anlässlich der Verleihung des Literatur-Nobelpreises an der Universität Uppsala einen Vortrag hielt mit dem Thema: «L'artiste et son temps» / «Der Künstler und seine Zeit».

Camus' Reden in Stockholm und Uppsala

Diese Rede in Uppsala enthält zwar nicht eine philosophisch abgerundete Ästhetik, wohl aber eine theoretische Reflexion über die Kunst im allgemeinen, wie Camus sie nunmehr verstand, mit 44 Jahren, nicht wissend, daß diese Rede einmal als eine Art Vermächtnis gelesen werden könnte. Zur Deutung dieser Rede muß freilich die zweite, kürzere mit herangezogen werden, die Camus vier Tage vorher bei der Preisverleihung in Stockholm gehalten hat.⁴ Hier spricht er, was die Pflicht des Dankens nahelegte, persönlicher und setzt er einige Akzente anders als in Uppsala, ohne von seiner Konzeption abzuweichen. Ich nehme also im folgenden die Rede von Uppsala als Leitfaden und muß daher zunächst darlegen, wie Camus das Verhältnis des Künstlers zu seiner Zeit näherhin kennzeichnet.

Schon bei dieser Problematik, mit der Camus die Rede eröffnet, erweist sich die Beachtung der Rede von Stockholm als sehr hilfreich. Denn obgleich auch Camus' Ausführungen in Uppsala auf die Gegenwart abzielen, wird das, was er mit den Metaphern der «Galeere seiner Zeit» und der «Arena», in der sich der Künstler befindet (F 268f.), zum Ausdruck bringen will, erst vollends deutlich, wenn man einen längeren Abschnitt aus der Stockholmer Rede liest:

«Wie alle Menschen meines Alters während über zwanzig Jahren in einer dem Wahnsinn verfallenen Epoche hilflos den krampfpar-

tigen Erschütterungen der Zeit preisgegeben, habe ich so in dem dunklen Gefühl Kraft gefunden, daß das Schreiben heute eine Ehre darstellt, weil diese Handlung verpflichtet, und zwar zu mehr als zum Schreiben. Insbesondere verpflichtet sie mich dazu, so wie ich war und nach besten Kräften all den Menschen, die die gleichen geschichtlichen Ereignisse erlebten, die uns gemeinsame Drangsal und Hoffnung tragen zu helfen. Diese zu Beginn des Ersten Weltkriegs geborenen Menschen, die eben zwanzig geworden waren, als zur gleichen Zeit das Hitler-Regime und die Tage der ersten Revolutionsprozesse anbrachen, die sich dann zur Vervollständigung ihrer Erziehung im Spanischen Bürgerkrieg, dem Zweiten Weltkrieg, den Konzentrationslagern, dem Torturen und Gefängnissen anheimfallenden Europa gegenübergestellt sahen, müssen heute ihre Söhne und ihre Werke in einer Welt heranbilden, die von der Zerstörung durch Atomwaffen bedroht ist. Ich denke, daß niemand von ihnen verlangen kann, optimistisch zu sein. Und ich bin sogar der Ansicht, daß wir den Irrtum derer, die in übersteigerter Verzweiflung das Recht auf Unehre forderten und sich allen herrschenden Formen des Nihilismus verschrieben, verstehen müssen, ohne indessen aufzuhören, sie zu bekämpfen. Immerhin haben in meinem eigenen Land wie im übrigen Europa die meisten unter uns diesen Nihilismus von sich gewiesen und sich auf die Suche nach einer Legitimität gemacht.» (F 264f.)

Diese Vergegenwärtigung der Kriege, des Terrors und der Gefahren des 20. Jahrhunderts nennt die fundamentalen Erfahrungen, denen am Ende der fünfziger Jahre eine Reflexion über die Zeit, der die Kunst unterliegt, nach Camus' Ansicht nicht entrinnen kann. Damit ist nicht einer Relativierung bzw. einer Eingrenzung der künstlerischen Möglichkeiten das Wort geredet, vielmehr will Camus bewußtmachen, was Kunst in einer solchen Zeit überhaupt noch vermag und welche Aufgabe ihr zukommt. Denn, so sagt Camus in Uppsala in zugespitzter Weise, «die Zweifel der Künstler früherer Zeiten betrafen ihr eigenes Talent. Die Zweifel der Künstler von heute betreffen die Notwendigkeit ihrer Kunst, also ihre Existenz an sich.» (F 270f.) Hat also in dieser so beschaffenen Epoche Kunst überhaupt noch Sinn, oder ist sie, wie Camus in diesem Zusammenhang ausdrücklich fragt, «ein verlogener Luxus» (F 272), «un luxe mensonger» (E 1081)? Bevor ich darauf eingehe, wie Camus diese Frage beantwortet, seien hier zwei Bemerkungen oder Beobachtungen eingefügt.

Camus definiert, wenn ich recht sehe, nirgendwo, jedenfalls nicht in den «Discours de Suède», den Begriff der Kunst, er setzt vielmehr das sprachliche und gesellschaftliche Vorverständnis voraus, das natürlich sehr weit gefaßt ist. M.E. ist diese Abwesenheit einer Definition nicht zu kritisieren, denn die Bemühungen um eine solche Bestimmung sind bekanntlich frustrierend. Immerhin verwendet Camus hier (E 1080) und auch sonst des öfteren die Wörter *créer* und *création* zur Kennzeichnung dessen, was die Kunst tut und in gewissem Sinne auch ist, nämlich ein Schaffen, ein Hervorbringen. Daß diese Art der *création*, die mit Neugestaltung («refaire le monde»), Schönheit und Freiheit zu tun hat, den Gegensatz zu Eroberung, Herrschaft und technischer Machbarkeit bildet, hatte Camus bereits in seinem kurzen, aber programmatischen Essay «Helenas Exil» aus 1948 geschrieben, wobei er freilich die Ohnmacht der Künstler nicht verschwiegen.⁵ Aber auch hier wie in Schweden bleibt der Kunstbegriff unbestimmt und sehr weit gefaßt, so daß im einzelnen zu untersuchen wäre, von welcher Kunstgattung Camus jeweils spricht, ob also

¹ G.W.F. Hegel, Grundlinien der Philosophie des Rechts. Hrsg. v. J. Hoffmeister. Hamburg 1955, S. 16.

² W. Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst. 10. Aufl., mit einer Einführung von Max Bill. Bern o.J., S. 21.

³ Vgl. G.W.F. Hegel, ebd.: «Was das Individuum betrifft, so ist ohnehin jedes ein Sohn seiner Zeit.»

⁴ Im folgenden wird innerhalb des Textes zitiert nach: A. Camus, Fragen der Zeit. (Übers. v. G.G. Meister), Reinbek 1960 (abgekürzt: F) und ders., Essais. Hrsg. v. R. Quilliot u. L. Faucon. (Bibliothèque de la Pléiade). Paris 1965 (abgekürzt: E). Von der Übersetzung weiche ich gelegentlich ab. – Daß Camus am 7. November 2003 90 Jahre alt geworden wäre, soll am Rande dieser Überlegungen zu den relativ wenig beachteten Vorträgen in Schweden nicht unerwähnt bleiben. – Zu dem Thema «Kunst» bei Camus im allgemeinen vgl. die Studie von H. Wittmann, Albert Camus: Kunst und Moral. Frankfurt a.M. 2002. Wittmann verweist zu Recht auf eine gewisse Vernachlässigung dieses Themas in der deutschen Camus-Literatur; das Buch enthält eine stattliche Reihe störender sachlicher Fehler und problematischer Urteile, was hier nicht im einzelnen aufgelistet werden soll.

⁵ Vgl. A. Camus, Helenas Exil, in: ders., Hochzeit des Lichts / Heimkehr nach Tipasa. (Sammlung Luchterhand 755), Frankfurt a.M. 1988, S. 85–87 (es handelt sich um die Überarbeitung der Übersetzung von Monique Lang aus dem Jahre 1957 durch Helge-Lisa Engelhardt, vgl. S. 114); E 856f. – «L'Exile d'Hélène» erschien zuerst 1948 als Schluß-Essay des Bandes «Permanence de la Grèce» (Cahiers du Sud, Marseille, hrsg. v. J. Ballard), S. 381–386.

gleichermaßen auf Malerei, Plastik, Architektur, Musik, Theater, Poesie und gar auf ganz moderne Kunstformen zu beziehen ist oder bezogen werden kann, was er von Kunst und Künstler sagt, oder ob nicht sehr oft primär oder ausschließlich der «Schriftsteller», der «écrivain» und dessen Kunst gemeint sind.

Die zweite Beobachtung, die ich hier einschleiben möchte, scheint mir geeignet, die Intention Camus', wie er sie in Uppsala mit der Verwendung der Bilder «Galeere» und «Arena» zum Ausdruck bringen wollte, durch eine wichtige Abgrenzung zu verdeutlichen. Der französische Text ist auch hier weit klarer als die Übersetzung. Camus erklärt gegen Anfang des Vortrags, der Künstler sei, ob er wolle oder nicht, auf der Galeere seiner Zeit «embarqué», was Guido G. Meister mit «verfrachtet» übersetzt; ja, Camus sagt ausdrücklich: «Embarqué me paraît ici plus juste qu'engagé» – «Embarqué erscheint mir hier richtiger als engagé.» (E 1079; F 268) Für den Künstler handle es sich eben nicht um ein «engagement volontaire», also um ein freiwilliges und insofern auch beliebiges Engagement, vielmehr um einen «service militaire obligatoire» (vgl. ebd.; F 269), um einen «obligatorischen Militärdienst». Diese Gegenüberstellung *engagé* – *embarqué*, d.h. die Unterscheidung zwischen einem so oder so gewählten Engagement und dem obligatorischen Mit-im-Boot-Sitzen ist offenbar eine Abgrenzung gegenüber Sartres Verständnis der «littérature engagée». Sartre hatte diese seine Auffassung, zu der im einzelnen vieles zu sagen wäre, 1947 in seiner Schrift «Qu'est-ce que la littérature?» entwickelt.⁶ Trotz mancherlei Nuancierungen lief die öffentliche Rezeption des Begriffs «littérature engagée» darauf hinaus, in diesem Begriff den terminus technicus für eine Literatur zu sehen, die mehr oder weniger ausdrücklich und bewußt auf der Seite der politischen Linken, jedenfalls und mindestens aber der Sartreschen Variante von Marxismus angesiedelt war. Daß Camus dieses Verständnis von Links nicht teilte – er vertrat einen libertären Sozialismus mit anarchistischen Konnotationen⁷ –, hat er vor allem in seinem Werk «L'Homme révolté» von 1952 dargelegt, das bekanntlich zum Bruch mit Sartre geführt hat. Camus war also keineswegs politisch abstinente; er verlangte wie von sich selbst so auch von den Künstlern überhaupt hohe Sensibilität für das Ungerechte und das Leid seiner Zeit, für die «zerstörerische Bewegung der Geschichte», wie er in der Stockholmer Ansprache formulierte (F 266; E 1074), d.h. für Realitäten, die auch der Künstler nicht ignorieren kann – wie auch immer die Konsequenzen aussehen mögen, zu denen er konkret-politisch gelangt. Dieses notwendige Verpflichtetsein kennzeichnet Camus mit dem Wort, der Künstler sei «embarqué», d.h. er sei immer schon mit im Boot seiner Zeit.

Pascal als Vorbild für Camus' Gebrauch von *embarqué*?

An dieser Stelle möchte ich eine Assoziation einbringen, die wahrscheinlich gewagt und unberechtigt ist, aber vielleicht doch als Seitenblick erlaubt. Natürlich konnte Camus das Wort «embarqué» der Umgangssprache entnehmen, und so wird es wohl auch gewesen sein. Aber das Wort hat seine sehr wichtige philosophische Bedeutung in einem berühmten Fragment Pascals, in

⁶ Dt.: Was ist Literatur? Übers. v. H.G. Brenner. Reinbek 1950; dazu vgl. etwa: G. Merks-Leinen, Literaturbegriff und Bewußtseinstheorie. Zur Bestimmung der Literatur bei Jean-Paul Sartre. Bonn 1976; R. Neudeck, Die politische Ethik bei Jean-Paul Sartre und Albert Camus. Bonn 1975, S. 57–71; B. Sändig, Was kann Kunst? Anmerkungen zum Literaturverständnis bei Camus und Sartre, in: Ich revoltiere, also sind wir. Albert Camus – 40 Jahre «Der Mensch in der Revolte», hrsg. v. B. Sändig u. R. Graupner. (Dokumentation der Evangelischen Akademie Berlin-Brandenburg), Berlin 1991, S. 71–88.

⁷ Vgl. L. Marin, Ursprung der Revolte. Albert Camus und der Anarchismus. Heidelberg 1998 (dazu meine Besprechung in: Orientierung 63 (1999), S. 171–174); s. auch J. Guérin, Camus – portrait de l'artiste en citoyen. Paris 1993; Guérin kommt zu dem Ergebnis: «Il est un libertaire dont l'époque fait un social-démocrate. Pour le dire autrement, sa sensibilité est anarchiste et sa raison est social-démocrate.» (S. 279.) Vgl. auch H. Wernicke, Albert Camus. Aufklärer – Skeptiker – Sozialist. Essay über einen Entwurf vom brüderlichen Menschen. Hildesheim-Zürich-New York 1984, S. 179–227.

dem von der Wette die Rede ist, ob Gott sei oder nicht sei.⁸ Camus wird dieses Fragment als Pascal-Leser⁹ gekannt haben; ob er hier darauf anspielen wollte, kann und will ich nicht behaupten; sachlich aber hat «embarqué» in diesem Fragment Pascals die gleiche Bedeutung und Funktion wie in Camus' Vortrag. Pascal formuliert gegenüber seinem anonym bleibenden Gesprächspartner, in dessen Position man diejenige Montaignes erkennen kann, es gehe nicht an, angesichts der Gottesfrage die skeptische Haltung des Sich-nicht-Entscheidens einzunehmen, und so erklärt er ziemlich apodiktisch: «Il faut parier; cela n'est pas volontaire, vous êtes embarqué.» «Man muß wetten; darin ist man nicht frei, Sie sind embarqué.»¹⁰ Was Pascal hier meint, entspricht – wie sich aus der Ablehnung der Freiwilligkeit ergibt – der Verwendung des Wortes *embarqué* bei Camus. Der Künstler ist immer schon auf der Galeere, in der Arena selbst – nicht bloß auf den Zuschauerrängen –, und es ist nicht eine Frage der freien oder gar beliebigen Wahl, ob er seine Verantwortung wahrnimmt, sondern eine Sache der Identität des Künstlers, die dem Engagement im Sartreschen oder in einem anderen Sinne *vorge-lagert* ist. Ohne dieses *être embarqué* gerät Kunst wirklich rasch in den Verdacht oder unter den Vorwurf, ein lügnerischer Luxus zu sein.

Von diesem Ansatz aus geht Camus nunmehr so vor, daß er eine Alternative aufweist, die dem Anspruch des «embarqué» nicht gerecht wird. Ich gebe diese Alternative zunächst in Kürze wieder, bevor ich mich der mittleren Position zuwende, die Camus einnimmt. Es sei aber hervorgehoben, daß die «Discours de Suède» sich bei mehrfacher, genauer Lektüre als sehr komprimiert erweisen; deshalb beschränke ich mich auf die Darstellung der mir am bedeutsamsten erscheinenden Aussagen.

Zwei Weisen von Lüge: Kunst zwischen Leichtfertigkeit...

Die beiden Kunstauffassungen, die Camus einander gegenüberstellt, bilden extreme Gegensätze: es ist eine Alternative – wie er sagt – «zwischen der Leichtfertigkeit (frivolité) und der Propaganda» (E 1092; F 289). Mit scharfen gesellschaftskritischen und sonstigen Anspielungen wirft Camus jener Position, die er vor allem als die des *L'art pour l'art* versteht, Verantwortungslosigkeit vor. Er bezieht diesen Titel in weitem Sinne auf jene Ansicht, für die die Kunst letztlich etwas Unernstes sei, etwas Verspieltes, ein «belangloser Zeitvertreib», ein «divertissement sans portée» (E 1082; F 272) mit Werken von «Spaßmachern oder Formtütflern» (d'amuseurs ou de grammairiens de la forme) (ebd.; F 273). An dieser Art Kunst hätten die Wohlhabenden der von ihm immer wieder kritisierten «Händler-Gesellschaft», der «société des marchands» (ebd.), ihre Zerstreuung und ihr Gefallen gefunden, während die Massen, die, wie er betont, inzwischen in «das Bewußtsein der Zeitgenossen» eingedrungen seien – französisch ist hier, wieder einmal deutlicher, von der «sensibilité contemporaine» die Rede (E 1081; F 271) –, in dieser Kunst unbeachtet blieben. Nur wenige, sagt Camus, hätten mit dieser «Attrappengesellschaft» der «Kunstfabrikanten ... des bourgeois Europa vor und nach 1900» gebrochen, und er nennt als Beispiele Rimbaud, Nietzsche und Strindberg, die dafür einen hohen Preis bezahlt hätten (F 274). Das, was Camus hier kritisiert, nennt er auch «Salonkunst» oder «die rein formale Kunst, die sich von Preziosität und Abstraktion nährt und die mit der Zerstörung jeder Wirklichkeit endet».

⁸ Vgl. B. Pascal, Fragment 233 (hrsg. v. L. Brunschvicg).

⁹ Gegen Ende 1956 notiert Camus: «Ich gehöre zu den Menschen, die Pascal erschüttert, aber nicht bekehrt. / Pascal, der größte von allen, gestern und heute.» (A. Camus, Tagebuch März 1951 – Dezember 1959. Reinbek 1993, S. 221, dt. v. G.G. Meister.)

¹⁰ Die Pascal-Übersetzer tun sich offenbar schwer, das «vous êtes embarqué» wiederzugeben; dazu einige Beispiele: «Sie sind mit im Boot.» (E. Wasmuth); «Sie sind nun einmal im Spiel.» (W. Rüttenauer); «Ihr seid bereits eingestiegen.» (G. Graf Coudenhove); «Sie sind engagiert.» (F. Paepcke); «Sie haben A gesagt.» (F. Otting); «Sie sitzen schon mit im Boot.» (H.U. von Balthasar).

Ich führe noch die unmittelbar folgenden Sätze an, die noch deutlicher machen, wogegen Camus' Kritik sich hier in erster Linie richtet: «So bezaubern ein paar Werke ein paar Menschen, während viele grobschlächtige Machwerke viele andere Menschen verderben. Schließlich siedelt sich die Kunst außerhalb der Gesellschaft an und schneidet sich von ihren lebendigen Wurzeln ab.» (F 274f.; E 1083) Gegen diese als bürgerlich, bourgeois bezeichnete verantwortungs-freie Kunst und Literatur der «Zustimmung» (consentement) richtet sich in Frankreich mehr und mehr eine Literatur der «Revolution» – wie Camus schreibt – «von den Romantikern bis Rimbaud, so gut wie von den Verteidigern der aristokratischen Werte, für die Vigny und Balzac ausgezeichnete Beispiele bieten. In beiden Fällen stellen sich Volk und Aristokratie, die beiden Quellen jeder Kultur, gegen die Attrappengesellschaft (société factice) ihrer Zeit.» (F 275f.; E 1084) Ich lasse die Kritik Camus' an dieser Art unverbindlicher, leichtfertiger, verantwortungsloser Kunst zunächst unkommentiert und wende mich nun dem zu, was er ihr als Propagandakunst gegenüberstellt.

... und Propaganda

Camus schreibt, dieses andere Kunstkonzept verfolge «das Ideal der universellen Kommunikation» (F 277; E 1985). Damit sei gemeint, daß der Künstler sich zum Ziel setzt, von möglichst vielen für möglichst viele zu sprechen; französisch heißt das: «parler du et pour le plus grand nombre», was Meister kurzerhand und auch falsch übersetzt mit «von der Masse und für die Masse» (ebd.). Mit dem Blick auf diese «möglichst vielen» also greift Camus den oft diskutierten Begriff des Realismus auf. Doch obwohl er die Ambition des Realismus, die «réalité», die «Wirklichkeit der Welt», die «unsere gemeinsame Heimat» ist, wiederzugeben für legitim hält (F 278; E 1085), ist er der Ansicht, daß ein «reiner Realismus» in der Kunst nicht möglich ist. Sowohl der Naturalismus des 19. Jahrhunderts als auch Photographie und Film zeigten, daß die Wirklichkeit nie vollständig dargestellt werden könne. Er schreibt: «Der einzige realistische Künstler wäre Gott, wenn er existiert. Die anderen Künstler sind notgedrungen dem Wirklichen untreu.» (F 278f.; E 1086) Die Künstler, so meint Camus, müßten zwar Realisten sein, aber sie könnten es nicht, da sie stets innerhalb der Wirklichkeit eine Wahl (choix) zu treffen hätten (vgl. F 280f.; E 1086f.). Eine solche Wahl habe – als politisches Dekret – dazu geführt, daß einige Jahre nach der russischen Revolution der sozialistische Realismus verordnet wurde. Camus erkennt schon in diesem Ausdruck einen erheblichen Widerspruch, weil es den Sozialismus noch gar nicht gebe (F 281; E 1087). Sein Haupteinwand gegen den sozialistischen Realismus lautet aber – und er würde diesen Einwand zweifellos auch gegen die faschistische und nationalsozialistische Kunstauffassung erheben, über die er hier nicht ausdrücklich spricht –, daß die Kunst und der Künstler einem konkret-politischen Zweck dienstbar gemacht werden. Er wendet sich also gegen eine Propagandakunst, die «genau in dem Maße sozialistisch» ist, «als sie nicht realistisch ist»; eben dadurch werde «diese Ästhetik, die realistisch sein wolle, zu einem neuen Idealismus, der für einen wahren Künstler ebenso unfruchtbar ist wie der bürgerliche (der bourgeois) Idealismus». Die Kunst habe dann «keinerlei Bedeutung mehr. Sie dient und wird im Dienen geknechtet.» (F 281; E 1087f.) Da die Machwerke des sozialistischen Realismus sicher noch bekannt und in Erinnerung sind, erübrigt es sich, an dieser Stelle näher auf sie einzugehen.¹¹

Beachten wir lieber einige Sätze, mit denen Camus seine Überlegungen zu den beiden abgelehnten Kunstauffassungen als zwei verschiedenen Weisen der Lüge zusammenfaßt: «Die beiden Ästhetiken, die sich seit langem gegenüberstehen, jene, die eine völlige Ablehnung (refus) der Aktualität empfiehlt, und jene, die

alles zu verwerfen verlangt, was nicht aktuell ist, treffen sich indessen fern von der Wirklichkeit in einer gleichen Lüge und in der Unterdrückung der Kunst. Der Akademismus der Rechten ignoriert ein Elend, dessen sich der Akademismus der Linken bedient. Aber in beiden Fällen wird dadurch gleichzeitig das Elend vergrößert und die Kunst geleugnet.» (F 284; E 1089) *Akademismus* soll hier wohl so viel bedeuten wie Abgehobenheit, Mangel an Wirklichkeitssinn und Verantwortung. Zwischen diesen beiden Formen der Lüge situiert Camus in dem letzten Teil seiner Rede in Uppsala seine eigene Position.

Camus' eigene Position: Kunst und Wirklichkeit

Camus geht jetzt auf zwei für sein Kunstverständnis grundlegende Problemfelder ein, auf das Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit und das von Kunst und Freiheit. Was er mit «Wirklichkeit» (réalité) meint, wird von ihm begrifflich nicht näher erklärt; aus seinen Erläuterungen ergibt sich aber, daß er damit natürlich nicht in abstrakter Weise das Seiende oder gar das Sein bezeichnet, sondern die konkrete Welt der Menschen, d.h. die komplexe und spannungsreiche Einheit von Natur und Geschichte, mit der es der Künstler in seiner Zeit jeweils zu tun hat, in seiner Zeit, «von der er sich nicht abwenden und in der er sich nicht verlieren darf» (F 287). «Der Künstler», so schreibt Camus, «entnimmt der Geschichte das, was er selber davon sehen oder erliden kann, unmittelbar oder mittelbar, das heißt das Zeitgeschehen im engen Sinn des Wortes sowie die Menschen, die heute leben, nicht aber die Beziehung dieses Zeitgeschehens (französisch wiederum: actualité) zu einer für den lebenden Künstler unvorhersehbaren Zukunft.» (F 287; E 1091) Und er schließt hier einen seiner Grundgedanken an, den er auch in den ideologiekritischen Ausführungen in «L'Homme révolté» immer wieder vorbringt¹², indem er fortfährt: «Den zeitgenössischen Menschen im Namen eines noch nicht vorhandenen Menschen zu beurteilen, ist die Aufgabe der Prophezeiung. Der Künstler hingegen kann nur die sich ihm bietenden Mythen in ihrer Wirkung auf den jetzt lebenden Menschen bewerten. Der Prophet, der religiöse oder politische, kann absolut urteilen und versagt es sich bekanntlich auch nicht. Der Künstler jedoch kann das nicht.» (Ebd.) Die Kunst hat nach Camus weder zu prophezeien noch gar Urteile zu fällen, Gesetze zu erlassen oder zu herrschen, vielmehr sei es ihre Aufgabe, «zu allererst zu verstehen» (comprendre) (ebd.).

Dieses Verstehen setzt natürlich die Kenntnis der Wirklichkeit voraus. Wie Camus über diesen Bezug des Künstlers zur Wirklichkeit denkt, geht aus dem folgenden Abschnitt deutlich hervor: «Wie sollte in der Tat die Kunst auf das Wirkliche verzichten und wie sich ihm unterwerfen? Der Künstler wählt seinen Gegenstand und wird genausogut von seinem Gegenstand gewählt. In gewissem Sinn ist die Kunst eine Auflehnung gegen das Flüchtige und Unvollendete der Welt: der Künstler will also nichts anderes, als der Wirklichkeit eine veränderte Gestalt geben, während er gleichzeitig gezwungen ist, diese Wirklichkeit beizubehalten, weil sie die Quelle seines Empfindens darstellt. In dieser Beziehung sind wir alle Realisten, und doch ist es keiner. Die Kunst ist weder die völlige Ablehnung noch die völlige Zustimmung zu dem, was ist. Sie ist gleichzeitig Ablehnung und Zustimmung, und darum kann sie nichts anderes sein als ein stets neues Hin- und Hergerissenwerden.» (F 285)

Es geht also, wie Camus ausdrücklich sagt, «nicht um die Frage, ob die Kunst dem Wirklichen aus dem Weg gehen oder sich ihm unterwerfen müsse, sondern nur um die genaue Dosis an Wirklichem» (F 286); dieses Problem aber, so sagt Camus, «löst jeder Künstler nach seinem Empfinden und Vermögen (comme il le sent et le peut)» (F 286; E 1090). Somit kommt es beim Kunstwerk auf ein Gleichgewicht, einen Ausgleich zwischen dem Wirklichen als solchem und der Distanz, ja der Revolte oder der

¹¹ Vgl. den sehr instruktiven und differenzierenden Katalog: Kunst in der DDR. Eine Retrospektive der Nationalgalerie. Hrsg. v. E. Blume u. R. März. Berlin 2003.

¹² Vgl. A. Camus, Der Mensch in der Revolte. (Übers. v. J. Streller, neu bearb. v. G. Schlocker unter Mitarbeit v. F. Bondy), Reinbek 1969, S. 153–190; E 594–636.

Ablehnung des Künstlers gegenüber dem Wirklichen an, und nur die Erreichung dieses Gleichgewichts aus Zustimmung und Ablehnung zu dem, was menschliche Lebenswelt ist oder als solche wahrgenommen wird, macht für Camus den «wahren Künstler» aus (F 286). «Die erhabensten Werke», so sagt er, «die der griechischen Tragiker, die Melvilles, Tolstois oder Molières, werden immer das Wirkliche und die Ablehnung (le refus), die der Mensch ihm entgegengesetzt, ins Gleichgewicht bringen.» (Ebd.; E 1090f.) Was er an diesen großen Werken der Literatur rühmt, das erwartet Camus wohl auch von den Künstlern seiner Zeit. Bezogen auf die Schriftsteller des 20. Jahrhunderts fordert er daher eine Solidarität ein, die jeweils aus der Freiheit der Künstler hervorgehen muß. Er schreibt: Wir «müssen wissen, daß wir dem gemeinsamen Elend nicht entrinnen können und daß unsere einzige Rechtfertigung, wenn es eine gibt, darin besteht, nach bestem Können für die zu sprechen, die es nicht vermögen. Wir müssen in der Tat für alle Menschen sprechen, die in diesem Augenblick leiden, welches auch die vergangene oder zukünftige Größe des Staates oder der Partei sein mag, von denen sie unterdrückt werden.» (F 288)

Kunst und Freiheit

Hier wird nun von Camus zusammen mit dem Plädoyer für die Freiheit des Künstlers und der Kunst das naheliegende Thema Schönheit in die Überlegungen einbezogen. So wie der Künstler sich nicht den «regulären Truppen» anschließen dürfe, denn er sei ein «franc-tireur», ein Freischärler, so darf Camus zufolge auch die Schönheit nicht im Dienst einer Partei stehen (vgl. F 289; E 1092). Camus spricht indes von der Schönheit nicht im Sinne der platonisch-neuplatonischen und der idealistischen Auffassung, dergemäß Schönheit vom Sinnlich-Sichtbaren ausgehend hinüberleiten könne zum Unsichtbaren, zur Transzendenz, zum Unendlichen, zur ewigen Schönheit. Vielmehr sieht Camus die Schönheit in enger Verbindung mit der Situation der vielen leidenden Menschen, d.h. in der unaufhebbaren Verbindung mit dem Schmerz. Die Lektion, die die Schönheit dem Künstler als franc-tireur erteilt, sei eine Lektion der «harten Brüderlichkeit»; diese zunächst unverständliche Formulierung erschließt sich durch die hier unmittelbar folgenden Sätze: «So aufgefaßt, hat die Schönheit noch keinen Menschen geknechtet. Seit Tausenden von Jahren hat sie im Gegenteil jeden Tag, jede Sekunde das Joch von Millionen Menschen erleichtert und zuweilen ein paar unter ihnen auf immer befreit. Vielleicht rühren wir hier schlußendlich an die Größe der Kunst (grandeur de l'art), die in dieser unaufhörlichen Spannung zwischen Schönheit und Schmerz besteht, zwischen der Liebe zum Menschen und dem Wahnsinn der Schöpfung, der unerträglichen Einsamkeit und der zermürbenden Menge, der Ablehnung (refus) und der Bejahung (consentement)», und in diesem Sinn wandelt die Kunst «zwischen zwei Abgründen», eben zwischen «der Frivolität und der Propaganda» (F 289; E 1092).

Die Schönheit, die Camus nicht ohne den Schmerz, also nicht naiv-ahnungslos bzw. undialektisch auffaßt, ist somit eine weltliche Schönheit, die jeweils aus der Freiheit des «wahren Künstlers» hervorgeht. Über diese Freiheit schreibt Camus eindrucksvolle Sätze, die ich noch zitieren möchte. «Der freie Künstler ist der Mensch, der mühselig seine Ordnung selber schafft. Je wirrer das ist, was er ordnen muß, desto strenger wird seine Regel sein und desto nachdrücklicher die Bekräftigung seiner Freiheit. Es gibt einen Ausspruch von Gide, dem ich immer beigepflichtet habe, obwohl er mißverstanden werden kann: «Die Kunst lebt vom Zwang und stirbt an der Freiheit.» Das ist wahr. Aber es darf nicht daraus geschlossen werden, daß die Kunst gelenkt werden könne. Die Kunst lebt nur von dem Zwang, den sie sich selber auferlegt; an fremdem Zwang stirbt sie.» (F 291; E 1093) Ja, Camus sagt mit dem Blick auf die Politik noch schärfer, daß Kunst und Freiheit untrennbar zusammenhängen. Die Kunst «eint ... da, wo die Tyrannei trennt. Wie sollte man sich da wundern, daß sie von allen Bedrückern als der erklärte Feind angesehen wird?» (Ebd.)

Möglichkeit einer kulturellen Neugeburt

Letzten Endes bedeute die Verwirklichung dieses Kunstkonzeptes sogar die Möglichkeit einer kulturellen Neugeburt, einer «renaissance» der westlichen Welt (vgl. ebd.), und dies sei, so erklärt Camus; ein Grund zur Freude, weil wir «dem Untergang eines verlogenen und bequemen Europas beigewohnt» hätten. Wenn wir «angesichts der Schönheit der Welt die Erniedrigten nicht vergessen, dann wird die okzidentale Kunst nach und nach ihre Kraft und ihre königliche Würde wiederfinden» (F 292; E 1094f.). Diese Zusammenhänge zu begreifen und zu realisieren, führt nach Camus' Einschätzung zur Authentizität der Kunst, zur Weisheit und sogar, «inmitten des Aufruhrs der Reiche und der Nationen», also inmitten einer stets gefährdeten und gefährlichen Geschichte, zu einer Hoffnung, die «von Millionen einzelnen Menschen erweckt, belebt und aufrecht erhalten wird» (F 293f.; E 1095f.).

Camus läßt also seine Reflexionen über den Künstler und seine Zeit in einem zwar vorsichtigen, aber unverkennbaren Optimismus ausklingen. Dieser trotz aller Widrigkeiten unüberhörbaren Affirmation liegt zweifellos jene persönliche Erfahrung zugrunde, von der Camus in der Stockholmer Ansprache gesagt hat: «Ich habe nie vermocht, auf das Licht zu verzichten, das Glück dazusein (le bonheur d'être), das freie Leben, in dem ich aufgewachsen bin.» (F 267; E 1074) Daß diese Seinsaffirmation, diese «Ontophilie», wie schon Barilier die Camussche Initialerfahrung nannte¹³, auf seine Option für die Griechen, insbesondere die Vorsokratiker, zurückverweist, hat Camus selbst verschiedentlich erwähnt.¹⁴ Von dieser seiner Ausgangserfahrung, über die er in Schweden nicht ausdrücklich gesprochen hat, ist die Zuversicht getragen, die seine Reflexionen über den Künstler und seine Zeit trotz aller Schwierigkeiten und Gefährdungen eben doch kennzeichnet.

Camus hatte sich bereits 1942 im «Mythos von Sisyphos» und 1951 in «Der Mensch in der Revolte» sowie bei manchen anderen Gelegenheiten und insbesondere in seinen «Tagebüchern» über die Kunst geäußert.¹⁵ Seine Darlegungen in Schweden stellen nicht einfach ein Resümee dieser früheren Ausführungen dar, sondern skizzieren in der Form eines Festvortrags vor exquisitem Publikum in Stockholm und einer Art akademischer Vorlesung an einer Universität die Position, die er nunmehr, als gerade 44jähriger, vertritt. Würde man diese Texte als ein Resümee lesen, so ergäbe sich dies erst aufgrund des frühen Todes Camus' am 4. Januar 1960. Sie sind aber auch deswegen kein Resümee, weil Camus hier vieles beiseite gelassen hat, vielleicht aus Gründen der zeitlichen Beschränkung, vielleicht aber auch, weil er über manche seiner früheren Überlegungen hinausgelangt war. Jedenfalls stellt sich dem heutigen Leser die Frage, ob die Aufmerksamkeit für Camus' in den «Discours de Suède» vorgetragene Auffassungen sich noch lohnt.

Meiner Ansicht nach verdient die Alternative, die Camus aufgestellt hat, immer noch Zustimmung. Allerdings ist die Position des «L'art pour l'art» historisch doch wohl positiver zu beurteilen, denn in ihr ging es – wie jüngst Roman Luckscheiter in einer gut dokumentierten Studie aufgezeigt hat¹⁶ – seit der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts um die Verteidigung der Autonomie der

¹³ Vgl. E. Barilier, Albert Camus – philosophie et littérature. Lausanne 1977, S. 13. S. in diesem Zusammenhang auch die Arbeit von A.-K. Reif, «Die Welt bietet nicht Wahrheiten, sondern Liebesmöglichkeiten.» Zur Bedeutung der Liebe im Werk Albert Camus'. Diss. phil., Wuppertal 1999.

¹⁴ Vgl. des näheren H.R. Schlette, Rejoindre les Grecs. Griechen und Christen bei Albert Camus, in: Jahrbuch für Antike und Christentum 42 (1999), S. 5–19 (Lit.); ders., «La source inépuisable». Zur Anerkennung «der Griechen» bei Albert Camus, in: Anerkennung. Eine philosophische Propädeutik. Festschrift für Annemarie Pieper. Hrsg. v. M. Hofmann-Riedinger u. U. Thurnherr. Freiburg-München 2001, S. 29–36.

¹⁵ Vgl. auch H. Wittmann, a.a.O. (Anm. 4), bes. S. 20–66 sowie, zu den Vorträgen in Schweden, S. 77–80.

¹⁶ Vgl. L'art pour l'art. Der Beginn der modernen Kunstdebatte in französischen Quellen der Jahre 1818 bis 1847. Herausgegeben, übersetzt u. kommentiert v. R. Luckscheiter. (Aisthesis Studienbuch 4), Bielefeld 2003.

Kunst gegenüber den Ansprüchen und Erwartungen der Politik, der Religion, der Moral, der Erziehung – eine Absicht, die Camus ja auch selbst verfolgt; wahrscheinlich hatte er mit seiner Kritik nur gewisse defizitäre Formen des «L'art pour l'art» im Auge, vielleicht aus dem sogenannten Jugendstil oder dem Art Déco. Außerdem, so scheint mir, hat Camus seine anklingenden Vorbehalte gegenüber der abstrakten Kunst zu wenig erklärt und begründet.

Seine Ausführungen über die Fragwürdigkeit des Realismus und Naturalismus und vor allem über die Propagandakunst wird man dagegen vorbehaltlos akzeptieren. Hier würde man aber fragen können, wo er das weite Gebiet der «religiösen Kunst» mit der ihr eigenen spirituellen und didaktischen Zielsetzung angesiedelt hätte. Wo wäre z.B. in Camus' Einteilung der Ort Chagalls?

Wenn man die Intention der beiden Zurückweisungen prinzipiell für richtig hält, entsteht ein sehr weiter Zwischenbereich für alles das, was als «wahrhafte Kunst» (F 251) Camus' Anerkennung gefunden hätte. In diesem Bereich würde dann – und ich beschränke mich hier auf die Malerei, obwohl im einzelnen natürlich auch über die anderen Kunstgattungen zu sprechen wäre – sehr Unterschiedliches anzusiedeln sein: sicherlich – um nur einige Namen zu nennen – Picasso, Miró, Dalí, Max Ernst, Léger, Baselitz, aber, das wäre zu fragen, auch Mondrian, Matisse, der «Blaue Reiter», Rothko, Scully und auch Beuys? Wahrscheinlich war es sehr klug, daß Camus kaum Namen genannt hat, da man damit sehr bald in die unaufhebbaren Differenzen der subjektiven Geschmacksurteile hineingerät. Um so deutlicher konnte er

deshalb die allgemein gehaltenen Aussagen über den konkreten Wirklichkeitsbezug und die unbedingt zu respektierende Freiheit des Künstlers herausstellen; dem würde man m.E. auch heute noch ebenso zustimmen können wie Camus' gegen die Einseitigkeit des «rein geschichtlichen Denkens» und dessen Nihilismus¹⁷ gerichteter Auffassung von der Schönheit, die er stets in ihrer Relation zum Schmerz und zur Misere der Welt wahrgenommen wissen wollte. Camus' Auffassung über den «Künstler und seine Zeit» eignet ein ausgeprägt kulturkritischer und sozialkritischer Impuls, der mit seinem libertär-sozialistischen Gesellschafts- und Politikverständnis zusammenhängt, freilich nicht im Sinne eines parteilichen Engagements, sondern – wie ich anfangs erläutert habe – im Sinne jenes notwendigen «embarqué»-Seins des Künstlers. Dieser Grundzug in Camus' Reflexionen über die Kunst scheint mir für unsere Zeit um so bedeutender, als wir allen Grund haben, dem Verenden des Menschen in der Anonymität von Systemen, Strukturen, Gesetzmäßigkeiten, Regulierungen usw. entschieden entgegenzutreten.

Heinz Robert Schlette, Bonn

¹⁷ Vgl. A. Camus, *Der Mensch in der Revolte*. A.a.O. (Anm. 11), speziell S. 234; F 692. – Bereits Bianca Rosenthal machte auf «eine gewisse Ähnlichkeit» zwischen Camus' «Kunstauffassung» und der «Theorie Nietzsches» aufmerksam, vgl. B. Rosenthal, *Die Idee des Absurden*. Friedrich Nietzsche und Albert Camus. Bonn 1977, S. 98, vgl. S. 94–108; s. auch M. Weyembergh, *Camus et Nietzsche. Evolution d'une affinité* (1980), jetzt in: ders., *Albert Camus ou la mémoire des origines*. Paris-Brüssel 1998, S. 41–50, bes. S. 48: «il me semble que Camus s'identifie de plus en plus à l'artiste Nietzsche.» Diese Hinweise mögen hier genügen.

«Ein moderner Orpheus» – diesseitig faßbar

Eine Biographie des russischen Dichters Ossip Mandelstam

«Ich hatte keinen Gedanken, als bloß deinem Leben zuzuhören.» Der Satz der *Bettina von Arnim* könnte durchaus auch als Motto diesem Buch voranstehen. Denn seit mehr als zwei Jahrzehnten widmet sich der 1954 in Schaffhausen geborene *Ralph Dutli* mit einer seltenen Passion und Konzentration dem Lebenswerk *Ossip Mandelstams*. Er zeichnet als Übersetzer und Herausgeber der zehnbändigen Mandelstam-Gesamtausgabe, dem bewundernswerten publizistischen Unternehmen des Zürcher Ammann Verlags.¹ Nun legt er als Summa seiner Auseinandersetzung mit dem russischen Lyriker, Essayisten und Prosadichter dessen Biographie vor, welche als «die international erste Werkbiographie» gelten darf.² Keiner wäre dafür mehr befugt gewesen als der langjährige und umfassende Kenner *Ralph Dutli*. Er weiß denn auch um die Gefahren, welche einem solchen Vorhaben drohen: entweder die Hagiographie des Dichters fortzuschreiben oder jene modische Demontage zu betreiben, die seit der Wende eingesetzt hat. So wäre denn der Dichter noch einmal zum Märtyrer und Heiligen hochstilisiert oder aber zum Monster degradiert worden. Für *Ralph Dutli* indessen stehen der Dichter und das Dichterische im Mittelpunkt. Gleichfalls versucht er, *Ossip Mandelstam* aus dem mythischen Gewölk herauszuholen und ihn als einen Menschen mit widersprüchlichen Facetten nachzuzeichnen: mit seiner Streitlust und scharfen Zunge, seinem Witz und seinem «élan vital», seinen Narreteien und Zartheiten, aber auch mit seinen zermürbenden Ängsten und als Geschundener in seinem Elend. Sein Leben fällt in die schauerlichsten Epochen Rußlands, und allein schon die wiederholte Namensänderung seiner geliebten Stadt an der Newa, wo er seine Kindheit verbracht hat, spricht für das Wechselspiel des Schreckens.

Der Dichter, der zusammen mit *Joseph Brodsky*, *Marina Zwetajewa* und *Anna Achmatowa* zu den genialsten russischen Lyri-

kern des 20. Jahrhunderts zählt, hat nach seinem Tod lange im Untergrund weitergewirkt, bevor am 28. Oktober 1987 seine Rehabilitierung durch *Michail Gorbatschow* erfolgt ist. *Vladimir Nabokov*, *Joseph Brodsky* (er sprach im Hinblick auf *Ossip Mandelstam* vom «modernen Orpheus»), *Seamus Heaney*, *René Char*, *Durs Grünbein* oder *Paul Celan*, dieser wohl sein prominentester Übersetzer, haben ihn in hohem Maß geschätzt. Der Filmemacher *Pier Paolo Pasolini* hat sein vielschichtiges Wesen, vor allem auch dessen helle Aspekte, treffend erfaßt. Als Leserin und Leser möchte man erfahren, wie alles begonnen hat, wo die ersten Prägungen anzusetzen sind. Ferner dann: wie sich alles entfaltet hat, wie die Bewegungen eines kurzen, intensiven Lebens verlaufen sind. *Ralph Dutli* führt diese auf sechshundert Seiten vor. Darf man sagen: mit leichter Hand, obwohl da auch so viel Schwieriges und Schweres auf die Lesenden wartet? Aber die Lektüre dieses monumentalen Textes gerät zu einem Unternehmen, dem man von Anfang bis Ende treu bleibt. Denn Bildhaftigkeit des Stils, feuilletonistische Eleganz und umfangreiche Kenntnis (diese unaufdringlich vermittelt) wissen zu fesseln. Das außerordentliche Leben des Protagonisten aber zieht eine unaufhaltsame Spur im Gedächtnis der Lesenden.

Die frühen Jahre

Der 15. Januar 1891 gilt als Geburtsdatum *Ossip Mandelstams*, der im damals zaristischen Warschau zur Welt gekommen ist – eingebettet in eine jüdische Familie, die sich sichtlich um Aufstieg und Assimilation bemühte. Ein spannungreiches Klima bestimmte das Elternhaus. Der Vater, ein Lederwarenhändler, gehörte noch dem Stetl-Judentum an, löste sich aber entschieden aus diesem Milieu und zeigte eine offenkundige Begeisterung für deutsche Literatur und Philosophie. Die Mutter, aufgewachsen in Wilna, nebst Warschau ein Zentrum der *Haskala* (jüdische Aufklärung), war Klavierlehrerin und setzte *Alexander Puschkina* an die oberste Stelle in ihrem literarischen Reich; um ihn wob im Bücherschrank der Eltern geradezu eine Aura. Aber sie führte

¹ *Ossip Mandelstam, Das Gesamtwerk in zehn Bänden*, herausgegeben und aus dem Russischen übersetzt von *Ralph Dutli*. Ammann Verlag, Zürich 2003.

² *Ralph Dutli, Mandelstam. Meine Zeit, mein Tier. Eine Biographie*. Ammann Verlag, Zürich 2003, 640 Seiten.

ihren ältesten Sohn auch frühzeitig zur Musik hin, nicht ohne dabei Zwänge anzuwenden, während die französischen Kinder-mädchen beim Schützling den Grundstein für den «Dialog mit Frankreich» legten.

Häufige Wohnungswechsel fielen in die Kindheit des Erstgeborenen Ossip, weil die Eltern, unruhig genug, an einem anderen Ort immer noch bessere Chancen witterten. Von Warschau zog man nach Pawlowsk, 1897 dann nach Petersburg. Das Jiddische hörte der Knabe nicht mehr, den Hebräisch-Unterricht verweigerte er, und selten besuchte die Familie mit ihm die Synagoge. Dafür wurde Ossip ab 1900 ins liberale Tenischew-Gymnasium geschickt, eine äußerst fortschrittliche Schule, zu deren Schülerschar Jahre später auch der Aristokratensohn Vladimir Nabokov gehören sollte. Hier fiel dem Literaturlehrer *Wladimir Gippius* eine entscheidende Rolle zu: Er weckte in Ossip Mandelstam den «literarischen Zorn». Der Mitschüler *Boris Sinani* dagegen rief ihn zum sozialrevolutionären Engagement auf. Mama wollte ihren Ältesten von diesem gefährlichen Bazillus heilen und schickte ihn 1907, etwas naiv, ausgerechnet nach Paris. Dort hörte der Sechzehnjährige Vorlesungen des Mittelalter-Spezialisten *Joseph Bédier* und des Philosophen *Henri Bergson*, pflegte aber zumeist den Müsiggang, war Faulenzer und Traumtänzer. Bergsons neues Buch «Die schöpferische Entwicklung» jedoch lag im Koffer, als der Student im Mai 1908 wieder nach Rußland zurückreiste. Das «Tier der Literatur» war geweckt: *Paul Verlaine* und *François Villon* standen als Leitsterne an seinem neuen Horizont. Und in dieses Jahr 1908 fällt auch die Geburtsstunde Ossip Mandelstams als Dichter, denn der letzte zu Lebzeiten veröffentlichte Sammelband (1928) enthält vier frühe Gedichte des Siebzehnjährigen.

Aber das Alltagsleben stellt den jungen Mann vor Probleme. Er möchte an einer der Universitäten studieren, doch der russische Ministerrat beschließt im September 1908 die diskriminierende Dreiprozentquote für jüdische Studienanwärter. Ossip Mandelstam wird dieses Hindernis formell 1911 mit der Taufe überwinden: Im finnischen Viborg läßt er sich nach methodistisch-episkopalem Ritus taufen. Vorerst aber weicht er für das Wintersemester 1909/10 nach Heidelberg aus, damals das «Mekka der russischen Wissenschaft» und eine Stadt mit einer großen Russenkolonie. Er belegt dort Vorlesungen in Romanistik, Philosophie und Kunstgeschichte. In dieser Zeit steht er auch stark unter dem Spannungsbogen Judentum-Christentum, wird aber primär immer Dichter bleiben, nie Prediger sein. Ralph Dutli formuliert es präzise: «Sein Werk ist der Versuch, sämtliche abendländisch-europäischen Kult- und Kulturelemente in sich zu vereinen und zu einer poetischen Synthese zu führen. Sein Bekenntnis ist die Poesie. Einer Vereinnahmung durch irgendeinen Glauben verweigert es sich vehement.»

Orientierungen des Dichters

1911 lernt Ossip Mandelstam die um zwei Jahre ältere Dichterin Anna Achmatowa kennen und tritt damit in eine der wichtigsten Begegnungen seines Lebens ein. Zusammen mit ihr und ihrem Gatten *Nikolaj Gumiljow* zählt er zu den Protagonisten jener Dichtervereinigung, die 1912 den sog. Akmeismus begründet hat – eine diesseitsbezogene Gegenbewegung zum russischen Symbolismus. Ihre Anhänger bekennen sich zur Genauigkeit des dichterischen Handwerks, zu «apollinischer Klarheit» und «romanischer Ironie». Der Dichter gilt nicht mehr als entrückter Prophet wie bei den Symbolisten, sondern er pflegt das Ethos des Handwerksmeisters. Damit gerät die Bewegung der Akmeisten hinein in die Aufbruchstimmung des Jahres 1913, jener «Explosion der Moderne» (Dutli). Modern ist bei Ossip Mandelstam nicht so sehr das Auftauchen neuer dichterischer Gegenstände, vielmehr «das große Nebeneinander und lebendige Gleichgewicht» von Feierlichkeit und Vulgarität, von Pathos und Ironie, von kulturellem Gedächtnis und sinnlicher Wahrnehmung, von historisch Bedeutsamem und bizarrer Alltagslappalie» (Dutli). Auch wird er im Verlauf seines weiteren dichterischen Lebens

eine wunderbare Fähigkeit zeigen, Grenzen abzuschaffen und dafür verschiedene Zeiten und Räume nach dem Muster des Films übereinander zu blenden sowie literarische Vorbilder in seinen Texten gastieren zu lassen. Wichtigste Identifikationsfigur wird für ihn der Dichter *Ovid*, der ans Schwarze Meer verbannt worden ist. Diese Figur des Exils, die in mehreren Gedichten Ossip Mandelstams auftaucht, ist eine visionäre Ahnung des eigenen Schicksals. Ausgerechnet Ossip Mandelstam, der im Latein für die Zulassung an die Petersburger Universität (Fachbereich Romanistik) durchfällt, wird in seinen Gedichtsammlungen «Der Stein» (1913/16/23) und «Tristia» (1922) die antiken Autoren Roms und Griechenlands kunstvoll integrieren, aber seine Annäherung an fremde Literaturen gestaltet sich intuitiv und unverwandelnd, erfolgt nicht auf dem wissenschaftlichen Weg. Wichtige geistige Anregungen rühren auch aus der Auseinandersetzung mit dem philosophischen Werk von *Pjotr Tschaadajew* (1794–1856), dem ersten überzeugten «Westler», welcher sich von Europa, vom römischen Katholizismus und dessen Papsttum faszinieren ließ. Ossip Mandelstam bezieht von ihm das Postulat der «inneren Freiheit» und eine Hinneigung zur Katholizität. Von zentraler Bedeutung ist indessen die Begegnung mit der Dichterkollegin *Marina Zwetajewa* an einem Leseabend unter Freunden in Petrograd im Jahre 1916. Die Freundschaft prägt beide weit über das Jahr 1916 hinaus und schlägt sich auch im Austausch von Gedichten nieder. Mehrmals besucht Ossip Mandelstam seine Muse in Moskau – es sind jedes Mal Überfälle und Fluchten. Aber sie «entfesselte in ihm die Lebensfreude und die Fähigkeit zu spontaner und rückhaltloser Liebe», wie die spätere Gattin, *Nadeschda Mandelstam*, diese Beziehung in ihren Memoiren gewürdigt hat.³

«Ich lernte Abschied ...»

Einen breiten Raum innerhalb Ralph Dutlis Darstellung nehmen die Jahre des Ersten Weltkriegs und des politischen Umsturzes in Rußland ein. Vom Kriegsdienst wird Ossip Mandelstam wegen Herzschwäche freigestellt, aber sein Schicksal, zwischen den Fronten zu stehen, zeichnet sich bald einmal ab. In Panik und Angst verbringt er diese Jahre des brutalen Terrors auf beiden Seiten – sowohl der «Roten» wie der «Weißen», dann auch wieder von jähem Mut und Courage erfaßt. Kritisch äußert er sich zum Oktober-Umsturz der Bolschewiken im Jahr 1917. Sich und seinesgleichen rechnet er zu den Verlierern der Revolution, die das «Joch von Bosheit und Gewalt» drückt. Er leidet an der Agonie der geliebten Stadt Petersburg, welche im Bürgerkrieg unter schweren Versorgungsproblemen, unter Hunger und Kälte stöhnt. Und er spürt das Wachsen eines «inneren Exils», einer Entfremdung von der eigenen Zeit. Dieses bittere Gefühl wird ihn ein Leben lang begleiten. Auf das Jahr 1918 ist sein von *Ovid* inspiriertes «Tristia»-Gedicht zu datieren: «Ich lernte Abschied: eine Wissenschaft, /In Klagen – nachts – von unbedecktem Haar...»

Doch mitten in diesen Bürgerkriegsexzessen, mitten in einer Zeit der Verrohung und Entfesselung, mitten im Machtwechsel zwischen Weißen und Roten lernt er am 1. Mai 1919 in einer Kiewer Künstlerkneipe die Malereistudentin *Nadeschda Chasina* kennen, die aus dem assimilierten Kiewer Judentum stammt. Der Bürgerkrieg trennt jedoch die Liebenden rasch wieder voneinander. Ossip Mandelstam begibt sich, wie schon öfters zuvor, auf die von den Weißen gehaltene Krim, sein «Gelobtes Land». Dort jedoch wird er von den Weißen als «bolschewistischer Spion» verhaftet, danach freigelassen und im georgischen Batumi, wohin er sich absetzt, erneut von den Menschewiken inhaftiert. Doch man setzt sich auch hier für seine Freilassung ein, und der «zerlumpte Sträfling» wird wieder zum lebensfrohen Dichter, der zusammen mit *Ilja Ehrenburg* in einem gepanzerten Zug Anfang Oktober 1920 nach Moskau zurückkehrt. Hier allerdings holen ihn die Verfolger erneut ein, so daß er nach Petrograd weiter-

³ Nadeschda Mandelstam, Das Jahrhundert der Wölfe. Eine Autobiographie. S. Fischer, Frankfurt 1971 (erste deutsche Ausgabe).

reist, in die Stadt seiner Kindheit. Hunger und Kälte regieren hier, und Ossip Mandelstam haust zusammen mit anderen Künstlern in jenem Gebäude, in dem vor der Revolution der Feinkosthändler Jelissejew mit seinen lukullischen Spitzenprodukten residiert hat. Doch im März 1921 fährt Ossip Mandelstam erneut nach Kiew, um nach anderthalb Jahren Nadeschda wiederzusehen, die er ein Jahr später heiraten wird. Die Ehe gestaltet sich turbulent, setzt sich schweren Krisen aus und prägt sich der nahen Umgebung durch große Ambivalenzen ein. Joseph Brodsky indessen hat in diesem Paar die moderne Inkarnation von Orpheus und Eurydike erblickt – allerdings mit vertauschten Rollen: Dazu trug Nadeschdas heroische Rolle als Bewahrerin von Ossip Mandelstams Gedichten in schwierigster Zeit bei, aber auch er selbst hatte in anrührender Weise für seine Gattin während ihrer wiederholten Aufenthalte in Jalta gesorgt, wo sie – wie Jahre zuvor *Anton Tschechow* – ihre Tuberkulose-Krankheit zu kurieren versuchte.

Atemnöte

Seit 1925 leidet Ossip Mandelstam an Herzanfällen und Atemnot, symptomatischen Signalen seines Körpers in einer Zeit wachsender materieller Bedrängnis. Er wird zum dichtenden Bettler. Von der 1921 gegründeten «Zentralkommission zur Verbesserung der Lebensbedingungen der Wissenschaftler» erhalten die Mandelstams einmal monatlich einen Beutel Graupen, Mehl und Zucker, ein Stück Butter und einen Schweinekopf; für Ossip Mandelstam werden auch noch eine Hose und ein Pullover beantragt – doch *Maxim Gorkij*, welcher die Zuteilungen an die Autoren beaufsichtigt, streicht die Hose weg, weil die «gesellschaftlichen Verdienste» des Adressaten nicht ausreichen. Zwischen 1925 und 1930 schreibt Ossip Mandelstam als Lyriker. Dafür beginnt er Kinderbücher zu schreiben, weil er sich aus deren Publikation mehr Einnahmen verspricht. Vor allem aber ist er gezwungen, Übersetzungen (z.T. von drittclassigen Autoren) aus dem Deutschen und Französischen zu übernehmen, um einen minimalen Broterwerb zu sichern. Dauernd muß er borgen, muß um sein Leben schreiben. Dadurch erschöpft er seine Kräfte. Ins Jahr 1928 fällt auch noch die «Eulenspiegel-Affäre», die sich zum Plagiatsvorwurf steigert, und in eine Verleumdungskampagne gegen Ossip Mandelstam ausartet (es zeigen sich hier merkwürdige Parallelen zum wahlverwandten Paul Celan, der in Ossip Mandelstam seinen «Bruder» erkannt hat und ebenfalls ungerechtfertigt zum Opfer einer solch miesen Hetze geworden ist). Immer mehr häufen sich die Konflikte mit offiziellen Stellen. 1928 erscheint Ossip Mandelstams letzte Buchpublikation zu Lebzeiten, der Prosatext «Die ägyptische Briefmarke», eines der kühnsten Beispiele der experimentierfreudigen zwanziger Jahre in Rußland. Wie der Protagonist, der kleine Mann Parnok, fühlt sich auch Ossip Mandelstam selbst als ein bloßes Objekt – vergleichbar jener Briefmarke, die gestempelt, befleckt und entwertet wird. Der Bruch aber vollzieht sich endgültig, als Ossip Mandelstam 1929 als Antwort auf den offiziellen Literaturkanon seine polemische, antistalinistische «Vierte Prosa» schreibt. Es ist eine Generalabrechnung mit dem sowjetischen Journalismus, dem Verlagswesen und der angepaßten Literaturkritik – vor allem aber mit der Gewalt der Stalinzeit, ihrer Lynchmentalität und Willkür.

Die Winterreise beginnt

Es folgen Verhöre nach, aber auch Unbehaustheit und gesellschaftliche Isolation. Immer tiefer wird die Kluft zwischen dem Dichter und den Kollegen aus dem sowjetischen Literaturbereich. Doch das Jahr 1930 beglückt Ossip Mandelstam auf unerwartete Art: Dank der Intervention des ZK- und Politbüro-Mitglieds *Nikolaj Bucharin* kann Ossip Mandelstam eine «Dienstreise» in den Kaukasus unternehmen und Abchasien, Georgien und Armenien besuchen. In Tiflis nimmt er sein lyrisches Schaffen wieder auf und schreibt die Gedichtzyklen



Notre-Dame de la Route

«Der Mensch wird am Du zum Ich»

Kleines Seminar über Martin Buber und die chassidische Frömmigkeitsbewegung

Leitung: Dr. Otto Betz und Jean Rotzetter SJ

Anfang: Fr 12. Dezember 2003 (18.00)

Ende: So 14. Dezember 2003 (16.00)

Anmeldung:

Notre-Dame de la Route, 17, chemin des Eaux-Vives

1752 Villars-sur-Glâne

e-mail: secretariat@ndroute.ch Tel. 026 409 75 00

«Armenien» und «Neue Gedichte». Armenien, die «jüngere Schwester der jüdischen Erde» und ein Urraum der Zivilisation, wird für den jüdischen Dichter wiederum ein Stück «Gelobtes Land». Seine Wildheit erscheint als Kontrast zum halbtoten, scheinlebendigen «neuen Sowjetmenschen»; seine Lebensfülle stiftet Ossip Mandelstam zu einer Feier der Sinneswahrnehmungen an. Auch die «Wildkatze» der armenischen Sprache preist er – als Antidot gegen den hölzernen Politjargon der Funktionäre. So ist die kostbare Gabe des Dichtens zurückgekehrt. Aber es folgen die schwärzesten Tage.

Die offiziellen Schriftstellerorganisationen widersetzen sich Ossip Mandelstams Niederlassung in Leningrad. So zieht er mit der TB-geplagten Nadeschda Mitte Januar 1931 nach Moskau um, der ungeliebten «Zoten-Hauptstadt», taucht erneut ins ungewisse Nomadenleben zwischen Küchenbiwak und stets drohendem Aufbruch ein. In der Hauptstadt entstehen die Gedichte der «Moskauer Hefte», gerichtet gegen das «Wolfshund-Jahrhundert». Indessen gelingen dem Dichter wieder wie in früheren Zeiten Improvisationen von Scherzgedichten, ironische Selbstporträts, Trinklieder. Er selbst, zahnlos und am Stock gehend, wirkt mit vierzig Jahren vorzeitig gealtert. Ab 1933 setzt in den Zeitungen die Polemik gegen Ossip Mandelstams Prosa ein. Der Dichter indessen trägt sein verhängnisvolles «Epigramm gegen Stalin», das den «Seelenverderber und Bauernschlächter» entlarvt, im Freundeskreis vor und einmal auf dem Twerskoj-Boulevard auch *Boris Pasternak*. Dieser erschrickt und sagt: «Ich habe nichts gehört, und Sie haben nichts rezitiert.» Nachdem Ossip Mandelstam Anfang Mai 1934 im «Haus der Presse» auch noch öffentlich den offiziellen Sowjetschriftsteller *Alexej Tolstoj* gehorfeigt hat, folgen Mitte Mai dieses Jahres nächtliche Hausdurchsuchungen und die Beschlagnehmung der Manuskripte. Ossip Mandelstam wird im berühmtesten Moskauer Lubjanka-Gefängnis verhört; die Verhörprotokolle sind 1991 ans Tageslicht gekommen, als sich unter Gorbatschow die Archive des KGB mit den Schriftsteller-Akten kurz öffneten. Er versucht sich die Pulsadern aufzuschneiden, da er den Tod durch Erschießen befürchtet. Am 28. Mai wird er zu drei Jahren Verbannung und Transport nach Tscherdyn im Ural verurteilt – nach sowjetischen Maßstäben ein «mildes» Urteil. Nadeschda darf den unter Halluzinationen und Angstattacken leidenden Dichter begleiten. Nach seinem neuerlichen Selbstmordversuch im Landkrankenhaus von Tscherdyn wird das Urteil revidiert, denn die Dichterkollegen Anna Achmatowa und Boris Pasternak wie auch noch einmal Nikolaj Bucharin haben sich für den Kranken eingesetzt, dem die lebensgefährdende Einlieferung in die psychiatrische Klinik der Stadt Perm droht. Neuer Verbannungsort ist nun Woronesch im mittellRussischen Schwarzerdegebiet, sechshundert Kilometer südlich von Moskau. Hier vollzieht sich zwischen 1934 und 1937 das, was Nadeschda Mandelstam in ihrem Memoirenwerk als «das Woronescher Wunder» bezeichnet. In fieberhaftem Rausch entstehen die Gedichte der drei «Woronescher Hefte».

Doch woher nur hat der zutiefst geschwächte Dichter seine Kraft bezogen? Denn auch in Woronesch quälte ihn Unbehaustsein,

Ausgrenzung und Armut. Nach dem Beginn von *Iossif Stalins* «Säuberungs»-Terror, welcher sich 1936 u.a. im ersten Moskauer Schauprozeß austobt, verliert Ossip Mandelstam jede Arbeitsmöglichkeit. Der herzkrankte Dichter zieht in einem Brief vom April 1937 Bilanz: «Ich bin ein Schatten. Mich gibt es nicht...» Nadeschda ist schon zuvor an Flecktyphus und Dysenterie erkrankt, und bisweilen gewinnt das Elend eine solche Übermacht, daß sie einen gemeinsamen Selbstmord vorschlägt. Die unerschrockene junge Lehrerin *Natascha Stempel*, welche aus einer intellektuellen, verarmten Adelsfamilie stammt, besucht das verfeimte Paar und gewinnt dessen Zutrauen. Sie wird für die Bewahrung von Ossip Mandelstams Werk fast so wichtig werden wie Nadeschda, denn nach dem Ende der dreijährigen Verbannung, bei der Abreise aus Woronesch im Mai 1937, übergibt ihr der Dichter die «Woronescher Hefte».

In Dantes Inferno

Das Ende ist schwer und braucht nicht mehr viele Worte. Die Mandelstams kehren nach Moskau zurück, wo ihnen nicht nur hier, sondern in über siebzig Städten der Sowjetunion das Wohnrecht abgesprochen wird. So ziehen sie erst nach Sawjolowo an der Wolga, dann nach Kalinin um. Immer wieder kehren sie heimlich ins verbotene Moskau zurück, um bei Bekannten um Geld zu betteln, wohnen dann bei Freunden, die sie im Terrorjahr 1937 mit ihrer Anwesenheit ebenfalls gefährden. Anfang März 1938 stellt man eine Falle und bewilligt dem schwerkranken Dichter einen Erholungsaufenthalt in Samaticha. Er soll an einem entlegenen Ort von seinen Kontakten abgeschnitten werden, damit man ihn ohne Komplikationen festnehmen kann. Am 2. Mai wird Ossip Mandelstam verhaftet und ins Moskauer Butyrki-Gefängnis gebracht. Am 2. August verurteilt ihn ein Sondergericht zu fünf Jahren Arbeitslager wegen konterrevolutionärer Tätigkeit. Ossip Mandelstam kommt am 12. Oktober im Durchgangslager bei Wladiwostok an. Eine Flecktyphus-Epidemie, die im Dezember wütet, erfaßt auch ihn, und am 27. Dezember 1938 stirbt er bei einer Desinfektionsmaßnahme im Lager. Nackt wird er in ein Massengrab geworfen.

Seine Frau Nadeschda, die erst Wochen später von seinem Tod erfährt, sammelt energisch ihren Lebenswillen. Sie will das Werk ihres Gatten für die Nachwelt bewahren – darin erkennt sie Sinn und Aufgabe ihrer weiteren Existenz. Während Jahren zieht sie als Nomadin von einem sowjetischen Provinznest ins nächste, um den stalinistischen Verfolgern zu entgehen. Ralph Dutli schildert eingehend die Stationen ihrer Wanderschaft, vor allem aber ihre Bemühungen, immer wieder den Nachlaß den Häschern zu entziehen. Acht Jahre vor ihrem Tod, der ins Jahr 1980 fallen wird, läßt Nadeschda Mandelstam das gesamte Mandelstam-Archiv nach Paris schmuggeln und 1976 in die USA überbringen, wo der Nachlaß noch heute in der Handschriftenabteilung der Firestone-Bibliothek an der Princeton University (New Jersey) verwahrt wird. 1970 erscheint auch der erste Band ihres Memoirenwerks in New York, 1971 sodann in deutscher Sprache unter dem Titel «Das Jahrhundert der Wölfe».⁴ Nadeschda Mandelstam tritt hier nicht nur als RichterIn auf, welche die Stalin-Epoche verurteilt, sondern im zweiten Band auch als Rächerin.⁵ Die streitbare Greisin rechnet ab mit jenen Überlebenden, die sich als Komplizen, Anpasser und Denunzianten durchgeschlagen haben, und sie schafft sich damit viele Feinde. *Emma Gerstein*, eine einstige Freundin der Mandelstams, reagiert darauf 1998 mit *Anti-Memoiren*, die eine Demontage des Dichters und seiner Gattin vornehmen. Aber die unaufhaltsame Rückkehr des Dichters Ossip Mandelstam ins kulturelle Gedächtnis vermag sie nicht aufzuhalten. Ralph Dutli verliert in der Fülle des Stoffes nie die großen Linien dieses Dichterlebens und seiner Epoche aus dem Auge. Am Beispiel eines genial begabten Menschen zeigt er mit nicht erlahmender Hingabe auf, wie sehr Diktaturen in Leben und Werk eingreifen, wie wenig sie letztlich den schöpferischen Willen zu brechen vermögen. Am Schluß siegt die Poesie. Diese umfassende Biographie, wachsam-kritisch und in seltener Weise anschaulich entfaltet, ist ein Juwel. Ihr Autor hat sich vom Geist Ossip Mandelstams tragen lassen – der Passion.

Beatrice Eichmann-Leutenegger, Muri b. Bern

⁴ Vgl. Anm. 3.

⁵ Nadeschda Mandelstam, *Generation ohne Tränen. Erinnerungen*. S. Fischer, Frankfurt 1975 (erste deutsche Ausgabe).

Der Schmerz der gespaltenen Seelen

Einheit und Differenz bei Michel de Certeau

Aktuelle Debatten um die sogenannte Postmoderne kristallisieren sich gerne als Streit um das Primat von Einheit oder Differenz.¹ In der Theologie, genauer in der Christologie, gehört zu diesem Streit nicht selten die Uneinigkeit um das Primat des Kreuzestodes oder der Auferstehung.² Im Werk *Michel de Certeaus* – so meine These – findet sich ein ganz spezifisches Verhältnis zwischen Differenz und Einheit, ein Verhältnis, das nie im strengen Sinne philosophisch ausgearbeitet, oftmals in ekklesiologischem, allgemein zeitdiagnostischem Gewand, aber auch im Rahmen der Geschichte der Spiritualität wie am Rande, en passant, und in immer neuen Anläufen entwickelt wird. Michel de Certeau entscheidet sich nicht für ein Primat der Ein-

heit oder der Differenz, des Kreuzes oder der Auferstehung. Er sucht nach einem anderen Weg. Im Streit um Kreuz oder Auferstehung (mit dem ich mich hier nicht ausdrücklich beschäftigen kann) weicht er aus und nennt die Himmelfahrt, das Abwesendwerden und Platzmachen Jesu für die Kirche, als entscheidendes christologisches Ereignis.

Das Verhältnis von Einheit und Differenz faßt er nicht als eines der Über- und Unterordnung, wie dies vor allem ausgehend von der platonistisch-metaphysischen Tradition, aber auch unter dem Motto eines postmodernen «Differenzdenkens»³ geschehen ist. Für Michel de Certeau ist das Verhältnis von Einheit und Differenz durch eine wechselseitige qualifizierte Bezogenheit gekennzeichnet, auf die nun ein paar Schlaglichter geworfen werden sollen.

Mystik und Modernisierung

Am häufigsten trifft man bei Michel de Certeau auf die Konstellation von Mystik und Modernisierung in Zusammenhängen der Ekklesiologie und der Geschichte der Spiritualität. Hier begegnet sie uns als Verhältnis zwischen einer angenommenen ursprünglichen Einheit des Christentums versus eine Vielfalt der Konfessionen und Religionen. All das beschreibt Certeau etwa in

¹ Joachim Valentin, Saskia Wendel, Hrsg., *Unbedingtes Verstehen?! Fundamentaltheologie zwischen Erstphilosophie und Hermeneutik*. Pustet, Regensburg 2001.

² Vgl. zur Dokumentation einer jüngeren Auseinandersetzung zum Thema an der Grenze zwischen Fundamentaltheologie und Exegese: Hansjürgen Verweyen, Hrsg., *Osterglaube ohne Auferstehung?* (Quaestiones disputatae 155). Herder, Freiburg im Breisgau 1995. In letzter Zeit hat der angelsächsische Theologe *Graham Ward*, Vertreter der Gruppe «Radical Orthodoxy», zeitgenössische jüdische Denker wie *Jacques Derrida* und *Emmanuel Levinas* im Namen der christlichen Kardinaltugenden Glaube, Hoffnung und Liebe des Sodomasochismus geziehen, damit jedoch zugleich christliche Kenosis und Kreuzestheologie über Bord geworfen: *Suffering and Incarnation*, in: *The Blackwell Companion to Postmodern Theology*. Ed. By Graham Ward. Oxford 2001, S. 193–208.

³ Vgl. Heinz Kimmerle, *Philosophien der Differenz. Eine Einführung*. Königshausen und Neumann, Würzburg 2000.

*La fable mystique*⁴, aber auch in *La faiblesse de Croire*⁵ als Ergebnis einer sozioökonomisch induzierten Modernisierung, deren Beginn Michel de Certeau sehr früh, nämlich mit Beginn der Neuzeit im 15. Jahrhundert ansetzt. Dieses typisch Certeausche Setting trägt wesentlich zur unerwarteten Relevanz der frühneuzeitlichen Mystiker für heutige christliche Existenz bei, auf die man in seinem Werk immer wieder stößt, und schafft insgesamt eine Geschlossenheit von Michel de Certeaus Theologie. Sie verhilft ihm dazu, auch Psychoanalyse und Historiographie auf einer Linie mit jenem Modernisierungsprozeß zu denken, den er mit der Mystik anheben läßt.

Die Mystik ist Teil des in der Moderne unumgänglichen Schismas, aber sie verbalisiert die Spaltungen, die diese mit sich bringt, als Schmerz (*douleur*). Dies wird in *La fable mystique* ausführlich entfaltet. Michel de Certeau macht hier die von ersten Modernisierungsschüben hervorgerufenen Verluste als sozioökonomischen Hintergrund der mystischen Bewegung aus: Als Mystiker begegnen in dieser Zeit vor allem verarmte Adelige, aber auch die Nachkommen der zur Konversion gezwungenen spanischen Juden. Die Klage um den abwesenden Jesus Christus und die verlorene Einheit der Kirche ermöglicht ihnen, als «große Erzählung von Schmerz und Sehnsucht» eine Grunderfahrung ihrer Existenz narrativ auszurücken und zu verarbeiten.

Die Erfahrung der Gespaltenheit der zur Konversion gezwungenen Marranen⁶, die sich schließlich bei *Teresa von Avila* und *Johannes vom Kreuz* in christlicher Metaphorik Ausdruck verschafft, hat ihre Wurzeln, wie Michel de Certeau (mit *Americo Castro*) schreibt, in einem «gequälten Semitismus»; ebenso wie sich ihr nichtscholastischer Zugriff auf die Bibel als heilige Schrift dem spezifisch jüdischen Schrift- und Offenbarungsbegriff verdankt: «Der Aufschwung der Mystik im 16. und 17. Jahrhundert ist oftmals ein Effekt des jüdischen Aufschubs im Gebrauch einer katholischen Sprache.»⁷ Damit hat Michel de Certeau – um dies nur in Klammern zu bemerken – eine wenig beachtete Wurzel der christlichen Mystik offengelegt. Bereits seit einigen Jahren wird in den USA, aber inzwischen auch in Deutschland, an einer genauen Reformulierung der Strukturen jüdischer Hermeneutik gearbeitet, die in der Lage sein könnte, ihren ganz spezifischen Beitrag zur abendländischen Ideengeschichte genauer zu fassen, aber auch die fundamentale Andersheit des ihr zugrundeliegenden Textbegriffes.⁸ Ich kann im Moment nicht ganz überschauen, ob es bei Michel de Certeau eine ausgeführte Theorie des Judentums gibt, und wenn ja, welchen Quellen sie sich verdankt – man müßte das quer durch alle Texte überprüfen. Sicher scheint mir zu sein, daß auch sein eigenes Denken, auch dort, wo es nicht ausdrücklich Judentum oder Altes Testament thematisiert, bisweilen einen Textbegriff transportiert, den man schlecht anders als talmudisch nennen kann. In *L'Étranger ou l'union dans la différence*, wie der Titel schon sagt ein «locus classicus» für unsere Fragestellung, schreibt Michel de Certeau etwa: «Der Ursprungstext, der weder in sich abgeschlossen noch auch aufgehoben ist, hat den geistigen Rang dessen, was andere Texte zuläßt und erfordert; gerade durch seine Verdrehungen und Überschreitungen offenbart er seinen eigentlichen Sinn. Genau so steht es mit dem Bezug auf einen Augenblick der persönlichen Erfahrung oder mit dem Ver-

hältnis zu Jesus in der geistlichen Geschichte des Christentums.»⁹ Michel de Certeau selbst teilt mit *Michel Foucault* den Schmerz um die Zerteilung zwischen Innen und Außen, um die Ausgrenzungen der Frauen, Wahnsinnigen, Armen und Landstreicher und anderer kultureller und ethnischer Minderheiten, eine Ausgrenzung, die beide mit dem Anheben der Moderne lokalisieren. Keiner von beiden kommt allerdings jemals auf die Idee, das vorausgehende Mittelalter als Hort der Einheit und des Friedens in Gesellschaft und Denken zu bezeichnen und es so zu idealisieren. Als katholischer Theologe fügt Michel de Certeau allerdings den von Michel Foucault diagnostizierten Ausschlußbewegungen die Entfremdung zwischen städtischen Klerikern und ländlichem Volk im 15. (aber auch schon im 14.) Jahrhundert hinzu sowie die sich bereits lange andeutende Spaltung des katholischen Westens in Nord und Süd durch die Reformation¹⁰ sowie des Universums in «alte» und «moderne» Welten durch die Entdeckung und Erfindung Amerikas.

Die Ermangelung eines Ortes der Identität im Subjekt

Würde man das Werk Michel de Certeaus in seinen psychoanalytischen, historiographischen und theologischen Dimensionen nach «einem Ursprung» durchforsten, nach einem Zeitpunkt oder einem Ort, an dem die immer wieder erwähnte Einheit vollkommen existiert hat, so würde man nur auf eine unendliche Kette der Verweisungen stoßen, Verweisungen auf eine scheinbar gerade jüngst verlorene Einheit. Diese Einheit ist nicht hier oder da, aber die gegenwärtige Erfahrung eines Mangels konstituiert sie «via negativa» und weist ihr somit einen Ort, ja eine wesentliche Funktion im Diskurs zu. Hier wird *Jacques Lacans* Erbe, d.h. das Erbe einer strukturalistischen Psychoanalyse, spürbar, die das Imaginäre wie das Phantasma im lebenslangen Ermangeln des unwiederbringlich verlorenen Realen finden wollte.

Michel de Certeau transponiert dieses psychoanalytische Denkmodell in die Historiographie und in die Theologie. Wie nach Jacques Lacan eine ursprüngliche und vollkommene Lüsterfahrung für die Psyche des Individuums, so ist nach Michel de Certeau das historische Ereignis bzw. Jesus Christus selbst gleichzeitig auf geheimnisvolle Weise, nämlich als Objekt des Begehrens, präsent und unwiederbringlich abwesend. In allen drei Diskursen ist erstaunlich oft der Schmerz Garant der sehnsuchtsvoll antizipierten und gleichzeitig vorausliegenden Einheit. Sie wird jeweils immer neu erfunden.

Hier spürt man wenig von der den «Postmodernen» so gerne unterstellten Lust an Pluralität und Zersplitterung. Vielmehr steht Michel de Certeau am Ende einer langen, geduldigen «recherche d'unité perdue» in den Archiven: eine Recherche, die ihr Ergebnis – das universelle, keine Dimension menschlicher Existenz auslassende Schisma – deskriptiv erbracht hat.

Allerdings ist Michel de Certeaus Konzept von Identität, das hier aufscheint, auch kein rein melancholisches. In *Le christianisme éclaté* beschreibt er die Differenzenerfahrung eines sich aus dem Kreisen um sich selbst lösenden Subjektes als zentrales Moment des Glaubensaktes. Die Existenz des Glaubenden, seine eigene also, beschreibt er als «aufgeweckt durch einen anderen und nicht länger eingeschlossen im Zirkel des Selbst»¹¹, und noch einmal aufgekipfelt: der Glaube ist «alterité alternante» – veränderte Andersheit¹² und als solche zwar eine Desidentifikation des Subjekts, eine Irritation seiner Selbstermächtigungsbestrebun-

⁴ Michel de Certeau, *La fable mystique. XVI^e–XVII^e siècle*. Bd. 1. Gallimard, Paris 1987.

⁵ Michel de Certeau, *La faiblesse de croire*. Texte établi et présenté par Luce Giard. Éditions du seuil, Paris 1987.

⁶ Das sind diejenigen Juden, die sich unter Zwang der Inquisition im Jahrhundert der Vertreibung aus Spanien (1492) und Portugal (1496) hatten taufen lassen. Sie wurden als Neuchristen z.T. fanatische Katholiken. Z.T. tarnen sie sich und hielten heimlich an jüdischen Bräuchen und Vorstellungen fest. Sie hatten häufig ein kritisch-skeptisches Verhältnis zur Überlieferung, wiesen sogar manchmal Symptome einer Persönlichkeitsspaltung auf. Man hat von einer besonderen marranischen Religion gesprochen und Männer wie *Uriel de Costa*, *La Peyère*, *Spinoza* von hier aus verstehen wollen.

⁷ *La fable mystique* (Anm. 4), S. 40 (eigene Übersetzung). Titel ohne Autorenangaben im Folgenden stammen von Michel de Certeau.

⁸ Vgl. als Übersetzungsversuch dieser Debatten ins Deutsche: Almut S. Bruckstein, *Die Maske des Moses*. Studien zur jüdischen Hermeneutik. Philo, Berlin 2001.

⁹ *L'Étranger ou l'union dans la différence*. Desclée de Brouwer, Paris 1991, S. 7ff. (Übersetzung: Christian Hermes.) Vorher heißt es hier: «Aber der Sinn darf nicht mit dem Buchstaben eines Textes oder mit der Objektivität einer Tatsache verwechselt werden: Erst andere Augenblicke und weitere Texte machen den ersten verständlich. Die geistliche Schriftauslegung bezeugt diesen Zusammenhang zwischen dem Geschriebenen, das den Zugang zu den Bewegungen des Geistes eröffnet, und den Befreiungen, Erneuerungen, ja selbst den Momenten der Negativität, die durch diese Öffnung hervorgerufen werden.»

¹⁰ *La fable mystique* (Anm. 4), S. 34.

¹¹ *Le christianisme éclaté* (avec Jean Marie Domenach), Seuil, Paris 1974, S. 58.

¹² Ebd.

gen, aber eben auch eine Begegnung mit der Realität der Ichkonstitution selbst – eine Begegnung also, die die Rede von einer Identität des Subjekts (mit Lacan) als phantasmatisch entlarvt und so kreative Energien freisetzt.

Das Verschwinden des universellen Sprechers

Michel de Certeau hebt sich von Michel Foucault und Jacques Lacan, dem Historiographen und dem Psychoanalytiker, eindeutig ab und markiert, wie mir scheint, damit seine eigene Position jenseits dieser Diskurse, wenn er den Ursprung der Zersplitterung nicht nur individualpsychologisch, sozioökonomisch oder in der Methodik der säkularen «humanities» finden will. Michel de Certeau markiert als Wurzel der Zersplitterung eine frühe Gotteskrise, ein Ende der Metaphysik, das zunächst allerdings nicht theologisch, sondern in der Sprache der Mystiker benannt werden konnte.

Michel de Certeau hat diesen Prozeß der Zersplitterung von Subjekt, Sozietät und Gottesrede in seinen Untersuchungen über die «Besessenen von Loudun» besonders prägnant analysiert. Hier heißt es: «Der universelle Sprecher verschwindet aus der Weltprosa. Was verloren geht, ist die Lesbarkeit des Kosmos als von Gott gesprochene Sprache [...] eine Wahrheit wird zweifelhaft. Auf dem Gebiet, auf dem Signifikanten kombiniert werden, weiß man nicht mehr, ob sie zu Kategorien der «Wahrheit» oder zu ihrem Gegenteil, der «Lüge», gehören, ob sie der Realität oder der Einbildung zugeschrieben werden können. Auf diese Weise löst sich ein Diskurs auf, wovon die Besessenen Zeugnis ablegen, die dieses Spiel dazu benutzen, um «etwas anderes» in es einzuschmuggeln, das sie ergriffen hat, und das nun in der Sprache der Illusion die Frage des Subjekts aufwirft.»¹³

Im letzten Satz wird es bereits deutlich: Michel de Certeaus Denken verharrt nicht in der Melancholie. Gleichwohl ist er in der Lage, diese Melancholie in seinen Arbeiten über die Mystik eindringlich zu beschreiben: Was sich in «Loudun» als eruptive Aussonderung im sozialen Raum und damit zunächst als Wahnsinn manifestiert, trägt bereits den Nucleus eines Neuen in sich. Michel de Certeau analysiert solche gezielten und funktionalen sozialen Strategien bekanntlich ausführlich in *L'invention du quotidien*¹⁴. Für die theologische und soziale Reorganisation der

¹³ Das Schreiben der Geschichte. Campus, Frankfurt a.M. 1991, S. 197.

¹⁴ *L'invention du quotidien*. Bd. 1. Gallimard, Paris 1990.

ORIENTIERUNG (ISSN 0030-5502)

erscheint 2 × monatlich in Zürich

Katholische Blätter für weltanschauliche Informationen

Herausgeber: Institut für Weltanschauliche Fragen

Redaktion und Aboverwaltung:

Scheideggstraße 45, CH-8002 Zürich

Telefon 01 201 07 60, Telefax 01 201 49 83

E-Mail Redaktion: orientierung@bluewin.ch

Aboverwaltung: orientierung.abo@bluewin.ch

Redaktion: Nikolaus Klein, Josef Bruhin,

Werner Heierle, Paul Oberholzer, Pietro Selvatico

Ständige Mitarbeiter: Albert von Brunn (Zürich), Beatrice

Eichmann-Leutenegger (Muri BE), Paul Konrad Kurz (Gauting),

Heinz Robert Schlette (Bonn), Knut Walf (Nijmegen)

Preise Jahresabonnement 2004:

Schweiz (inkl. MWSt): Fr. 65.– / Studierende Fr. 50.–

Deutschland und Österreich: Euro 47.– / Studierende Euro 35.–

Übrige Länder: SFr. 61.–, Euro 33.– zuzüglich Versandkosten

Gönnernabonnent: Fr. 100.–, Euro 60.–

Einzahlungen: ORIENTIERUNG Zürich

Schweiz: Postkonto Zürich 80-27842-8

Deutschland: Postbank Stuttgart (BLZ 600 100 70)

Konto Nr. 6290-700

Österreich: Bank Austria, Creditanstalt

Zweigstelle Feldkirch (BLZ 12000),

Konto Nr. 00473009 306, Orientierung, Feldkirch

Übrige: Credit Suisse, CH-8070 Zürich (BLZ 4842),

Konto Nr. 556967-61

Druck: Druckerei Flawil AG, 9230 Flawil

Abonnements-Bestellungen bitte an die Aboverwaltung.

Das Abonnement verlängert sich automatisch, wenn die

Kündigung nicht 1 Monat vor Ablauf erfolgt ist.

Nachdruck nur mit Genehmigung der Redaktion.

zerstörten Einheit im Zeitalter der Konfessionalisierung heißt es bereits in der Einleitung zu *La fable mystique*: «Jede der neuen Gruppen manipuliert Sitten und religiöse Überzeugungen, betreibt zum eigenen Vorteil eine praktische Neuinterpretation der Situationen, welche zuvor gemäß anderer Bestimmungen organisiert waren, erzeugt seine Einheit im Verlassen der traditionellen Grundlagen und verschafft sich die intellektuellen und politischen Mittel, die eine Wiederverwertung oder Korrektur der Gedanken und Verhaltensweisen gewährleisten.»¹⁵

Neben die individuelle literarische Artikulation von Schmerz, die bisweilen einer poetischen Analyse eines bestimmten Feldes gleichkommt, tritt die strategische Neukonstruktion von Sinn und sozialer Formation als zweite, synthetische Umgangsform mit der «Dissemination eines Autorität gewährleistenden Körpers», wie Michel de Certeau das in *La faiblesse de croire* genannt hat.

Fazit

Wenn Michel de Certeau von Einheit oder aber vom Anderen, Differenten spricht, spricht er stets von einem individual- oder universalhistorischen Jenseits oder Voraus. Einheit ist dem denkenden, selbstreflexiven oder schreibenden Ich niemals unmittelbar zugänglich. Es bestimmt sich vielmehr durch die schmerzhaft empfundene Brüchigkeit der eigenen Existenz. Gleichwohl ist die Sehnsucht nach einer kontrafaktisch antizipierten Idee von Einheit wesentliches Regulativ und kann nicht einfach aufgegeben werden. Vielmehr ist der/die Einzelne, sind Historiographie und Kirche insofern wesentlich von Einheit bestimmt, als Trauer und Schmerz um eine als «verloren» imaginierte Einheit in den Texten der christlichen Tradition – und diese ablösend auch in der Literatur – immer wieder artikuliert werden. Dort, wo man sie als Verlorene artikuliert, entwickelt Einheit eine kritische, ja politische Energie, die bewegt, Bestehendes nicht einfach hinzunehmen, sondern es um eines Nicht-Genügens willen zu kritisieren und zu verbessern. Michel de Certeau liefert hier ein passant ein gerade angesichts der aktuellen Diskussion um das Gewaltpotential der Religionen und ihr Verhältnis zum Staat wesentliches Kriterium: Religion kann sich unter modernen Bedingungen nur als defizitär begreifen und muß sich mit Vorläufigem begnügen. Sie ist aber gleichzeitig aufgerufen, in einer Eintragung des Unterschiedes zwischen Transzendenz und Immanenz¹⁶ in den gesellschaftlichen Diskurs auf eine ursprüngliche/endzeitliche Vollkommenheit zu verweisen, die unter irdischen Bedingungen nur gebrochen oder imaginativ zu haben ist.

Nur eine christliche Kirche – und das gilt auch für andere Religionen –, die ihren eigenen Zustand als «wilde Ruhe» (*quietude violente*)¹⁷ begreift, sich in einem Zustand der permanenten Revolution befindet, weil sie unter Bedingungen der Pluralisierung und Erschütterung gerade die Sehnsucht nach Einheit und Frieden umtreibt, wird der Gefahr des Totalitarismus und der Petrifizierung entgehen.

Hier deutet sich zugleich eine totalitätskritische Fassung der allen monotheistischen Religionen eigenen Eschatologie, ihres Ausgerichtetseins auf letzte Dinge an: Sie bestünde darin, die Prophezeiung eines künftigen Himmels bzw. Paradieses nicht zu benutzen, um die Gegenwart mit Phantasmen der Einheit und Vollkommenheit aufzuladen, sondern die Vorläufigkeit und Unvollkommenheit der eigenen irdischen Existenz, der eigenen Hoffnungen, Erwartungen, Weltbilder immer neu im Namen einer Verheißung von Vollkommenheit ins Gedächtnis zu rufen. Mit Michel de Certeau gesprochen: «Gott ist nicht da, «er kommt», er wartet bis zum «letzten» Tag, immerzu jene Sehnsüchte umwerfend, die ihn ankündigen.»¹⁸ Joachim Valentin, Freiburg

¹⁵ *La fable mystique* (Anm. 4), S. 34 (eigene Übersetzung).

¹⁶ So, zutreffend, die grundierende Religionsdefinition Niklas Luhmanns, *Die Religion der Gesellschaft*. Suhrkamp, Frankfurt 2000.

¹⁷ Michel de Certeau zitiert in *L'étranger ou l'union dans la différence* (Anm. 9), S. 8, Pseudodionysios Areopagita.

¹⁸ Ebd., S. 6.