

CHRISTENTUM UND ANTIKE IM WERK VON STEFAN ANDRES

INAUGURAL-DISSERTATION

zur

Erlangung der Doktorwürde

des

Fachbereichs Neuere deutsche Literatur
und Kunstwissenschaften
der Philipps-Universität Marburg

vorgelegt von

Sieghild von Blumenthal, Hannover

Marburg 1997

Dekan: Prof. Dr. B. Dedner

Erstgutachter: Prof. Dr. G. Mattenklott

Zweitgutachter: Prof. Dr. W. Solms

Tag der Disputation: 9.9.1998

1. EINLEITUNG	1
2. CHRISTENTUM UND ANTIKE IM LEBEN VON STEFAN ANDRES	7
2.1. Kindheit und erste Eindrücke	7
2.2. Bildung im Blick auf das geistliche Amt	10
2.3. Der Weg in die Welt	12
2.4. Positano.....	14
2.5. Politische Positionen	15
2.6. Unkel und Rom	19
3. CHRISTLICH ORIENTIERTES SCHREIBEN	21
3.1. Die frühen Legenden	21
3.2. "Bruder Lucifer".....	26
3.3. "Eberhard im Kontrapunkt"	31
3.4. "Die unsichtbare Mauer".....	38
3.5. "El Greco malt den Großinquisitor"	41
3.6. "Gäste im Paradies".....	46
3.7. "Wirtshaus zur weiten Welt".....	51
3.8. "Das Antlitz"	55
3.9. Darstellung und Verkündigung Jesu: "Der Reporter Gottes"	59
3.10. Erzählen mit der Bibel: "Die Sintflut"	69
3.11. Erzählen mit der Bibel: "Der Mann im Fisch"	77
3.12. Die Bibel nacherzählen: "Die Biblische Geschichte"	83
3.13. Zusammenfassung: Christliche Überlieferung im Werk von Stefan Andres	86
4. ORIENTIERUNG AN DER ANTIKE	91
4.1. Reisen als Weg zur Antike.....	95
4.2. Antike und Heiligenverehrung.....	96
4.3. Griechische Götter.....	101
4.3.1. Demeter und Kore.....	102
4.3.2. Hera.....	105
4.3.3. Zeus.....	108
4.3.4. Einzelgestalten.....	111
4.3.5. Dionysos.....	113
4.4. Antike Legenden.....	120
4.4.1. "Das Weihgeschenk".....	121
4.4.2. "Der hinkende Gott".....	122
4.4.3. "Die Rache der Schmetterlinge"	124

4.5. Dramatische Dichtung: "Tanz durchs Labyrinth"	127
4.6. Elemente sokratisch-platonischer Philosophie	133
4.6.1. "Die Verteidigung der Xanthippe"	133
4.6.2. "Amelia"	135
4.7. Der Umgang mit der Antike	138
4.8. Zusammenfassung: Stefan Andres und die Antike	140
5. "WIR SIND UTOPIA"	143
5.1. Rezeption	143
5.1.1. Zeitgenössische Zeugnisse	144
5.1.2. Literaturwissenschaftliche Rezeption	145
5.1.3. Rezeption für den Unterricht	150
5.2. Interpretation	152
5.3. Das Drama "Gottes Utopia"	159
5.3.1. Der Film: "Wir sind Utopia"	162
6. "DIE VERSUCHUNG DES SYNESIOS"	163
6.1. Antike Elemente	163
6.2. Die christliche Welt	168
6.3. Synesios' Weg zum Christentum	170
6.4. Die Beziehung zu den Quellen	174
6.5. Zusammenfassung	177
7. STEFAN ANDRES - EIN VERTRETER CHRISTLICHER LITERATUR? 179	
7.1. Das Mythische	182
7.2. Die Transzendenz	184
LITERATURVERZEICHNIS	187

1. EINLEITUNG

Titel und Thema dieser Studie nennen die großen Bereiche und Traditionszusammenhänge, die die europäische Kultur bestimmen, und beziehen sie auf das Werk eines einzelnen Dichters. Die Begründung liegt im Werk dieses Dichters, das von seinen Anfängen im religiösen und heimatorientierten Erzählen bis hin zu seinem letzten Roman "Die Versuchung des Synesios" in seinen Themen, Formen und Aussagen sowie der zugrundeliegenden Ästhetik und Poetik bestimmten Traditionen verpflichtet ist. Unter diesen fallen die beiden Komplexe, die in den Begriffen Antike und Christentum zusammenzufassen sind, besonders ins Auge, so daß von ihrer Untersuchung tiefere Einsicht in das dichterische Schaffen von Stefan Andres zu erwarten ist.

Das Verhältnis zwischen Antike und Christentum ist schwer zu bestimmen. Beide Bereiche stehen in einem Spannungsfeld, das auf sehr unterschiedliche Weise gestaltet und gedeutet werden kann. Das gilt sowohl für die Rezeption von Antike und Christentum durch ein einzelnes Werk als auch generell.

So zeigt schon die historische Betrachtung, daß die Verkündigung Christi durch das Medium der griechischen Sprache erfolgt, daß sie bei Lukas, vor allem dem der "Apostelgeschichte", sowie bei Johannes und Paulus mit griechischem Denken verbunden ist. Diese Verbindung wird in der folgenden Zeit vertieft, so daß im 4. Jahrhundert bereits von einer Renaissance der griechischen Kultur gesprochen werden kann ¹, in die dann auch Synesios von Kyrene gehört, mit dem sich Andres intensiv auseinandergesetzt hat. Daß römisches Staatsdenken und griechische Philosophie für die Entstehung und Entwicklung von christlicher Kirche und Theologie von Bedeutung waren, ist unbestritten ². Für Fragen dieser Art hat sich Andres ebenso interessiert wie für das Weiterleben antiker religiöser Vorstellungen in christlichen Zusammenhängen.

Unter systematischer Perspektive ist die Betrachtung des Verhältnisses von Antike und Christentum noch schwieriger. In neuzeitlicher Diskussion gibt es neben der Annahme eines unversöhnlichen Gegensatzes der beiden Bereiche u.a. die Auffassung

¹ "Das Christentum als Kulturmacht im vierten Jahrhundert", in: Werner Jaeger: Das frühe Christentum und die griechische Bildung, Berlin 1963, S. 51-64.

² Eine Übersicht über das wechselvolle Verhältnis in den verschiedenen Bereichen, Disziplinen und Epochen gibt Carl Andresen: Antike und Christentum, in: Theologische Realenzyklopädie, Bd. III, Berlin, New York 1978, S. 50-99.

vom "Zu-einander und Mit-einander"³, sowie diejenige, daß das Christentum zur Antike im "Verhältnis der Ergänzung und Erfüllung"⁴ stehe, oder daß der Christ es vermag, "Hellas in Christus zu sehen", indem er das "griechische Wort" "heimholt in seinen Dialog mit Gott"⁵. Das Problem gehört in den weiteren Zusammenhang Christentum und Kultur⁶. Obwohl die dialektische Theologie das Ineinanderfließen der beiden Bereiche, wie es im "Kulturprotestantismus" gefaßt ist, entschieden beenden wollte, ist die Frage nach ihrem Verhältnis zueinander weiterhin offen und aktuell⁷.

Auf dem Gebiet der Verhaltensorientierung stellt sich in diesem Zusammenhang die Frage: In welcher Beziehung steht das Christentum zum Humanismus? Unter Humanismus wird hier eine Haltung verstanden, die sich an Elementen der griechisch-römischen Antike orientiert. Ihre Dringlichkeit erhielt diese Frage für Stefan Andres und viele andere nach 1945, als eine Neukonzeption von Mensch und Gesellschaft unerläßlich schien. Auch hier kehrt die Position wieder, daß das Christentum allein in der Besinnung auf seine Inhalte und Ziele zu wirken habe, ohne sich auf Vorstellungen des Humanismus zu beziehen⁸. Andererseits gibt es aus derselben Zeit Anregungen und Konzepte, die wiederum gerade hierin gründen⁹. Möglich wäre auch die enge Zusammenarbeit von Humanismus und Christentum, wie sie Andres sieht¹⁰, oder ein

³ Belege dafür in: Rudolf Bultmann: Christentum und Antike, in: Theologische Rundschau NF 33, 1968, bes. S.7 ff.

⁴ So Olof Gigon: Die antike Kultur und das Christentum, Gütersloh 1969, S. 157.

⁵ Hugo Rahner: Griechische Mythen in christlicher Deutung, Basel 1984 3. Aufl., S. 10.

⁶ Dazu Carl Andresen und G. Harbsmeier: Kultur und Christentum III, geschichtlich, und IV, grundsätzlich, in: Galling, Kurt u.a. (Hrsg.): Die Religion in Geschichte und Gegenwart, Bd. IV, Tübingen 1986 3. Aufl., Sp. 99-108.

⁷ Aus protestantischer Sicht dazu: Helmut Donner: Kirche und Kultur der Gegenwart. Beiträge aus der evangelischen Kirche. Im Auftrag der Evangelischen Kirche in Deutschland, Frankfurt 1996.

⁸ Andres erwähnt eine solche Position in seinem Brief an Karl Kerényi vom 12.4.1946, abgedruckt in: Lieber Freund, lieber Denunziant, München, Zürich 1977, S. 9 ff.

⁹ z.B. Karl Kerényi: Grundbegriffe und Zukunftsmöglichkeiten des Humanismus. Ein Brief an junge Humanisten, in: K.K.: Humanistische Seelenforschung, Werke in Einzelausgaben, Bd.1, München, Wien 1966, S. 368-382. Der Aufsatz entstand im März 1945.

¹⁰ Er nennt sie die "abendländischen Zwillingbrüder", das Abendland den "Janustempel des Erdkreises, aus dessen Inneren der lebensschaffende Kampf der Geister ausging seit fast zweitausend Jahren". s. Anm .8.

dialektisches Verhältnis der beiden Bereiche, wie es Bultmann ¹¹ vertritt. Allerdings muß hier bestimmt werden, was jeweils unter Christentum, was unter Humanismus verstanden wird. Dazu finden sich einander geradezu widersprechende Aussagen ¹².

Inwieweit können Humanismus und Christentum oder Antike und Christentum überhaupt immer eindeutig als von einander unterscheidbare Bereiche angenommen werden? Das historische Problem, das sich mit den Anfängen des Christentums stellt, wurde bereits genannt, es taucht mit umgekehrtem Vorzeichen in der Renaissance, im Neuhumanismus, in jeglicher Antikentradition und -rezeption insofern auf, als die Besinnung auf die Antike aus einer christlich geprägten Sichtweise vorgenommen wird ¹³.

"Auseinandersetzung mit der Antike" ist auch im 20. Jahrhundert ein bedeutendes geistesgeschichtliches Phänomen, das Menschen wie Stefan Andres vielfältig entgegentrat. An verschiedenen Stellen wurde sie aufbewahrt und erneut aufgegriffen, so z.B. im altsprachlichen Unterricht, bzw. dem humanistischen Gymnasium, das sich seit der Mitte des 19. Jahrhunderts vom Konzept einer an der Vorbildlichkeit der Antike orientierten allgemeinen Menschenbildung mit dem Ziel der bürgerlichen Freiheit des einzelnen zu einer Standesschule gewandelt hatte, die erworbene Privilegien gegen aufstrebende gesellschaftliche Schichten zu sichern suchte ¹⁴.

Als ein Versuch, die politischen Veränderungen aufzugreifen, können die Reformen des auch innerhalb der Kulturpolitik einflußreichen Altphilologen Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf angesehen werden. Ähnliches liegt der Schrift seines Kolle-

¹¹ Rudolf Bultmann: Humanismus und Christentum (1948), in: Glauben und Verstehen II, 1952, Tübingen 1952, S.133-147, und: Humanismus und Christentum (1953), in: Glauben und Verstehen III, 1960, S. 61-75.

¹² So z.B. Bultmann ebd., der den Humanismus auf die Pflege des Wahren, Guten und Schönen festlegt, der vom Christentum die Einsicht in die Fragwürdigkeit des menschlichen Lebens lernen könne, während nach Kerényi gerade der Humanismus den Blick in die menschlichen Abgründe zu lenken vermag mit dem Auftrag ihrer Überwindung.

¹³ So weist Werner Jaeger darauf hin, daß der Humanismus der Renaissance auf die griechischen Kirchenväter des 4. Jahrhunderts zurückgehe. W.J.: Das frühe Christentum und die griechische Bildung, S. 75 f.

¹⁴ Zum "Sündenfall der Humaniora": Walter Jens: Antiquierte Antike? Perspektiven eines neuen Humanismus, In: W.J.: Republikanische Reden, München 1976 2. Aufl., S.41-58. Orientiert sich hier Menschenbildung wiederum an der Antike, so löst sich in der Theorie der Bildung seit Beginn des 20. Jahrhunderts das Humanismus-Verständnis von den alten Sprachen ab, auch das in der Tradition Humboldts, der selbst bereits daran gedacht hatte, daß die geistige Entwicklung der Völker die exemplarische Vorbildlichkeit der Griechen überflüssig machen könnte. Herwig Blankertz/Kjeld Matthiessen: Neuhumanismus, in: Enzyklopädie Erziehungswissenschaft, Band 9.2, Stuttgart 1983, Sp. 416-425.

gen Friedrich Nietzsche über "Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik" zugrunde ¹⁵. Allerdings sind Analyse und Lösung hier weitaus radikaler vorgenommen, zudem an einem ganz neuen Bild der Antike, was zu erbitterten Kontroversen führte ¹⁶. Nietzsches Deutungen des Apollinischen und Dionysischen indessen hatten weitreichende Auswirkungen auf Antikenrezeption, Mythosforschung, Ästhetik und Künstlerphilosophie ¹⁷.

Als rückwärtsgewandt und ohne jeglichen revolutionären Anspruch, wie er dem Neuhumanismus zu eigen war, ist wohl auch der sogenannte "Dritte Humanismus"¹⁸ zu bezeichnen, der dem nach 1918 aus seiner Sicht um sich greifenden Materialismus und der Herrschaft der Massen entgetreten will. Kernpunkte dieses Konzepts sind eine aristokratisch orientierte Bildungsidee und das Führerprinzip. Daß aus solchen Voraussetzungen auch die Legitimierung des Nationalsozialismus möglich wurde, läßt sich aus dem Fortgang der Ereignisse ablesen. Daß Adolf Hitler Griechenland und Rom bewunderte und seine Weltherrschaftspläne hier ableitete ¹⁹, kennzeichnet die Problematik, in die traditionsgeleitetes und sich auf Traditionen gründendes Denken führen kann. Das "Humanum", das Renaissance und Neuhumanismus ausgeprägt und leitbildartig in der Antike vorfanden, ist pervertiert und vernichtet.

Und doch fehlt es nicht an Versuchen, es erneut zu entdecken: bei Kerényi ²⁰ etwa, der in der antiken Mythologie Erkenntnisse über Größe und Gefährdung des Menschen aufbewahrt sieht, die aufgegriffen werden müssen. Viele weitere Namen und Positionen wären hier anzufügen, in denen antike Denkformen als Ausgang für modernes Weltverstehen, Weltgestaltung und Menschenbildung fungieren. Deren Aufgabe in einer demokratischen Gesellschaft formuliert Heinz J. Heydorn: "Bildung

¹⁵ s. Gert Mattenklott: Nietzsches "Geburt der Tragödie" als Konzept einer bürgerlichen Kulturrevolution, in: Mattenklott, Gert/Scherpe, Klaus R. (Hrsg.): Positionen der literarischen Intelligenz zwischen bürgerlicher Reaktion und Imperialismus, Kronberg 1973, S.103-120.

¹⁶ Gründer, Karlfried (Hrsg.): Der Streit um Nietzsches "Geburt der Tragödie", Hildesheim 1969.

¹⁷ Gert Mattenklott: Die dionysische Seele, Nietzsches Kunstpsychologie in der Tragödienschrift, in: Merkur 42, 1988, S.741-50. Für die Mythosforschung: Walter Burkert: Griechische Mythologie und die Geistesgeschichte der Moderne, Fondation Hardt, Entretiens Tome XXVI, Genève 1980.

¹⁸ Horst Rüdiger: Der Dritte Humanismus, in: Hans Oppermann (Hrsg.): Humanismus, Darmstadt 1970, S. 206-223. Hierzu und zum folgenden: Volker Losemann: Nationalsozialismus und Antike, Hamburg 1977.

¹⁹ Losemann, S.11-26.

²⁰ s. Anm. 9.

zum Menschen, zur Befreiung des Menschen von der Determination durch sein Elend, Ausbildung aller Kräfte des Menschentums war Perspektive der humanistischen Bildung; ihre Zukunft beginnt erst."... "Die Zeit ist reif, auch für die volle Aufgrabung der klassischen Bildung in ihrer unerschöpflichen geistigen, sinnlich-ästhetischen Dimension; es geht darum, den kostbaren Besitz, den Besitz einer Minderheit zu einem gemeinsamen Besitz zu machen anstelle der anhebenden Bildungsverweigerung für alle"²¹.

Eine Übersicht über die vielfältigen Adaptionen und Bearbeitungen antiker Tradition in der Literatur geben zu wollen hieße eine Literaturgeschichte des 20. Jahrhunderts schreiben ²². Bei den aufgegriffenen Elementen läßt sich, abgesehen von der Verwendung antiker literarischer Formen, grob unterscheiden zwischen der Aufnahme gestalteter Stoffe, die zu erneuter Gestaltung auffordern, weil sie Grundprobleme der menschlichen Existenz enthalten ²³. Weiter ist die Deutung und Umdeutung historischer Personen zu beobachten, schließlich das von Bachofen, Nietzsche, Freud, Jung und Kerényi angeregte Interesse am Mythos. Vielleicht liegt der Grund für die vielfältige Rückbesinnung auf antike Gestaltungen und Deutungen tatsächlich in deren "Unfertigkeit", ihrer "Ambivalenz und Polysemie", die zu immer neuen Deutungen herausfordert, "die Vergangenheit erfährt durch die Gegenwart eine genau so große Umwandlung wie die Gegenwart ihrerseits Richtlinien von der Vergangenheit empfängt" ²⁴.

Dabei setzt sich auch die im Neuhumanismus, etwa bei Johann Joachim Winckelmann, aufgebrochene Antithetik zwischen Christentum und Antike fort. Das Werk von Stefan Andres zeigt einen erneuten Versuch, das Verbindende beider Bereiche zu sehen. Als Gegenbeispiel sei die Dichterin Elisabeth Langgässer genannt. Beide Autoren sind der Antike in ähnlicher Weise begegnet, als Elementen des Katholizismus, in dem sie aufgewachsen sind, einerseits, als in den heimatlichen Regionen von

²¹ Heinz J. Heydorn: Zur Aktualität der klassischen Bildung, in: Zur bürgerlichen Bildung, Anspruch und Wirklichkeit, Bildungstheoretische Schriften, Band 1, Frankfurt 1980, S. 308-321, Zitate S.321.

²² Hans Oppermann: Die Antike in Literatur und Kunst der Gegenwart, in: Humanismus, Darmstadt 1970, S.412-467.

²³ Käte Hamburger: Von Sophokles zu Sartre. Griechische Dramenfiguren antik und modern, Stuttgart 1962.

²⁴ Walter Jens: Antiquierte Antike? S.55, S.54. Ähnlich formuliert Bruno Snell, "daß etwa von den Griechen Gewonnenes über sich hinaus weist, daß es ein immer wieder von neuem zu Gewinnendes ist". Bruno Snell: Politischer Humanismus, in: Oppermann: Humanismus, S.542-48, Zitat S.548.

Mosel und Rhein noch gegenwärtigem Römertum andererseits. Aber während Andres, teilweise in Anlehnung an Friedrich Hölderlin, nach Versöhnung und Vereinigung strebt, stehen die antiken Elemente bei Langgässer, ähnlich wie in Joseph von Eichendorffs Novelle "Das Marmorbild", zumeist für die wilden zerstörerischen Kräfte, die vom Christentum überwunden werden müssen.

Stefan Andres, der theologisch gründlich gebildet war, verbindet verschiedenartige Elemente christlicher Traditionen und Vorstellungen: Neben einem volkstümlichen oder auch orthodoxen Katholizismus steht das Studium der griechischen und römischen Kirchenväter, die Mystik Jakob Böhmes oder Meister Eckharts, Sören Kierkegaard und der christliche Existentialismus. All das geht ein in sein dichterisches Werk, das also von den ersten Anfängen bis hin zum letzten posthum erschienenen Roman in seinen Themen, Problemen, Personen und Gestaltungsweisen von christlichen Traditionen bestimmt ist.

Ob damit von christlicher Dichtung gesprochen werden kann, wie in der älteren Literaturwissenschaft ²⁵, ist umstritten und wird am Schluß dieser Studie (Kapitel 7) erörtert werden. Unüberhörbar ist jedoch das religiöse Anliegen Andres', das auf Transzendenz zielt.

Die vorliegende Studie wird also einerseits die Bedeutung des Christentums im Werk von Stefan Andres herausarbeiten. Ebenso sollen die antiken Elemente untersucht werden. Darüber hinaus aber geht es um Zusammenspiel und Wechselwirkung dieser Bereiche im Sinn oben dargestellter Problemzusammenhänge. Das bedeutet, daß die Ergebnisse dieser Arbeit in einem vertieften Verständnis des literarischen Werks von Stefan Andres bestehen sollen. Zum anderen werden Formen erarbeitet und dargestellt werden, in denen Antike und Christentum einander widersprechen, sich wechselseitig spiegeln oder ergänzen.

²⁵ z.B. "Christliche Dichtung", in: Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur, Stuttgart 1964 4. Aufl., Sp. 103f.

2. CHRISTENTUM UND ANTIKE IM LEBEN VON STEFAN ANDRES

Die schon einleitend festgestellte Bindung von Stefan Andres an Traditionen legt es nahe, nach Zeit und Ort der Begegnung mit diesen Traditionen im Lebenslauf des Dichters zu fragen, zumal Andres selbst wiederholt darauf hinweist, wie entscheidend etwa die Kindheit für die Gestaltung der Vorstellungen eines Menschen ist ¹. Auch in seinen theologischen Überlegungen erklärt Andres die Bindung des Menschen an eine bestimmte Religion in offensichtlicher Parallele zu der in Lessings Ringparabel gestalteten Auffassung ² als Ergebnis seines Aufwachsens, der Prägung durch seine Umwelt. Ein Eingehen auf Biographisches ist auch dadurch gerechtfertigt, daß Andres die Übereinstimmung zwischen Leben und Dichten, "Schein und Sein, Wort und Tat" als "klassische Kongruenz"³ für einen bedeutsamen Wert erachtete. Er verstand diese wohl vor allem ethisch, aber sicher ist darin auch eine bestimmte Vorstellung vom Wesen des Dichterischen, des Fiktionalen enthalten. Insgesamt lassen Andres' Dichtungen eine große Nähe zum Biographischen erkennen, das betrifft Personen, Schauplätze, Themen, Probleme.

2.1. Kindheit und erste Eindrücke

Für den am 26.6.1906 ⁴ in Tritthenheim/Dhrönchen geborenen Stefan Andres ist die Beziehung zu seiner Heimat, der abgelegenen Wassermühle an der Dhron sowie

¹ Stefan Andres: Lieber Freund, lieber Denunziant, München, Zürich 1977, S. 51.

² So auch John Klapper: Die Kunst des Heterodoxen: Aspekte des theologischen Denkens Stefan Andres', in: Mitteilungen der Stefan-Andres-Gesellschaft, Schweich, Heft IV, 1983, S.70.

³ In dem Aufsatz: Henry D. Thoreau, der Eremit von Walden Pond, in: Der Dichter in dieser Zeit, München 1974, S. 137. Hier findet sich auch die an Thoreau gemachte Beobachtung, daß er "keinen anderen Stoff für den dichterischen Gestaltungsdrang gelten läßt - als das eigene Leben" (S. 139).

⁴ Ältere Arbeiten zur Biographie: Hans Wagener: Stefan Andres, Berlin 1974; Karl Bongardt: Stefan Andres, Berlin 1990. Beiden Arbeiten liegen bestimmte Deutungen zugrunde, die die Materialauswahl und Akzentuierung bestimmen: bei Wagener der Leitgesichtspunkt der Ordnung und Andres' leidenschaftlichem Mitwirken an ihr, wobei Andres als "sein ganzes Leben lang überzeugter Katholik" (S.15) gedeutet wird. Die zeitkritischen Aspekte betont, verbunden mit detaillierten und genauen Angaben: John Klapper: Stefan Andres, The Christian Humanist as a Critic of his Times, Bern u.a. 1995. Grundlegend ist die Arbeit von Michael Braun: Stefan Andres: Leben und Werk, Bonn 1997. Hier sind die seit 1980 in den Mitteilungen der Stefan-Andres-Gesellschaft (Schweich) publizierten Einzelanalysen zusammen mit Werkinterpretationen und eigenen Recherchen zu einer zuverlässigen Darstellung verarbeitet.

dem Moseldorf Schweich, in das die Familie wegen eines Talsperrenbaus 1910 umziehen mußte, von großer Bedeutung. Dorf und Land stifteten eine tiefe Naturverbundenheit, wie Andres später sagt, die nur dann nicht mehr trug, wenn das aufwachsende Kind sich falsch oder ungehorsam verhielt, so daß Sünde früh als Vereinzelung und Abgetrenntsein erfahren wurde⁵. Natürlich handelt es sich hier um Deutungen aus der Rückschau, wie auch in dem 1953 veröffentlichten Roman "Der Knabe im Brunnen", der ebenfalls die eigene Kindheit zum Thema hat. Hier Biographisches herauslösen zu wollen, ist ein schwieriges Unterfangen: Aber die Einprägsamkeit und Dichte der Atmosphäre lassen doch auf ursprüngliches Erleben schließen⁶. Kindheitserfahrungen mögen auch mitschwingen, wenn Andres nach 1945 für die Erneuerung Deutschlands die Kleinstadt und das Dorf empfiehlt als "nährende Grundfesten des Volkes"⁷. Zudem ist die Mosellandschaft Schauplatz seiner ersten Novellen, die ihn als Heimatdichter bekannt machen. Der Bau der Talsperre schließlich, der Umzug und Neuorientierung der Familie erforderte, literarisch bearbeitet in dem Roman "Die unsichtbare Mauer" (1934), fungiert als Prototyp des Problems der Auseinandersetzung mit der Technik.

Aus der frühen Umgebung des Dichters ist zudem die Stadt Trier zu nennen, die abgesehen von ihrer katholischen Prägung und Bedeutung als Bischofsstadt erste Erfahrungen der antiken Kultur vermittelte. Wenn Andres auch erleben muß, daß die Trierer Geistlichkeit in besonders scharfer Weise gegen antike Traditionen, z.B. den Humanismus, angeht, so erklärt er später, daß ihm, angeregt durch diese Stadt, die heidnischen Götter "lieb und nahe" geworden und geblieben seien, die das "Mittelreich" bildeten, "dessen mildes Glimmerlicht für Jahrtausende den Menschen mit dem verborgenen Gott in ahnungsvoller Verbundenheit hielt"⁸. Im Widerspruch zur genannten klerikalen Position erscheint ihm Trier geradezu "als Sinnbild der Versöhnung zwischen dem heidnischen und christlichen Äon" (s.o. S.86). Trier ist daher

⁵ Stefan Andres: Jahrgang 1906. Ein Junge vom Lande, in: Wilhelm Große (Hrsg.): Stefan Andres, Trier 1980, S. 16.

⁶ Für die vorliegende Untersuchung bedeutsam ist, daß Andres im Christentum einen Vorbehalt gegen die Natur erkennt, daß aber die griechische Welt das Christentum der Natur näher gebracht habe. Stefan Andres: Henry Thoreau, der Eremit von Walden Pond, s. Anm. 3., S.150 f. Ähnliches gilt für die Freude, die im Christentum so wenig selbstverständlich sei: "die Disposition zur Freude" habe das Christentum von den hellenischen Religionen "gewissermaßen geerbt". Stefan Andres: Über die "ernste" Sache der Freude, in: Stefan Andres. Eine Einführung in sein Werk, München 1962, S.64.

⁷ Stefan Andres: Lieber Freund, lieber Denunziant, München, Zürich 1977, S. 149.

⁸ Stefan Andres: Erhabene Stadt der Trierer, in: Merian Trier, Hamburg 1949, S.76-87, S.83.

auch der Ort einer geplanten Humanismus-Fakultät, von der Andres im Juni 1947 Karl Kerényi schreibt, in der die Jugend des künftigen Europa zu einem friedlichen Miteinander erzogen werden soll ⁹. Die Komödie schließlich, die das Verhältnis von antiker und christlicher Religion zum Thema hat "Zeus lächelt" (Uraufführung, Bonn, 1957), spielt in Trier.

Die mit der Kindheit auch gegebene Nähe zu Frankreich war hingegen kein Grund zu einem Verstehen, in Schule und Gesellschaft diente sie dazu, Nationalismus und Haß zu verbreiten ¹⁰.

Anders sah es in der Familie aus. Auch im Krieg galt das Mitempfinden und Gedenken der Eltern den betroffenen Menschen, insbesondere ihrer eigenen Schicht, den Bauern, die ihre Arbeit unabhängig von aller Politik weiter zu verrichten hätten. Andres spricht später von dem "bäuerlich-christlichen Humanismus" seiner Eltern. Vor allem der Vater, nach dessen Bild sich auch die frühen Gottesvorstellungen des Kindes formten, war für Andres ein Leben lang Vorbild erfüllter Menschlichkeit. Die Bindung an den Katholizismus, die bei der Mutter auch in starkem Maße dem Klerus und der Kirche galt, ließ die Eltern vor der Geburt des Kindes Stefan das Gelübde tun, dieses Kind dem geistlichen Beruf zu bestimmen,- eine Orientierung war vorgegeben, die den weiteren Lebensweg prägen sollte.

Das Leben mit den Eltern, den zahlreichen Geschwistern wird von Andres als eine Welt der Geborgenheit und der stützenden Beziehungen empfunden, so daß es nicht verwundert, daß auch in seinem Werk der Familie besondere Bedeutung zukommt, etwa in der Form, daß den Eltern durch die Kinder heilende Kräfte zuwachsen. Was die Rolle der Frau angeht, so waren die Erfahrungen im Elternhaus, in der bäuerlichen Arbeitswelt ambivalent. Andres scheint später gelegentlich die gottgewollte Unterordnung der Frau anzusprechen ¹¹, in seinem dichterischen Werk sind Frauen

⁹ Brief an Karl Kerényi, 20. Juni 1947, aus Positano: Lehrstoff: alte Sprachen, Mythologie, Geschichte des Humanismus, Philosophie des Humanismus als Programm für den Winter, im Sommer dazu vom Mittelmeer aus Reisen, Einleben in fremde Völker. Archiv der Stefan-Andres-Gesellschaft, Schweich.

¹⁰ Stefan Andres: Ein Wunder der Vernunft, in: Der Dichter in dieser Zeit, München 1974, S. 112.

¹¹ Stefan Andres: Ein Junge vom Lande, in Wilhelm Große (Hrsg.): Stefan Andres, Trier 1980, S.25; hier allerdings eher ironisch!

oftmals Opfer, aber auch Trägerinnen wahrer Menschlichkeit und Stifterinnen der ihm so wichtigen Versöhnung ¹².

2.2. Bildung im Blick auf das geistliche Amt

Eine Entscheidung seiner Mutter kritisiert Andres in späteren Jahren sehr: daß sie sich dem Vorschlag des Vaters widersetzte, die Kriegsanleihen rechtzeitig in konkreten Besitz umzuwandeln. Denn dieser hätte dazu dienen sollen, den daran interessierten Andres-Kindern in freier Wahl eine gute Ausbildung zu ermöglichen, was nun - hinzu kam der frühe Tod des Vaters 1916 - nicht mehr geschehen konnte. Andres wurde nach Südholland geschickt, in das von Redemptoristen geleitete Collegium Josephinum. Die hier geübte eher militärische Organisation, die von Aufsicht, Mißtrauen und Spitzeleien bestimmt war, hat den jungen Andres tief verstört ¹³. Sehr negativ äußert er sich später auch über den Unterricht, den er als lebensfern und stumpf betrachtete. In dieser Weise, nämlich wirklich als "tote" Sprache ¹⁴, wurde auch das Lateinische gelehrt, zu dem Andres gleichwohl eine tiefe Beziehung entwickelte, was sicher auch im Zusammenhang mit dem Gebrauch des Lateinischen innerhalb der katholischen Kirche und Theologie zu sehen ist, der Andres von Kindheit an vertraut war. Andres unterrichtete später selbst Latein, am Konvikt in Bensheim, noch später für seine Tochter in Positano. Er war vom Bildungswert der alten Sprachen überzeugt, wohl vor allem der durch sie vermittelten Inhalte. Nach seiner Auffassung vermögen diese auch in der notwendigen Neuorientierung Deutschlands nach dem Zweiten Weltkrieg tiefer und wesentlicher zu wirken als ein völlig revidiertes Konzept von Erziehung und Bildung ¹⁵.

Die Schulzeit am Josephinum endete für Andres mit der Feststellung des Direktors, er sei nicht zum Studium geeignet, eher zu sozialer Tätigkeit ¹⁶. Andres wechselte also zu den Barmherzigen Brüdern in Trier, lernte körperliches und geistiges Elend in hohem Maße kennen, nahm dann an einer Lehrerausbildung in Blegerheide und Neuss

¹² Vgl. Pia Brast: Die Frau als Verkörperung von Liebe und Intelligenz in Stefan Andres' "Die Dumme", in: Mitteilungen der Stefan-Andres-Gesellschaft, Schweich, Heft X, 1989, S. 35-40.

¹³ Ein Junge vom Lande, S. 30.

¹⁴ Stefan Andres: Lieber Freund, lieber Denunziant, S.25.

¹⁵ Hierzu vor allem der Brief an Karl, womit Karl Kerényi gemeint ist; in: Lieber Freund, lieber Denunziant, S.5-19.

¹⁶ Ein Junge vom Lande, S.31.

teil, vermochte aber nicht, sich dauerhaft zu engagieren. Weiteres Suchen im geistlichen Beruf führte ihn schließlich in ein Kapuzinerkloster in Krefeld, wo er als Novize eintrat. Die Erfahrungen des Klosterlebens werden teilweise in dem späteren Roman "Bruder Lucifer" (1933) widergespiegelt. Nach dem Noviziat hieß es, daß Andres nicht zum Ordensberuf geeignet sei, obwohl er selbst wie auch sein Novizenmeister anderer Auffassung waren.

So entschied sich Andres erneut für die Theologie im weltlichen Zusammenhang, ging ans Bensheimer Konvikt, um sich auf eine Prüfung in Latein und Griechisch vorzubereiten, die seinen Abschluß des Lehrerseminars als Abitur ergänzen sollte; gleichzeitig erteilte er selbst Lateinunterricht. Aus dieser Zeit ist erste schriftstellerische Tätigkeit nachweisbar, z.B. "Märchen im Liebfrauentom", Leipzig 1928, das zusammen mit anderen Werken auch in der Monatsschrift der Karitasschwestern Leipzig "Marienborn" erschien. Im Zusammenhang mit dieser publizistischen Tätigkeit hatte Andres vor, eine Art Apostolat für die Diaspora zu entwickeln, als Arbeiterpriester oder studentischer Seelsorger tätig zu werden. Seine Pläne wurden von der Kirche nicht berücksichtigt, was wohl den Anstoß für die Entscheidung lieferte, dem von den Eltern geplanten geistlichen Beruf für immer den Abschied zu geben. Andres spricht später von der plötzlich verliehenen Erkenntnis, " daß ich weder die charakterliche noch die geistige Bauart mitbrachte, um als Mitweichensteller innerhalb eines geschlossenen Systems ohne Schaden für meine Seele- und nicht nur für sie!- leben zu können"¹⁷.

Andres sollte sein Leben lang ein aufmerksamer Beobachter und Kritiker der katholischen Kirche bleiben bis hin zum Zweiten Vatikanischen Konzil (1962-66), das er nach seiner Übersiedlung nach Rom aus unmittelbarer räumlicher und geistiger Nähe heraus mitverfolgte. Scharf verurteilt hat Andres das Konkordat des Papstes mit dem italienischen und deutschen Faschismus, ebenso mißbilligte er es, daß die katholische Kirche nicht entschieden gegen die seit 1957 geplante Ausrüstung der Bundeswehr mit Atomwaffen Stellung bezog, wie ihm überhaupt die Verflochtenheit der Kirche in Gesellschaft und Politik der Adenauer-Zeit mißfiel. Hier stimmte er mit Heinrich Böll überein, der Roman "Die Dumme", der diese Thematik behandelt, läßt

¹⁷ Ebd., S. 34. Den Lehrer, der Andres im Februar/März 1929 im Griechischen prüfte, soll er Jahre später mit den Worten begrüßt haben: "Da kommt der Mann, der mir das Tor zum Leben geöffnet hat", in: Johannes Kling: Erinnerungen an Stefan Andres' Bensheimer Zeit, in: Mitteilungen der Stefan-Andres-Gesellschaft, Schweich, Heft VII, 1987, S. 28f. Zu Andres' Situation in Bensheim: Alfons Schmidt: Stefan Andres am Scheideweg- Wegkreuzung eines Schriftstellers, ebd., S.23-28.

diese Beziehung erkennen. Die beiden Kreise, die Kirche und Christentum nach Andres' Auffassung darstellen, haben sich nie gedeckt und werden sich auch nie ganz decken können¹⁸, bedürfen der kritischen Betrachtung. "Der Theologie" indessen, so schreibt Andres 1952, "bin ich in meinem Leben ein wenig treu geblieben, weil sie es mit dem Logos zu tun hat, mit dem Fundamentalen. Mein Thema ist der Mensch, und was mich betrifft, so kann ich die Variationen über dieses Thema nur fortsetzen innerhalb von Ideen und Vorstellungen, wie sie mir als Europäer und Christ überliefert worden sind"¹⁹.

2.3. Der Weg in die Welt

Nach der Abiturprüfung wandte sich Andres dem Studium zu, der Germanistik, Philosophie und Kunstgeschichte in Köln, Jena und Berlin. Seine schriftstellerische Tätigkeit entfaltete sich, der noch nicht veröffentlichte Roman "Bruder Lucifer" verschaffte ihm eine Reisestipendium der Abraham-Lincoln-Stiftung nach Rom, Neapel und Capri. Hier, so berichtet Andres später, fiel klärendes Licht auf seine "unter Autoritätslasten und Vorurteilen keuchende Jugend"²⁰, er traf die Entscheidung, die Universität zu verlassen, als freier Schriftsteller zu leben.

Das klärende Licht Capris beseitigte nach Andres' eigener Deutung auch die Reste eines tief sitzenden Antijudaismus, der in Widerstreit zu seiner Begegnung mit der aus einer jüdischen Familie stammenden Medizinstudentin Dorothee Freudinger getreten war. In "Lieber Freund, lieber Denunziant" schildert er in einem fiktiven Brief an "Jakob"²¹ die Entstehung eines solchen Antijudaismus im dörflichen Bereich, der teilweise lediglich unbeholfenes Reagieren auf die Fremdheit der Juden war, in einem geschlossenen konservativen Milieu, aber auch durch entsprechenden Religionsunterricht erheblich verschärft werden konnte, so daß es zu seelischen Verletzungen und Grausamkeiten gegenüber den jüdischen Dorfbewohnern kam. Diese Tendenzen hätten durch Welterfahrung und Kenntnisse leicht beseitigt werden können, so sagt Andres, erhielten aber stattdessen an den Universitäten neue Nahrung, so daß auch er selbst sich gelegentlich zu antijüdischen Erklärungen hinreißen ließ. Das betraf vor allem das

¹⁸ Stefan Andres: Bild und Maßstab, in: Der Dichter in dieser Zeit, München 1974, S. 184.

¹⁹ Stefan Andres: Über mein Werk, in: Der Dichter in dieser Zeit, München 1974, S.8.

²⁰ Stefan Andres: Lieber Freund, lieber Denunziant, S. 57.

²¹ ebd., S. 42-63.

Gebiet der Kultur, die Andres zeitweise, angeregt durch einen Universitätslehrer, für sowohl durch die Nationalsozialisten als auch durch die Juden gefährdet ansah²². Hier wirkte die Reise in die italienische Kultur befreiend, wovon auch der im Frühjahr 1932 auf Capri begonnene Roman "Eberhard im Kontrapunkt" Zeugnis ablegt. Im September desselben Jahres heirateten Stefan Andres und Dorothee Freudinger. Die Bedrohung des Judentums betraf sie nun beide.

Die Entscheidung zum Schriftstellerberuf hatte zur Folge, daß die nächsten Jahre bis 1945/46, als der Dichter sich schließlich als einen der begehrtesten Autoren bezeichnen kann²³, von großer materieller Not und Sorge um die Familie bestimmt sind. Zwei Töchter werden geboren, 1933 und 1934, eine dritte 1939.

Als Rückzugsort bot sich gelegentlich Lomnitz im Riesengebirge an, wo die Eltern Freudinger wohnten. Hier kam es zu produktiven Arbeitsphasen; zudem beschäftigte sich Andres hier sowohl mit der schlesischen Barockliteratur als auch mit der Mystik Jakob Böhmes²⁴.

Noch einmal ist 1934 eine Reise möglich: nach Ägypten und Griechenland. Über die Erfahrung in Griechenland spricht er später in einer Rundfunksendung (WDR 6.8.1955), daß sie für ihn schicksalhaft gewesen sei und ihn verwandelt habe. Ähnlich wie im Capri-Erlebnis ist wohl zum einen der Verweis auf die Dichte und Schönheit des Wirklichen entscheidend, zum anderen sei das Schöne der Kultur bei den Griechen dadurch entstanden, daß sie "die gewaltsame Linie der Sehnsucht" nach dem Vollkommenen haben schließen können, indem sie in selbstgewählter Beschränkung einen Abglanz schufen²⁵. Auffallend ist die ablehnende Haltung gegenüber dem Mönchtum auf dem Berg Athos als Ort der Verneinung alles Lebendigen und gegenüber der

²² Zu den Orientierungsschwierigkeiten und Nöten während des Studiums: s. Braun, S.38-42.

²³ Über die Zeit von 1931-1946: Hermann Erschens: "Pegasus geht nicht im Joch!", in: Mitteilungen der Stefan-Andres-Gesellschaft, Schweich, Heft X, 1989, S. 40-49.

²⁴ s. Braun, S.51; auch: Wolfgang Schwarz: Um einen Jakob Böhme von innen bittend- Stefan Andres und die schlesische Barockmystik, in: Mitteilungen der Stefan-Andres-Gesellschaft, Schweich, Heft XI, 1990, S.40-42.

²⁵ Zitiert nach: "Aus meinem griechischen Reisebuch. Die Hochstadt", S.10, Archiv der Stefan-Andres-Gesellschaft, Schweich. Festzuhalten ist im Gegensatz zu zeitgenössischer Antikenrezeption, etwa im Umkreis der Nationalsozialisten, bei Andres die Ablehnung Spartas auf Grund seiner Hochschätzung des Individuellen.

orthodoxen Kirche, deren Enge und Unfruchtbarkeit Andres dadurch verursacht sieht, daß sie sich weigere, Erbe der großen griechischen Kultur zu sein ²⁶.

Die Sorge für den Lebensunterhalt setzt Andres' Schreibtätigkeit unter großen Druck, so daß er sich in den verschiedensten Genera versucht, z.B. auch Opernlibretti schreibt. Arbeit beim Rundfunk kam hinzu, Lehrtätigkeit war geplant ²⁷. Vielfältige Enttäuschungen stellten sich ein. Andres hoffte, außerhalb von Deutschland bessere Arbeitsmöglichkeiten zu finden.

Ein entscheidendes Motiv für den Weggang aus Deutschland war die vor allem in München erlebte Isolation und Diskriminierung des Ehepaars wegen der jüdischen Herkunft von Andres' Frau, derentwegen auch sein Vertrag mit dem Rundfunk gekündigt worden war. Andres schreibt später, daß er in diesen Jahren bereit gewesen sei, sich einer Widerstandsbewegung anzuschließen; aber allein die Kommunisten seien aktiv gewesen in seiner Umgebung, deren Ziele trotz persönlicher Achtung und Freundschaft nicht die seinen waren ²⁸. So entschloß sich die Familie, 1937 nach Positano zu gehen, da eine Möglichkeit gefunden wurde, Devisen nach Italien zu lenken.

2.4. Positano

Während der folgenden 13 Jahre wird die Familie Andres überwiegend in Positano leben, so daß die hier erlebte Landschaft, Umgebung und Kultur ebenso viel Gewicht gewinnen wie die Moselheimat. Bedeutsam sind die Erfahrung italienischen Christentums und die Nähe zu Zeugnissen der griechisch-römischen Antike. Die "realistische Anthropologie" des italienischen Katholizismus, die Andres hier wahrnimmt, sagt ihm zu, da sie die Schwäche des Menschen ernst nimmt und ihn nicht überfordert. Die Frömmigkeit erscheint ihm geradezu als Vermählung von Heidentum und Christentum, auch in ihrer Extrovertiertheit. Die Nähe zur Antike wird in dieser Zeit zudem durch Karl Kerényi intensiviert, dem Andres 1940 in Positano begegnet, woraus sich eine langjährige Verbindung ergibt.

²⁶ Stefan Andres: Das Tal des Widerhalls, in: Frankfurter Zeitung vom 8.4.1937, Archiv der Stefan-Andres-Gesellschaft, Schweich.

²⁷ Als Voraussetzung für eine spätere Lehrtätigkeit nach dem Krieg in den USA sollte eine Dissertation dienen, wegen der sich Andres am 25.5.45 an Werner Jaeger wendet. Geplantes Thema: "Über Dionysos und Christus als die Götter von hüben und drüben". Briefe 1931-57, Nr. 213, Archiv der Stefan-Andres-Gesellschaft, Schweich.

²⁸ Stefan Andres: Innere Emigration, in: Der Dichter in dieser Zeit, S. 58f.

Klaus Voigt sieht in seiner Studie mit dem aufschlußreichen Titel "Zuflucht auf Widerruf"²⁹ die Situation der deutschen Schriftsteller in Italien dadurch gekennzeichnet, daß die Verbindung untereinander sowie zu italienischen Schriftstellern, Publikationsorganen und einer literarisch interessierten Öffentlichkeit wenig entwickelt war. Rudolf Borchardt, der sich schon etwa seit der Jahrhundertwende in Italien aufhielt, bis ihm der freiwillig gewählte Ort in der Nähe von Lucca zum Exil wurde, bildet dabei einen deutlichen Gegensatz zu Andres, obwohl die Neigung beider zu Italien ähnliche Gründe gehabt haben mag. Borchardt kultivierte seine Zurückgezogenheit, während Andres den Kontakt zur deutschen Kolonie suchte und in Positano immerhin einen kleinen Kreis von Künstlern um sich hatte.

Aber Andres' Bedürfnis nach Kommunikation und Anregung wurde dadurch nicht gestillt. Obwohl die Zeit in Positano seine produktivste Schaffensphase darstellt³⁰ und er zunächst weiterhin Kontakt zum deutschen Kulturbetrieb hatte, empfindet er schmerzlich die geistige Isolation. Er tröstet sich mit dem zeitentzogenen Inselcharakter dieses Ortes, der ein bestimmtes Bewußtsein befördert: "ohne Angst, ohne Wunsch, ohne Zukunft und ohne Vergangenheit", worin sich wahres Menschsein gründen lasse³¹.

Der konkrete Alltag indessen ist durchaus dem Zugriff der Zeit ausgesetzt und von Ängsten und Leid überschattet: Sorge um den täglichen Lebensunterhalt, Trauer über den Tod der ältesten, an Typhus erkrankten Tochter, Angst um Freunde und Verwandte in Deutschland.

2.5. Politische Positionen

Trotz der klaren Ablehnung des Nationalsozialismus war Andres' Haltung zu Deutschland vor seinem Weggang und während seines Aufenthalts in Positano nicht eindeutig. Er gehörte dem Bamberger Dichterkreis an, einer Gruppe von Schriftstel-

²⁹ Klaus Voigt: Zuflucht auf Widerruf, Exil in Italien 1933-1954, Erster Band Stuttgart 1989, Zweiter Band Stuttgart 1993.

³⁰ Braun, S.98. Zum Künstlerkreis in Positano S.72-74.

³¹ Stefan Andres: Lieber Freund, S. 139-154, Zitat S. 139.

lern, die sich nationalsozialistischer Politik anpaßten ³², schrieb für den Völkischen Beobachter und für die nationalsozialistische Krakauer Zeitung ³³, veröffentlichte bis 1943 in Deutschland. In Italien wandte er sich verschiedentlich an Werner von der Schulenburg am Deutschen Konsulat in Rom, hätte sich, als er für kriegstauglich erklärt wurde, als Dolmetscher zur Verfügung stellen, ja sogar im Krieg mitkämpfen wollen ³⁴. Andererseits ist bekannt, daß er seine Grundeinstellung in Positano etwa vor Urlaubern aus dem nationalsozialistischen Deutschland oder vor italienischen Mitbewohnern nicht verbarg, so daß die Angst vor Denunziation dauerhaft war. Er empfand seine Situation als ständig dem Zugriff der Polizei ausgesetzt ³⁵.

Die räumliche Entfernung von Deutschland, die Bindung an Italien sowie die Einsicht in die Grundlagen seiner eigenen geistigen Welt veranlaßten Andres in diesen Jahren, den Gedanken der Einheitlichkeit und Vereinigung Europas aufzunehmen. Dieser ist auch Leitmotiv in allen späteren Überlegungen und Stellungnahmen zur Gestaltung und Entwicklung Deutschlands nach dem Zweiten Weltkrieg. Der europäische Gedanke hilft auch dazu, das geteilte Deutschland als Einheit zu sehen und die Ost-West-Konfrontation für überwindbar zu halten, da beide deutsche Staaten in europäischer Tradition stehen, geradeso wie die dahinter aufragenden Großmächte durch Kommunismus und Kapitalismus Produkte europäischer Kulturgeschichte sind.

³² Dazu Wulf Segebrecht (Hrsg.): Der Bamberger Dichterkreis 1936-1943, Bamberg 1985. Während Andres vor allem wohl durch seine Übersiedlung nach Italien die Verbindung nicht fortsetzt, ist Heinrich Zerkaulen führendes Mitglied. Er stammt, Andres vergleichbar, aus dem rheinischen Katholizismus, den er nie verleugnete. Unabhängigkeit bewahrte er auch in seiner Einstellung zum Judentum (Segebrecht, S.235).

³³ Braun, S.97-98; Titel der Beiträge in Anm. 2, S.169.

³⁴ Die oben erwähnten Diskrepanzen werden aufgeführt in: Hermann Erschens: Nachdenken über Stefan Andres- Ein Gespräch mit Dr. Wolfgang Schwarz am 27.7.1990 in Landau/Pfalz, in: Mitteilungen der Stefan-Andres-Gesellschaft, Schweich, Heft XI, 1990, S. 13-24. Die Bereitschaft zum militärischen Dienst wird indessen abgestritten: Voigt, Bd.2, S.456, Braun, S.77f..

³⁵ Zum Problem von Exil und Emigration: Stefan Andres: Innere Emigration, in: Der Dichter in dieser Zeit, S.57-64. Wenn unter dem Emigranten nur der verstanden wird, der vor massivem politischem Druck aus seinem Land flieht, erklärt Andres, so sei er kein Emigrant. Klaus Voigt spricht von "Halb"- bzw. "Teilemigranten", die zwar dem Druck in Deutschland auswichen, aber durch die italienische Politik und ihre nicht abgebrochenen Kontakte zu Deutschland in eine Situation gerieten, die dem "inneren Exil" vergleichbar ist (z.B. Bd.1, S.14).

Nach seiner erneuten Übersiedlung nach Italien wird seine eigene politisch-gesellschaftliche Identifikation lauten: "Ich bin ein Europäer deutscher Sprache"³⁶.

Für die Situation Deutschlands nach 1945 erscheint Andres die Erziehung als besonders wichtig. Sieht er doch als Grund für die Entstehung des Hitlerreiches das Böse im Menschen, das nicht als eine autonome Gegenmacht zu der Gottes verstanden wird, sondern als die Summe und Potenzierung menschlichen Fehlverhaltens, das letztlich aus Gottferne resultiert. Gegen das Böse kann man kämpfen, nämlich durch eine entschiedene humane Erziehung, die ihre Leitbilder im Humanismus und im Christentum findet und sich der Schwäche des Menschen bewußt ist. Dabei steht der einzelne Mensch im Mittelpunkt, der Gegenpol zu jeglicher "Vermassung" ist, sei es im Totalitarismus oder den westlichen Demokratien.

Von einem solchen Erziehungskonzept war im Zusammenhang mit der Stadt Trier bereits die Rede; als ein anderer Ort erschien ihm 1945 München, bzw. Bayern³⁷, wo nach Andres' Vorstellung in den alten Schlössern Königsschulen errichtet werden sollten, in denen durch Kunst, allgemeines Christentum, Sprachen, einem neuen weltweiten Geschichtsunterricht der künftige christlich-humane Europäer herangebildet werden sollte. Diese Schulen sollten Teil eines monarchischen politischen Konzepts sein, das durch die Wittelsbacher in Bayern zu errichten wäre. Den Prinzen Heinrich hatte Andres in Rom persönlich kennengelernt, und er hielt ihn wie seinen Sohn Rupprecht für geeignet, einer monarchisch geordneten demokratischen Gesellschaft vorzustehen.

Mit letzterem hatte übrigens auch Rudolf Borchardt sein monarchistisches Konzept verbunden, so daß hier weitere Ähnlichkeiten zu Andres aufzuführen wären: Borchardts zwiespältige Haltung zu Deutschland, seine Bindung an die Antike, die er allerdings im Mittelalter beispielhaft aufgehoben sah, sein europäisch gegründetes Denken.

Für Andres war an diesem restaurativen Konzept, das kein relevantes Gewicht für ihn erringen konnte, einerseits die optimale Bildung des einzelnen entscheidend, zum andern der Gedanke der gestuften Ordnung, in der eine Elite den Einfluß und

³⁶ Die Äußerung wird von dem Maler Hans Gerhard Enssle referiert, der Andres in Rom porträtierte. Hans Gerhard Enssle: Stefan Andres und sein originales Bild, in: Mitteilungen der Stefan-Andres-Gesellschaft, Schweich, Heft IV, 1983, S. 22-35, Zitat S.29.

³⁷ Hierzu: Hermann Erschens: Stefan Andres und sein Traum von der Monarchie als Ordnungsprinzip, in: Mitteilungen der Stefan-Andres-Gesellschaft, Schweich, Heft VI, 1985, S.28-41.

gesellschaftlichen Ort haben soll, der ihrer Bedeutung entspricht, wobei diese Ordnung als Hierarchie symbolischer Überhöhung bedarf, die der Thron darstellen sollte.

Von dem monarchischen Konzept vermochte sich Andres schnell zu lösen, von der Notwendigkeit einer Hierarchie, in der eine klar definierbare Elite herrscht, spricht er auch im "Deutschlandbericht 1948"³⁸. Hinzu kommt der Sozialismus als Wertbegriff, womit Andres wohl einerseits die prinzipielle Gleichheit und Würde eines jeden einzelnen meint, andererseits sein Angewiesensein auf eine helfende Gemeinschaft, die gegen Diktatur und verbrecherische Übergriffe schützt. "Sozialistisch" heißt hier "im Interesse der Gemeinschaft", auf sozialistische Weise kann also seitens der Elite auch gegen Wünsche und Bestrebungen der Mehrheit angegangen werden. Bei der Darstellung dieser Überlegungen verweist Andres gelegentlich auf Platon³⁹. Entscheidend ist für ihn dabei wohl die Vorstellung von einer vernunftgegründeten Ordnung, die letztlich auf metaphysischen Voraussetzungen beruht, wobei Andres die Unbedingtheit des Anspruchs interessiert, nicht die inhaltliche Bestimmung der Voraussetzungen. Für die Betonung einer Herrschaft der Elite mag auch Andres' Kulturverständnis maßgebend sein: Repräsentanten von Kultur und Kunst sind schöpferische Einzelne, deren Gewicht und Bedeutung für ein Ganzes groß sind und die daher den ihnen zukommenden Platz einnehmen sollen.

In diesem Kontext sah Andres auch seine Verpflichtung, nach Deutschland zurückzukehren und beim Wiederaufbau zu helfen, obwohl ihn die Furcht begleitete, es könne ein neuer Machtstaat, ein "Viertes Reich" entstehen⁴⁰. Die Angst davor läßt ihn auch zu neuen Bewertungen der Demokratie gelangen, etwa in dem Aufsatz "Amerika als Hoffnung der Welt" (1950/52)⁴¹. Hier erscheint Amerika als das Land demokratischer Tradition, in dem jeder einzelne Bürger den gesunden Menschenverstand zu entwickeln und zu üben gewohnt sei, der sich zu einem

³⁸ Stefan Andres: Deutschlandbericht 1948, in: Der Dichter in dieser Zeit, besonders S. 71 f.

³⁹ z.B. "Monarchie und Kunst", 1945, ungedruckt. Ein Vergleich im einzelnen zwischen Platon und Andres erscheint indessen wenig ergiebig. So versucht Fernand Hoffmann, Platons Politeia in konkrete Organisationsformen umzusetzen, und unterstellt, daß die daraus resultierenden Ergebnisse von Andres intendiert sein könnten, was zu einer ganz schiefen Argumentation führt. Fernand Hoffmann: Stefan Andres und die Politik oder Späte und indirekte Bekenntnisse eines Unpolitischen, in: Mitteilungen der Stefan-Andres-Gesellschaft, Schweich, Heft IX, 1988, S. 43-53.

⁴⁰ Braun, S.91.

⁴¹ Der Dichter in dieser Zeit, S.72-80.

Menschheitsbewußtsein addieren lasse. Ein ursprüngliches Sozialbewußtsein für Gerechtigkeit und Würde des einzelnen schaffe eine entsprechende Ordnung.

2.6. Unkel und Rom

Besuche, Kongreßteilnahme, neue Verlagsbeziehungen, z.B. zu Klaus Piper, Lesungen gehen der endgültigen Übersiedlung der Familie Andres nach Deutschland voraus. 1950 bezieht die Familie in Unkel am Rhein das Haus "Kore"⁴². Andres wird zum "Schriftsteller der ersten Stunde"⁴³, seine Erzählungen, Essays und Gedichte erscheinen in den führenden Zeitschriften: "Deutsche Rundschau", "Die Wandlung", "Merkur", wobei dessen Programmatik für "Europäisches Denken" sich besonders mit Andres' Interessen deckte. Er erfuhr vielfältige Ehrungen.

Kaum überschaubar sind die menschlichen Begegnungen und Kontakte dieser Zeit, aus denen zwei herausgegriffen werden sollen, die für Andres' theologisches Denken bezeichnend sind: In Paris lernte er 1950 Gabriel Marcel ⁴⁴ kennen, den führenden Vertreter der christlichen Existenzphilosophie, in Bonn schloß er Freundschaft mit dem Religionswissenschaftler Gustav Mensching, dessen Auffassungen, zum Heiligen in den Religionen etwa, oder zur Toleranz, bei Andres Entsprechung und Resonanz fanden ⁴⁵.

Zugang zur Bonner Politik hatte Andres durch seine Beziehung zu Theodor Heuss, von dem er 1959 das Große Verdienstkreuz verliehen bekam. Doch bewahrte er kritische Distanz: Die pauschale Umerziehung der Deutschen durch die Alliierten sagte ihm nicht zu, da das Gewissen des einzelnen so nicht berührt und geweckt werde, das Grundlage aller Erneuerung sein müsse. Mit Sorge sah er auch den Wiedereinzug von Nationalsozialisten in führende Positionen, ebenso das Erstarken eines Nationalismus, der die bestehenden Fronten vertiefte. Lebhaft setzte er sich für die Wiedervereinigung Deutschlands ein. Die geplante Ausrüstung der Bundeswehr mit Atomwaffen trieb ihn

⁴² Die Demetertochter, in der Tod und Leben sich verbinden, ist wichtiges Motiv in "Die Liebesschaukel". Der Name des Hauses soll an die verstorbene älteste Tochter erinnern; Dorothea Voigtländer "Sogar die Vögel waren zutraulicher als anderswo", in: Mitteilungen der Stefan-Andres-Gesellschaft, Schweich, Heft XII, 1991, S.44-46, S. 44.

⁴³ Braun, S.121.

⁴⁴ Dessen Werk "Un homme de Dieu" beeindruckte ihn sehr. Brief an Karl Kerényi vom 26.2.1950; Braun, S.119f.

⁴⁵ Dazu: Hermann Erschens: Gespräch mit Dr. Gerhard Mensching über Stefan Andres am 12.09.1991, in: Mitteilungen der Stefan-Andres-Gesellschaft, Schweich, Heft XII, 1991, S.36-43.

schließlich zu entsprechenden Aktionen und in offenen Widerspruch zu Konrad Adenauer und seiner Politik ⁴⁶. Der Protest weitete sich aus zur internationalen Bewegung gegen die Atomrüstung, in der Andres aktiv mitwirkte, z.B. bei den Ostermärschen 1960 und 61. Grundlage seines Engagements war seine Verantwortung als Mensch und Christ, die ihm nicht erlaubte, dieser menschenbedrohenden Rüstung zuzusehen, die die Gefahr einer Weltkatastrophe heraufführe und als politisches Mittel jegliche Versöhnung ausschließe. Bezugspunkt ist hier vielfach die Bergpredigt ⁴⁷.

Nur etwa zehn Jahre blieb Andres in Deutschland: Die letzte Station seines Lebens heißt Rom. Die Gründe für die Übersiedlung mögen vielfältig gewesen sein: die kritische Stellung zu Deutschland, die alte Bindung an Italien, die Faszination durch die Stadt Rom als "von der Geschichte selbst errichtetes Sinnbild Europas"⁴⁸. Wiederum war Distanz geschaffen, zum Literaturbetrieb und zum politischen Geschehen in Deutschland, dafür Nähe gewonnen zu den Zeugnissen der Kulturmächte Antike und Christentum. Reisen nach Ägypten und in asiatische Länder lenkten den Blick in andere Kulturkreise, was zum Leben und Bildungskonzept dieses Europäers notwendiger Weise gehörte. Am 29. Juni 1970 starb Andres in Rom.

⁴⁶ Hermann Erschens: Stefan Andres und die Anti-Atomtod-Bewegung Ende der 50er und Anfang der 60er Jahre, in: Mitteilungen der Stefan-Andres-Gesellschaft, Schweich, Heft III, 1982, S. 29-39.

⁴⁷ Stefan Andres u.a. (Hrsg.): Nie wieder Hiroshima, Lahr 1960, S. 61.

⁴⁸ Zitat bei J.W. Dyck: Die Auffassung von Dichter und Dichtkunst bei Stefan Andres, in: Mitteilungen der Stefan-Andres-Gesellschaft, Schweich, Heft V, 1984, S. 17.

3. CHRISTLICH ORIENTIERTES SCHREIBEN

Nachdem die biographische Übersicht Christentum und Antike als wesentliche Bereiche in Andres' Leben kenntlich gemacht hat, sollen nun Werke untersucht werden, die eine deutliche Orientierung am Christentum zeigen. Sie betrifft die sprachlichen und literarischen Formen, die Inhalte, Motive, Gestalten und Probleme sowie die sich abzeichnenden Deutungszusammenhänge.

Da das Christentum die Grundlage für die Entwicklung der Person wie auch des literarischen Schaffens bildet, setzt die Untersuchung hier an, um in chronologischer Folge Ausgangsort, Schwerpunkte und Wandlungen herauszuarbeiten. Dafür werden aus Andres' umfangreichem Schaffen, das mehr als 50 Bände ausmacht, Werke ausgewählt, die besonders von christlichem Denken bestimmt sind. Es handelt sich um Legenden, Romane, Novellen, dramatische Dichtungen. Die Lyrik wird nur als Ergänzung berücksichtigt.

Die genannten Ziele rechtfertigen ein methodisches Vorgehen, das sich relativ eng an den Texten orientiert. Da diese zudem vielfach unbekannt und unzugänglich sind, werden auch Inhalte zu referieren sein, so daß die Untersuchung neben den analytischen auch narrative Elemente enthalten wird.

3.1. Die frühen Legenden

Die ersten Prosawerke Andres' wurden 1928 in Leipzig veröffentlicht: fünf kleine Erzählungen unter dem Titel "Das Märchen im Liebfrauendom". Die erste, "Seelchens erster Sterbetag", erschien ebenfalls im selben Jahr unter dem Pseudonym Stephan Paul in der von Andres als verantwortlichem Schriftleiter herausgegebenen Zeitschrift "Marienborn" (Heft 1). Drei weitere Erzählungen finden sich hier: "Das Muttergottes-Täubchen" in Heft 3, "Die Muschel" in Heft 6, "Der Eselsbrunn" in Heft 8. Andres' erste Publikationen stehen also im Zusammenhang mit seiner Tätigkeit innerhalb der katholischen Mission, die er nach dem Austritt aus dem Kloster als Aufgabe gewählt hatte. Die Zeitschrift "Marienborn", deren Leitung im Oktober 1929 an den von Anfang an mitbeteiligten Novizenmeister Andres' überging, hatte das Ziel, den katholischen Glauben in der Diaspora - Erscheinungsort war Leipzig - zu verbreiten und zu vertiefen. Sie richtete sich in einem bewußt einfachen und erbaulichen Stil an

die Familie, bezog Kinder als Leser mit ein und verstand sich als Mahnerin zu einer sittlichen Lebensweise gegen den Ungeist und Verfall der Zeit ¹.

Andres nennt alle diese Prosawerke Märchen. Obwohl durchaus märchenhafte Elemente gegeben sind, erfüllen diese Texte durch ihre Öffnung auf eine Transzendenz hin ein Hauptmerkmal der Legende ². Die Kennzeichnung und Abgrenzung dieser literarischen Gattung sind vielfältig und kontrovers, vor allem wenn nicht nur die christliche Form der Heiligenlegende als Grundlage dient ³, sondern auch Texte berücksichtigt werden, die auf eine andere Religionsgemeinschaft bezogen, bzw. von ganz andersartiger Religiösität geprägt sind ⁴. Letzteres berücksichtigt Hans-Peter Ecker, der die Legende als kulturanthropologisches Phänomen betrachtet; ihre Spannung erwachse aus dem Gegensatz zwischen Immanenz und Transzendenz, wobei eine narrative Entfaltung kennzeichnend ist ⁵. Gegenüber Eckers umfassendem Ansatz und seinen ermittelten Kategorien stellen Andres' frühe Legenden ein "Subgenre" dar, das durch christliche Legendentradition bestimmt ist. Dabei zeigen sie eine relativ große Vielfalt von Formen und Themen.

Die Legenden "Seelchens erster Sterbetag" und "Seelchens ewiger Erntetag" ähneln dem Märchen, indem der Leser ganz selbstverständlich auf den Weg der unsterblichen Seele in den Himmel mitgenommen wird. Hier eröffnet sich ein reich ausgestatteter Raum, in dem die Gestalten christlichen Glaubens konkret personal agieren, zusammen mit Engeln, dem Tod, dem Bösen. Vom Gericht handelt die erste Legende: Weder die tiefen Gedanken, die die Seele vorweisen will, noch ihre Werke der Barmherzigkeit oder der Buße halten stand, allein ein verwelkter Blumenkranz wird von Maria erneut zum Blühen gebracht, Sinnbild der Fehleinschätzung des Menschen dessen, was vor Gott gilt, sowie der göttlichen Liebe und Gnade. Die Legende endet in realer Gegenwart und versucht durch einen Appell an den Leser, das Erzählte als wahr zu erweisen. Von der Überwindung des Todes erzählt der "Erntetag", alle Angst weicht, wenn die Seele von Maria selbst zum dreieinigen Gott getragen wird.

¹ Ein Indiz für die Verflochtenheit dieses Organs in die Tendenzen der Zeit: Der erste Artikel in Nr. 11, 1928, direkt unter dem Impressum, das Andres als Schriftleiter angibt, trägt den Titel: "Wie lange dulden wir das Judenjoch?" Die Zeitschrift wurde nach der Machtergreifung, so Braun, S.37, verboten.

² Birgit Lermen: *Moderne Legendendichtung*, Bonn 1968, S.271.

³ z.B. bei Walter Nigg: *Glanz der Legende*, Zürich, Stuttgart 1964.

⁴ Felix Karlinger: *Legendenforschung*, Darmstadt 1986; Gerhard Haas (Hrsg.): *Legenden*, Stuttgart 1986.

⁵ Hans-Peter Ecker: *Die Legende*, Stuttgart, Weimar 1993.

Die Legende "Der Schleier unserer lieben Frau" beginnt mit dem "Es war einmal" des Märchens und entwirft entsprechend seinen Handlungsraum und seine Figuren. Aber in diesem Rahmen entwickelt sich eine Handlung, die an die Märtyrerlegende erinnert: Die Königstochter verteidigt ihre Jesusliebe gegen einen irdischen Freier, wobei ihr Maria durch Verwandlung des Äußeren, schließlich durch Rettung vom Feuertod zu Hilfe kommt.

Die Handlung von "Herzelieb" spielt in einer mittelalterlichen Stadt. Der Vater der Heldin mit ihrem sprechenden Namen, der sie ganz auf das Gefühl festlegt, bekommt den Auftrag, für das Münster ein Madonnenbild zu malen. Die Tochter steht ihm Modell und betet zu Maria, daß das Bild gelingen möge. Das Gebet wird durch den Tod erfüllt, denn in der Trauer über die mit einer Vision der Gottesmutter gestorbenen Tochter gelingt dem Maler das vollendete Bild. Glaube und Kunst überwinden den Tod, dieser ist Voraussetzung für das gelungene Werk. Damit verweist diese Legende bereits auf Späteres: die Problematik der Kunst in "El Greco malt den Großinquisitor", die verklärende Wirkung des Todes in "Das Antlitz".

Die Legende "Lauschepeter" nennt im Titel die zentrale Eigenschaft ihres Helden, die den Konflikt auslöst. Ort der Handlung ist nun Andres' Heimat. Lauschepeter hat seinen täglichen Dienst für das Muttergottesbild vergessen, hört statt dessen dem Singen der Halme zu. Das bereitet weitere Verfehlung vor: Fasziniert vom Surren der Stromleitungen folgt er ihrem Lauf, läßt sein Hüteamt im Stich. Das Marienbild in der dem kontrastierenden Umspannwerk gegenüberliegenden Kapelle geleitet ihn schließlich nach Hause. Marienmacht wirkt auf die Elternträume ein, so daß auf Strafe verzichtet werden kann.

Die drei Legenden "Eselsbronn", "Das Muttergottestäubchen" und "Die Muschel" sind in der Ich-Form geschrieben und geben sich als Erfahrungen des Erzählers, wobei die letzte auf Biographisches aus Andres' Leben verweist. Thema im "Muttergottestäubchen" ist wieder das Fehlverhalten eines Kindes. Es schwänzt den Gottesdienst, wird vom Teufel, der ihm diese Bosheit ins Ohr gesetzt hat, in einen Wetterhahn verwandelt und gewinnt erst durch das Mitleid der Taube, die Fürsprache bei der Mutter Gottes einlegt, seine Menschengestalt zurück, um dann an seine Wetterhahnzeit erinnert zu werden, falls er einmal wieder der Kirche ausweichen will. Die Pointe: Der Erzähler erfährt am Schluß, daß er selbst der Erzählgegenstand ist, der gerade wieder dabei war, seine Pflichten zu vergessen.

Der "Eselsbronn" beginnt als ätiologische Legende. Die noch heute im Hunsrück herumliegenden Steinbrocken zeugen vom Kampf des Teufels Lucifer gegen die Heilige Familie, wozu Herodes ihn aufgestachelt hat. Doch Josef ist dem Kampf

gewachsen, nimmt einen der Steine als Tisch, und der Esel entdeckt eine Wasserquelle, so daß die Familie auf der Flucht nach Ägypten im Hunsrück Rast machen kann. Mit der zweifelnden Frage des Ich-Erzählers, was das denn für ein weiter Weg gewesen sei, artikuliert sich die dem Legendengeschehen entgegengesetzte Wirklichkeit. Die Frage wird zurückgewiesen durch die Mahnung, das eigene Leben nur ja nicht von Rechnung und Zahl bestimmen zu lassen. Abgesehen von der Überwindung des Bösen ist hier bedeutsam, daß das im Evangelium erzählte Geschehen jederzeit und an jedem Ort erneut ins Leben gerufen werden kann.

Ätiologisch verfährt auch "Die Muschel": Das Rauschen in ihr soll von den Tränen Jesu stammen, die er, als er von den Menschen verlassen war, am Ufer des Meeres weinte. Seitdem ist das Rauschen im Inneren der Muschel eine Aufforderung an die Menschen zu Reue und Liebe. Dieser Inhalt wird in Stufen entfaltet, die von einer Ausgangsebene in die Tiefe führen und schließlich zum Ausgang zurück. Den tiefsten Punkt bilden Jesu erklärende Worte; der Weg hinab führt durch den Traum zu einem See, an dem ein Engel den Weg zu Jesus weist. Ausgang und Ende ist die Muschel, die von einem Mönchsbruder stammt und mit der Aufforderung zur Reue verbunden ist.

Die religiösen Vorstellungen, die in den Legenden auftreten, stammen aus einem volkstümlichen Katholizismus. Von großer Bedeutung ist Maria. Das zeigt sich auch darin, daß das einzige Bibelzitat in den Legenden (Lukas 1,38) die Antwort Marias auf ihre Berufung ist. Aber Thema ist nicht die Demut Marias, sondern die ihr daraus entstandene Macht. Maria ist als Mutter Jesu und damit Menschenmutter ihren Kindern besonders nah. Sie hilft bei alltäglichen Versäumnissen ebenso wie bei der Wahrung von Lebenskonzepten und der Erfüllung von großen Aufgaben. Sie nimmt die Menschen vor dem göttlichen Gericht in Schutz, schafft vermittelnd Nähe auch zum dreieinigen Gott.

In ihm kommen zusammen der Vater voller Überlegenheit und Güte, der Sohn, schließlich der Heilige Geist, der alles mit Licht und Liebe durchdringt. Der Sohn ist Richter über die Menschen, andererseits durch Kindsein und Leiden ihnen nahe verwandt und in besonderer Liebe verbunden. Jesus Christus wird auch als der schöne Gott bezeichnet (Seelchens erster Sterbetag, S.10), während er als Mensch die schmerzliche Erfahrung des Verlassenseins und der Einsamkeit macht.

Auf der Gegenseite wird das Böse durch den Teufel dargestellt, dem schwarzen zottigen Bockskerl mit Klauen, Hörnern und Schwanz, der den Menschen Ungehorsam und Frevel ins Ohr setzt. Als Lucifer verfolgt er die Heilige Familie auf Grund eines Paktes mit Herodes. Als schwarzumschleierte Flamme taucht er beim Gericht auf und

hofft, die Seele davontragen zu können, nachdem er ihre Werke bereits durch Eitelkeit, Stolz und Eigenmächtigkeit vergiftet hat. Die Vorstellung vom Höllenbrand klingt an.

Innerhalb dieser religiösen Vorstellungswelt ist der Mensch dadurch bestimmt, daß seine Seele unsterblich ist und in einem Jenseits, dem Himmel, gerichtet wird, zur Seligkeit oder auch zur Verdammung. Doch ist dieser Aspekt nur angedeutet, entscheidend ist die Gnade, die neue Anfänge ermöglicht. Vom Menschen werden Barmherzigkeit und Buße erwartet, Intellektualität wird abgelehnt. Wichtig ist die Wahrung der kultischen Aufgaben, des Kirchgangs. Als besondere Leistung erscheint die Keuschheit, Ausdruck der Jesusliebe. Aber auch die Kunst ist dem religiösen Bereich verbunden, während die Technik eher Elemente enthält, die davon ablenken.

Alle diese Legenden sind in Personengestaltung, Handlungsführung und Bildhaftigkeit einfach erzählt. Vielfach begegnet der "Legendenton"⁶, etwa im Gebrauch von Diminutiva, kurzen Sätzen, Wiederholungen, die Verstehen und Behalten fördern wollen. Deutlich sind die didaktischen Intentionen: Bestimmte Verhaltensweisen werden getadelt bzw. anempfohlen. Beabsichtigt ist sicher auch, im Einklang mit den genannten Zielen des Publikationsorgans, die Hinführung zum Glauben und die Festigung darin. In der Wahl der Worte und Bilder, teilweise auch in der Handlungsführung, finden sich vielfach humorvolle Züge. Komische Effekte ergeben sich auch aus der Spannung zwischen Wirklichkeit und Transzendenz, wobei jene oft so kindlich verkürzt erscheint, daß auch diese an Glaubwürdigkeit verliert. Generell stellt sich die Frage, welche Relevanz die hier dargestellten Formen des Transzendenten haben, auch wenn eine kindliche oder naive Leserschaft angesprochen werden soll.

Wie kommt Stefan Andres zur Legende? Die Mitarbeit am "Marienborn" spielt gewiß eine Rolle, zudem war ihm diese Gattung aus seiner katholischen Sozialisation vertraut. Und unter den literarischen Formen des 20. Jahrhunderts hat die Legende durchaus ihren Ort. Nach den Christuslegenden von Selma Lagerlöf, die um die Jahrhundertwende erschienen, greifen viele Autoren mit ganz unterschiedlichen Intentionen diese Form auf und gestalten sie in sehr verschiedener Weise. Ob die Neigung zur Legende im ersten Drittel des Jahrhunderts aus den Erschütterungen durch den ersten Weltkrieg erwuchs und das Bedürfnis nach Halt und Orientierung auch nach dem zweiten Krieg der Legende zum Leben verhalf⁷, wird schwer zu entscheiden sein. Bedeutsam sind individuelle Positionen; Gertrud von Le Fort etwa und Reinhold

⁶ Ecker, S.232.

⁷ Diese Auffassung vertritt Hellmut Rosenfeld: *Legende*, Stuttgart 1982, S.89 und 91. Hier gibt er auch eine Übersicht über Legendendichtung im 20. Jahrhundert.

Schneider verwenden die Form über eine längere Zeit hin. Das gilt ganz besonders auch für Stefan Andres: Von seinen ersten Versuchen bis hin zu seinem letzten Roman "Die Versuchung des Synesios" taucht die Legende, ob als Einzelgestalt oder in größere Werke eingebunden, in unterschiedlichen Ausprägungen immer wieder auf.

3.2. "Bruder Lucifer"

Als erstes von Andres' größeren Prosawerken erschien 1933 der Roman "Bruder Lucifer". Er spiegelt in leicht verschlüsselter Form die Erfahrungen des Dichters im Kloster wider, die Auseinandersetzung mit den dort geübten Denk- und Lebensformen, und stellt den Weg dar in die individuelle Identität. Trotz des Abschieds aus dem Kloster bleibt die Verbindung mit dem Christentum erhalten.

Der Roman ist bis auf die letzten drei Kapitel, in denen ein neu entwickelter weltbezogener Teil der eigenen Person, dem Distanz und Objektivierung zugetraut werden können, die Erzählung übernimmt, in der Ich-Form geschrieben. Dargestellt sind die Erfahrungen dieses Ich's von seinem Eintritt in ein Kapuzinerkloster bis zu seinem Weg hinaus in die Welt etwa ein Jahr später. Mit hineingenommen sind Erzählungen aus der Kindheit und Jugend des Erzählers wie auch von anderen Gestalten des Romans, so daß der zeitliche und der örtliche Raum sich weiten. Personen werden oftmals dadurch charakterisiert, daß sie für sie wichtige Ereignisse erzählen. Die Haupthandlung ist von einer Fülle weiterer Handlungen begleitet, das Feld des Erzählerischen ist weit gespannt. Hinzu kommen Lektüre, Predigt, Gespräche. Diese gelten immer wieder in divergierenden Richtungen Fragen der Religion und der Theologie und zeugen von dem Bedürfnis zu klären und darzustellen. Eine wichtige Funktion haben Träume: Wie in biblischen Texten oder in der Legende sind sie der religiösen Dimension verbunden, sie deuten das Geschehen und geben helfende Weisungen.

Mit Lucifer ist zunächst die Vorstellung einer personalen Gewalt des Bösen gemeint, bereits die Kirchenväter benutzten den Namen als Synonym für den Teufel. Dabei ist seine ursprüngliche Bedeutung als Lichttragender, nämlich Morgenstern, im Wort aufbewahrt, hinzu kam der Mythos vom gefallenen Engel, der sich mit Menschentöchtern verbindet, und das Motiv der Auflehnung gegen Gott, um ihm gleich zu sein. Wichtig ist, daß im Unterschied zu manichäischen oder gnostischen Vorstellungen im christlichen Bereich dieser Lucifer nicht ein mit Gott rivalisierendes

Urwesen ist, sondern von ihm geschaffen und damit ihm untergeordnet⁸. Welche weiteren Überlieferungen und Ausformungen der Lucifer-Gestalt Andres bekannt waren, ist schwer zu ermitteln. Eine Deutung des Romans, die vom Mythos her ansetzt, muß daher behutsam von dem ausgehen, was der Text zur Verfügung stellt⁹.

Vom Teufel, von Lucifer, spricht der Bruder Gerenot auf dem Sterbebett und vertraut dem Erzähler, dem Bruder Lucius, wie sein Klostername lautet, seine Erfahrungen und Erkenntnisse als Vermächtnis an. Gerenot, ein Dichter, ist wie Lucius, der ebenfalls Künstler, nämlich Maler ist, ins Kloster gekommen, einmal aus einer Sehnsucht heraus, die nirgends gestillt werden konnte, die auf Gottesnähe zielte, welche durch ein Leben der Heiligkeit erreicht werden sollte. Zum anderen quält beide die Angst vor dem Bösen, die eigene Sünde. Beide befolgen daher strikt die Regeln des Ordens, geißeln und kasteien sich, ganz im Unterschied zu vielen Brüdern, die sich bequem im Kloster eingerichtet haben und in großer Gleichförmigkeit und Ruhe dahinleben. Gerenot fühlt sich einer schweren Verfehlung schuldig, weil er zur Abtreibung eines von ihm gezeugten Kindes geraten hatte. Er hatte vielfach gebeichtet, aber es war ihm nicht gelungen, die Tat auf den Teufel abzuleiten und Ruhe zu finden. Er begreift schließlich, daß es diesen Teufel gar nicht gibt, daß wir Menschen selbst unsere Teufel sind, indem wir sündigen. Und der Versucher muß demnach Gott selbst sein, der wie einst als erster Lucifer nun die Menschen in die Entscheidung stellt zum Abfall oder zur Nähe, zur "Nacht Gottes" oder zu seinem Tag (S. 75). Dabei ist nach Gerenots Vorstellung die Nacht vielleicht sogar nötig, um in den Tag zu gelangen. Er hat seine Verfehlung akzeptiert, sich "an sie annageln lassen, wie an ein großes Kreuz" (S. 75). Nichts Fremdes steht mehr zwischen ihm und Gott, aber das Gottesbild ist verändert gegenüber früherer Erfahrung. Es bleibt die Sehnsucht als Krankheit nach dem Licht, worin Gerenot wiederum die Nähe des Menschen zu Lucifer sieht. So hofft er sterbend auf Vereinigung und Erlösung, die einmal durch das Kreuzzeichen angedeutet ist, zum anderen durch den Psalmvers, der das Kommen Christi verkündigt, der durch das Leiden hindurchgegangen ist und sein Reich errichten wird (S. 103).

⁸ Zu Lucifer: Kurt Galling: Luzifer, in: Galling, Kurt (Hrsg.): Die Religion in Geschichte und Gegenwart, Bd. IV, Tübingen 1986 3.Aufl., Sp. 553. G. Mensching, F. Horst, A. Adam, W. Philipp: Teufel, in: Die Religion in Geschichte und Gegenwart, Bd. VI, Sp. 704-712. Außerdem: Frick, Karl R. H.: Das Reich des Satans, Graz 1982, bes. S.164-184. ders.: Die Satanisten, Graz 1985, S. 1-61.

⁹ Das ist nicht immer der Fall bei: Christa Basten: "Bruder Luzifer"- ein Mythos. In: Mitteilungen der Stefan-Andres-Gesellschaft, Schweich, Heft IX, 1988, S. 53-61. Besonders problematisch ist in dieser Studie, daß die Autorin die richtig gesehene religiöse Individuation des Klosterbruders nicht schon in der Sterbestunde Gerenots ansetzt, im Ringen um das Problem des Bösen, wie überhaupt die Gestalt des Gerenot als von Hybris gezeichnet meines Erachtens verkannt ist.

Dem Erzähler gelingt es nicht, Gerenots Gedanken zu übernehmen und weiterzutragen. Er fühlt sich nicht stark genug, die eigenen Verfehlungen selbst zu tragen, er weicht der damit notwendigen Selbstwertung aus, indem er sich völlig den übrigen Mönchen anpaßt, auch ihrer gemächlichen Art, die Gebote des Ordens zu erfüllen. Doch ein Traum ruft ihn in die Nachfolge Gerenots, indem die Bilder zunächst das notwendige Abwerfen alles Zufälligen bis hin zur Nacktheit andeuten, dann das Suchen nach einem Weg inmitten von Dunkelheit und vielfältiger Gefahr, bis schließlich Gerenot da ist. Während er schon die Arme ausbreitet, wandelt sich seine Gestalt in die des stigmatisierten Franziskus, schließlich in die Christi am Kreuz. Und wieder ertönt das "er wird kommen".

Ist damit Gerenots Leben und Sterben noch klarer in Beziehung zu Christus gerückt worden, so kann nun auch sein Vermächtnis als Hinweis zur Errichtung des Gottesreiches angesehen werden. So begreift es auch Bruder Lucius, der sich im folgenden bei der Lektüre einer Heiligenlegende auflehnt, die nur den naiv erfüllten Alltag von Menschen preist, "die immer dem lieben Gott auf dem Schoß sitzen" (S. 94). Dieses Menschen- und Gottesbild kann nicht mehr als verbindlich hingestellt werden, da jeder Mensch- und hier ist der Gedanke der Individuation wieder entscheidend-eigenen Weg finden und gehen muß. Als Wegweiser taugten - so läßt sich der junge Novize in einer von ihm gegen die Klosterregeln gehaltenen Predigt hinreißen - weit mehr die alten Kapuzinerväter, die mit dem festen Blick auf Gott in der konkreten Wirklichkeit des Alltags tätig waren, während die heutigen Mönche nur die Symbole lebten, noch dazu als Nutznießer eines von anderen geschaffenen Reichtums.

Diese Predigt erschüttert den Novizenmeister zutiefst, und er versucht, sie im Gespräch mit dem Erzähler als eine Eingebung Lucifers zu deuten, nämlich des Teufels, wie er ihn versteht, da er es nicht ertragen kann, solche Verfehlungen dem Bruder Lucius zuzuschreiben, den er sehr schätzt. "Wie könnte ich dich noch liebhaben, wenn du so böse wärest ohne den Verführer... Was wären wir ohne den Teufel schreckliche Teufel" (S. 147). In diesem Gespräch nach der Predigt gebraucht der Magister den Ausdruck "Bruder Lucifer" für Lucius und will damit zum Ausdruck bringen, daß die eigene Persönlichkeit gleichsam ausgelöscht und Verantwortung nicht möglich ist. Der Riß zwischen Lucius und der Klostersgemeinschaft hat sich aufgetan.

Er vertieft sich, wiederum im Zeichen Lucifers. Auf Grund von Zahnschmerzen hat Lucius die Erlaubnis bekommen, in der Stadt eine Ärztin aufzusuchen. Durch sie erfährt er Reiz und Schönheit der Welt, wobei mit der Sehnsucht nach Freiheit die Zweifel aufkommen gegenüber dem bisher Geglaubten. "Das Schweben und Verklärte-sein in immer neu gepredigter Übernatur war mir zum Ekel geworden" (S. 130). Das

neue Ich, das Raum sucht, bäumt sich auf zur Freiheit bis hin zur Auflehnung gegen Gott in einem gewaltigen Trotzdem: Lucifer.

Instrument dieser Auflehnung ist jedoch ein Mensch, die Ärztin, mit der er gegen sein Mönchsgelübde verstößt, wobei er sie nur als Mittel benutzt. Damit ist die Luciferparallele auch schon am Ende, denn Lucius muß als Mensch erfahren, daß er sich mit dieser Auflehnung selbst des für den Menschen Wichtigsten beraubt hat: zu lieben und geliebt zu werden. "Aber denken Sie daran, Lucifer war ein Erzengel" (S.140), warnt ihn ein Mitbruder ¹⁰.

Doch obwohl ihm die Frauenliebe nicht zuteil wird, was als Gerechtigkeit gedeutet wird, ist der Weg hinaus aus dem Kloster von Liebe begleitet. Wieder ist ein Traum Träger dieses Gehaltes: Lucius findet alte Aufzeichnungen, in denen er festgehalten hat, wie ihn einst im Traum ein Knäblein nach Jerusalem trug, über dessen plötzliches Verschwinden er zutiefst unglücklich war, es überall verzweifelt suchte, bis das Knäblein ihn seiner ewigen Anwesenheit vergewisserte. Nun, kurz vor dem Weggang aus dem Kloster, träumt er den Traum zu Ende: Er selbst ist einsamer Wanderer, den das Knäblein weinend sucht. Obwohl Lucius nun selbst gehen muß und will, ist er nicht ohne göttliche Liebe, die hier im Jesuskind symbolisiert ist. Auch die menschliche Liebe ist transzendent: Der Pater Magister, der es als tiefe Schuld empfindet, daß Lucius unter seiner Zuständigkeit den Glauben verloren hat, wie er meint, ahnt seinen nahen Tod: "Sie werden nicht allein aus seinem [des Herren] Hause gehen" (S.181). Und so kann die Sterbeglocke des Klosters, die beim Weggang des Bruders Lucius läutet, als Stimme dessen gedeutet werden, der mit ihm gehen wollte, als Zeugnis der Liebe (S. 187).

Das Lucifermotiv hatte dazu geführt, die menschliche Existenz zu klären und zu ihrer Annahme zu bewegen. Die Menschennatur heißt nicht Lucius, der leuchtende, sondern sie ist gebrochen, weil das Luciferische, das Böse, zu ihr gehört. In der Möglichkeit der Entscheidung erfährt der Mensch seine Freiheit, die Würde und Last zugleich ist, denn dem Menschen ist damit verwehrt, zu leben wie ein Naturwesen, nur zu sein, ohne zu wissen (S.142). Auch kann das Böse, weil es die Menschengröße potenziert, faszinierend sein wie in der Gestalt Lucifers. Es kann als Schuld zum Kreuz werden, wie im Tod Gerenots, womit auf die überwindende Liebeskraft Christi verwiesen ist. In Lucifer ist aber auch die Sehnsucht nach der Transzendenz enthalten, die

¹⁰ So wie die Liebe zu Engelssturz und Lucifermotiv gehört, so klingt jetzt, da Bruder Lucius nach seiner Verfehlung im Kloster zur unrechten Stunde gewaltig die Glocken läutet, das Motiv vom gefallenen Morgenstern an: "Ich läutete weiter, als gälte es, die Sterne anzurufen und herunterzuziehen" (S. 143).

für den Menschen bestimmend bleibt, wie auch das letztendliche Aufgehobensein in der Liebe dessen, der alles, auch Lucifer, geschaffen hat.

Mit dem Lucifermotiv ist also die Annahme der Menschennatur verbunden, eine Steigerung der Individualität, die verpflichtet, den eigenen Weg zu gehen. Er kann nur gefunden werden, wenn Wirklichkeit wahrgenommen wird. Diese Zunahme an Wirklichkeitsbezug und die Entdeckung des eigenen Weges sind für die Entwicklung von Bruder Lucius entscheidend. Unterstützt werden sie durch seine malerische Begabung, der eine besondere "Schaukraft" zugrunde liegt.

Und so gestaltet Lucius seinen neuen Glauben in Bildern: Mensch und Natur sind miteinander verbunden als Widerspiegelung und Nachhall des Schöpferwortes, das im Geschaffenen weiter klingt. Darauf zu hören, es wahrzunehmen ist wichtig,- gegenseitige Achtung und Scheu bestimmen das Miteinander des Geschaffenen, das in leiser Sehnsucht immer auf den Schöpfer bezogen bleibt. Eine solche Frömmigkeit braucht kein Gesetz mehr, keine Schriften, keine Kirche, so daß der Pater Magister von Heidentum sprechen kann.

Das Individuum, die Persönlichkeit, muß ihren eigenen Glauben finden; das ist für Bruder Lucius wie wohl für Andres selbst in dieser Phase entscheidend. Dieser Glaube braucht vor allem Freiheit und Wirklichkeit, so daß für Bruder Lucius alles Süßliche unerträglich wird und die Wahrheiten, die allein auf Glauben gründen, abgelehnt werden im Vertrauen auf eine ewige Weisheit, die diese Freiheit schenkt (S.177).

Gegenüber den frühen Legenden ist der religiöse Vorstellungszusammenhang, der den Roman bestimmt, völlig verändert. Die Marienverehrung ist sehr zurückgedrängt: Sie dient als Sublimierung und Verklärung der Erfahrungen mit Frauen. Richtpunkt für alles Sehnen und Suchen ist der Gott, von dem es im Segen des Franziskus heißt: "Er entschleierte über Dir sein Angesicht"(S.55). Nähe ergibt sich nun nicht mehr durch Überspringen der Wirklichkeit, sondern durch Stille, Lauschen und gelassenes Warten. Die Natur gewinnt Bedeutung und religiöse Konkretion: Die Sonnenstrahlen erscheinen als Finger Gottes (S.20), in der Feier des Frühlings kann sogar vom "Ostergott" geredet werden (S.58). Auch die Vorstellung eines Inneseins Gottes im Menschen begegnet (S.95), hier lenkt das Göttliche den Menschen wie ein Steuermann, gleicht seine Fehler aus und tröstet ihn in der Einsamkeit des selbstgewählten eigenen Weges.

Ganz unterschiedlich stellt sich das Klosterleben dar. Erwähnt wurde bereits die Predigt des Bruders Lucius über die Verkehrung der Armut. Sonst wird die Ordensregel bejaht, doch wird auch gesehen, daß ihre Ausübung von menschlichem Machtstreben bestimmt sein kann und dann eine starre Hierarchie entsteht. Die Kutte wird als

Kleid der Gleichheit, Brüderlichkeit und Armut begrüßt, doch im Verlauf der Entwicklung verlagert sich der Akzent auf die Individualität und deren Ausdrucksmöglichkeiten. Die entscheidende Antwort ist wieder die vom eigenen Weg; während Bruder Lucius das Kloster verläßt ¹¹, kann es für andere Menschen der Ort erfüllter Lebensgestaltung sein.

"Bruder Lucifer" ist also keine kritische Abrechnung mit dem Christentum; kritische Ansätze werden vielmehr zugunsten der Freiheit individueller Auffassungen zurückgenommen, einer Freiheit, die letztlich in der Liebe gründet. Hauptprobleme sind offensichtlich Individuation und Schuld, wobei die Vorstellung vom Bösen als autonomer Gegenmacht Gottes entschieden abgelehnt wird; diese Position wird Andres auch in späteren Jahren in unterschiedlichen Zusammenhängen engagiert vertreten. Wegweisend für künftige Überlegungen ist auch das "Heidentum". Die in ihm begegnende Weltfrömmigkeit, die teilweise mystische oder auch in den Konkretionen mythische Züge trägt und von einer Theologie der Schöpfung her begründet werden kann, dient zur Charakterisierung von Kunst und Künstler und wird später weiter entfaltet werden.

3.3. "Eberhard im Kontrapunkt"

Während "Bruder Lucifer" die Entdeckung der Individualität in christlichem Kontext thematisiert, stellt dieser im selben Jahr erschienene Roman in gewisser Hinsicht eine Fortsetzung dar, indem es jetzt um die Gestaltung und Formung des Individuellen geht. Damit verbunden ist, daß der christliche Rahmen sich anderen Bereichen öffnet.

Das erste Kapitel beginnt mit dem Abschied Eberhards aus seiner dörflichen Heimat, der er innerlich bereits ganz entfremdet ist, die Erfahrungen des unbemittelten Musikstudenten in der Stadt schließen sich an, die Begegnung mit einer ihn liebenden adligen Dame, die seine Kunst fördert, sowie mit einem Onkel, der sich ebenfalls seiner annimmt. Die in "Bruder Lucifer" angedeutete Italienreise wird nun ausgeführt, nach Capri, wo der Freund und Gegenspieler Eberhards, dem es nicht gelingt, sich im Leben anzusiedeln, den Freitod im Meer wählt. Eberhard selbst hingegen erweist sein Künstlertum durch sein Komponieren, und eine reiche Erbschaft sichert schließlich sein Leben wie das seiner Frau und des erwarteten Kindes.

¹¹ Daß der Weg in die Welt nach Italien geht, ist für Lucius wie für die zurückbleibenden Mönche selbstverständlich (S.184). Italien ist für die Romangestalten wie für Andres selbst offensichtlich das Land individueller Entwicklung und welthaltiger Bildung.

Wichtiges Thema ist die Liebe. Erfahrungen mit verschiedenen Frauen akzentuieren unterschiedliche Aspekte: die Verehrung der älteren sozial höher stehenden und reiferen Frau, das Angezogenensein von dem jungen naiven Mädchen, das jedoch mit dem Künstler nichts anzufangen weiß, Erfahrungen mit einer Wirtstochter, in denen Zusammengehörigkeit und Geborgenheit gesucht werden ohne Berücksichtigung der Individualitäten, schließlich die Ehe mit einer Frau, die von sich aus den Helden gesucht hat, beeindruckt von seiner Kindlichkeit und unentwickelten Lebenserfahrung, von dem sie hofft, Vergessen zu erhalten ihrer belasteten Herkunft. Diese erlaube es ihr nicht, sich ganz einer Beziehung hinzugeben¹², wozu auch Eberhard als Künstler, dessen Begabung und Auftrag ins Allgemeine gingen, nicht geeignet sei, weshalb sie ihn einen Priester nennt (S.177). Eine letzte Frauenbegegnung liegt allein in der anziehenden Kraft der Schönheit eines jungen Mädchens, wobei Eberhard zwar von der Schönheit zutiefst bewegt ist, wohl aber weiß, daß es sich nur um eine "Beifügung der Natur" (S.287) handelt, die nicht davon ablenken sollte, den eigentlichen Menschen zu suchen. In allen Frauenbegegnungen ist die Sexualität deutlich spürbar, die Andres als Erzähler in ganzheitlich-personale Beziehungen zu integrieren sucht. Eine Gegenposition vertritt der zölibatär lebende Onkel, der meint, Unschuld, Liebe und Leidenschaft in seinem entkörpernten Abstand noch tiefer und gewaltiger genießen zu können, der Künstler allerdings dürfe so nicht leben, da sein Werk in der Hingabe an das Leben und Sterben bestehe, das er aufzuzeigen habe. Ein Bezug zu Diskussionen der Sexualität aus der Entstehungszeit des Romans klingt an, wenn der Onkel sagt, daß man eine "Wissenschaft da gemacht" habe, "wo keine sein sollte" (S.294), wobei er hinzufügt, als eine der eher drastischen oder sogar ironischen Partien in dem gehobenen Sprachstil des Romans, daß die "scharfsinnigen Geschlechtsriecher" möglicher Weise seine Leidenschaft für das Reiten auch in ihren Zusammenhängen deuten könnten.

Dem Reiten kommt große Bedeutung zu: Der Onkel wünscht, daß alle jungen Männer, auch Mönche reiten sollten. Eberhards Ritt auf einer Kuh beim Besuch seiner ersten Verlobten reißt ihn zu gesteigerter rauschhafter Selbstäußerung hin, während die Verlobte Phantasien der Unterwerfung und Selbstzerstörung erleidet (S.79). Klingen hier durchaus sexuell deutbare Elemente an, so ist Eberhards Ritt auf des Onkels Hengst Kerberus, bei dem er sich gleichzeitig mit der wiederum gesteigerten Selbstäußerung von einer außer ihm liegenden Kraft getragen fühlt, dem Sterben des Onkels

¹² Daß Abstammung und Herkunft- der Vater der Frau war Alkoholiker- als so determinierend angesehen werden, paßt schlecht zu der sonst in dem Roman dominierenden Idee von der Freiheit des Individuums. Vielleicht liegt der Gedanke der Erbsünde zugrunde oder zeitgenössische Reflexionen über psychosoziale Erbfaktoren.

gleichgesetzt: Reiten und Sterben werden parallelisiert - das meint auch der Name des Pferdes - als Entgrenzung und Aufhebung aller Erdschwere ¹³.

Bedeutsamer Rahmen und Bezugspunkt auch in diesem frühen Roman ist wiederum das Christentum, bzw. die Theologie. Eberhard selbst hat es gegen die Ratschläge aus seiner Heimat abgelehnt, Theologie zu studieren, ebenso haben sich seine Freunde davon abgewandt. Zwar hören sie das sonntägliche Orgelspiel ihres Musiker-Freundes gern, der sich dadurch Geld verdient, aber während der Predigt ziehen sie sich zurück. "Es ist einerlei, in welcher Kirche wir uns ablenken, wir sind doch nirgends zuhause" (S.27). Daß dieses "Zuhausesein", ein Gemeinschaftsgefühl über den Tod hinaus vor allem durch die katholische Kirche vermittelt werden kann, wird anerkannt, doch hinzugefügt, daß sich darin auch eine Mittelmäßigkeit bestätige, die den künstlerischen und philosophischen Menschen bewußt ausgrenze. Die Kritik richtet sich gegen bestimmte Handhabungen des Christentums: gegen den Katechismus als Lehrgegenstand, der Denken und Leben von vornherein einschnüre (S.88), gegen das kasuistische Diskutieren etwa über den Geist Gottes, wozu nur von eben diesem Verlassene in der Lage seien (S.217), schließlich gegen die Kirchenvertreter, die mit dem Dünkel der Wissenden die Nachfolge Jesu in platter Alltagsmoral predigen, aber selbst nicht darstellen. Dabei bleibt das Evangelium selbst unberührt und fraglos in seiner Bedeutung und Wirkung, ohne jedoch als dogmatische Schrift zu fungieren. "Die Religion ist doch schließlich nicht da, unseren Kopf zu zerbrechen, sondern von der Vielfältigkeit der Erscheinungen uns zur Einfachheit zu bringen, in der der geplagte Mensch nur einen Seufzer tut und bei Gott ist" (S.154).

Vom Ekel ist immer wieder die Rede angesichts des vielen mißbräuchlichen Redens von Gott, dem Eberhard die eigene Auffassung entgegenstellt. Er meint, Gott in seiner Größe nicht nur im Anfang und Ende von Mensch und Welt zu finden, sondern in der Mitte, im ganz Alltäglichen, im Häßlichen und Banalen, das eine bedrängende Wirklichkeit haben kann, die als Gefangensein von Gott gedeutet wird, in der Ferne und Nähe dialektisch verbunden sind. Gibt sich der Mensch dem ganz hin, so ist er "ein Gebet geworden, eine Danksagung der Herrlichkeit der Welt, die Gottes voll ist". So kann er ein Gottloser heißen, der Gott nicht mehr zu nennen vermag, wohl aber das Namenlose in allen Erscheinungen, auch auf dem Boden der eigenen Person verehrt (S.299).

¹³ Andres' Aufgreifen der in dieser Zeit häufigen Reiterthematik zeigt für ihn typische Züge. Er unterscheidet sich damit deutlich von der Ausprägung, die das Thema etwa im Kreis der Bamberger Dichter (z. B. Heinrich Zerkaulen) erfuhr, wo der Reiter zum Symbol für den "deutschen Menschen" und seinen Auftrag wird. Dazu: Segebrecht, Der Bamberger Dichterkreis, S.26-33, S.233f.

Ähnlich, von der Immanenz der Transzendenz her, deren Ort das Individuum ist, wird auch die Kunst gedeutet ¹⁴. Es geht um Vermittlung von Wahrheit, die in die künstlerischen Medien drängt. Der Künstler hat sich dem ganz hinzugeben, "aller Widerstand ist nur ein Spiel mit dem Kontrapunkt,...das Spiel ist nur da, ohne Ziel, sein Ziel ist in ihm selber, der Gott als Bewegter...und sein Angesicht wird sichtbar,...sichtbar dem Wirkenden und dem, der mit sich wirken läßt" (S.27). Gott zu zeigen, kann nun als Möglichkeit der Kunst gesehen werden, indem das schöpferische Individuum von einer unbedingten Notwendigkeit ergriffen wird. Diese Deutung von Kunst erstreckt sich auch auf den Mythos: "Er ist das Leben, er ist die wahrhaftige Offenbarung Gottes, die in alle Völker, in alle Zeiten auf ihre wunderbar mannigfaltige Weise sich ergoß" (S.154).

Die auffälligsten Transformationen des Christlichen sind an die Gestalt des Onkels gebunden. Er ist als Monsignore hoher geistlicher Würdenträger, dem allerdings die Hierarchie der Kirche nicht viel gilt (S.138). Er hat als Privatmann ein Kloster aufgekauft, in dem er, umgeben von vielfältigen Kunstwerken und Versatzstücken klösterlicher Tradition, lebt. Er ist ein Freund des Schönen, Ästhet und Genießer, wozu ein Weinkeller gehört, dessen Regale nach Aposteln und Heiligen benannt sind¹⁵. Besucher läßt er Talare tragen, da diese Kleidung besser passe. Als Geistlicher schätzt er besonders die Liturgie, die ihm Kunst ist (S.155), wobei Kunst wie bei Eberhard in Beziehung zur Transzendenz gesehen wird.

Zu dieser Ästhetisierung des Christlichen ist der Onkel offensichtlich dadurch gekommen, daß ihm das Christentum nicht mehr als die alleinige Religion gelten konnte. Diese Erfahrung machte er bei seiner Tätigkeit als Missionar, die er aufgab, als er entdeckte, daß die sogenannten Götzen anderer Völker in ihm tiefe Ehrfurcht erwecken konnten. Seitdem treibt er Studien "über die Völker und Götter" (S.290), ist also eher Völkerkundler oder Religionswissenschaftler als Theologe. Das Christentum fungiert noch als Rahmen und Form, allerdings wird im Vergleich mit anderen Religionen seine große Kraft und Überlegenheit in der Hingabe gesehen, im Sich-

¹⁴ Kontrastierend und von vornherein mit negativem Vorzeichen versehen wird eine andere eher politisch orientierte Auffassung von Kunst bzw. Musik vorgetragen: Sie soll die Menschheit bessern, indem sie eine Gesellschaftslehre transportiert, deren höchste Werte "Naturheiligkeit, Gesundheit, Freude des Daseins, Götter" (S.274) sind. Ohne auf die religiöse Dimension einzugehen, verwirft Eberhard diese Auffassung, weil sie statt am Menschen an der Menschheit ansetze und damit ihr Ziel verfehlen müsse.

¹⁵ Vom Weinkeller geht auch eine neue Reise aus, nach Griechenland nämlich, indem Eberhard und der Onkel unmittelbar vor dessen Tod als letzten gemeinsamen Wein einen griechischen trinken (S.292).

Darbiehen und Hinopfern, sei es in asketischer Weltflucht oder im selbstaufgebenden Dienst am Nächsten.

Die Frömmigkeit oder religiöse Grundauffassung des Onkels ist insofern der Eberhards vergleichbar, als auch er Gott nicht als Namen im Munde "herumführen" will (S.158), sondern davon spricht, daß man Gott im Herzen tragen müsse, was nicht nur Christen möglich sei. Für ihn bedeutet das, so führt er in einer Weihnachtspredigt aus, den Frieden oder die Ruhe Gottes zu erfahren, was in einem zielorientierten und gehetzten Menschenleben nicht geschehen kann. Es sei Sünde, dieses lediglich aufzuzehren, ohne zu genießen und zu kosten, "wie süß eine Stunde ist, in der er [der Mensch] die Ruhe Gottes schmeckt" (S.159). Diese Auffassung enthält die theologische Begründung für die Lebensführung des Onkels, die durch ästhetischen Genuß, Kunst, Kontemplation, wissenschaftliches Arbeiten ihre Teilhabe am Leben realisiert, während dem Künstler ein unmittelbares Eintauchen und Versinken zugemutet wird, da er nur so sein Werk schaffen kann.

In diesem Roman begegnen erstmalig Elemente der Antike, die einerseits Capri zugeordnet sind, andererseits im Zusammenhang mit der Gestalt des Onkels auftauchen. Zu Capri gehört die Erinnerung an die Sonneninsel des Odysseus, an den Kaiser Tiberius, an griechische Trinksitten, an Sokrates, wobei all dies dazu dient, den Handlungsraum zu vertiefen, in dem die Personen sich bewegen. Mit etwas mehr Bedeutung belegt sind die antiken Elemente im Umkreis des Onkels. Beim Zelebrieren der Messe, deren Texte er so spricht, daß Überlieferung und individuelle Vergewärtigung sich die Waage halten, wird er von Eberhard mit dem Pontifex maximus der Römer verglichen, wobei die fragwürdige Etymologie des Brückenbauens zur Deutung des geistlichen Amtes erwähnt wird (S.147). Vom Pferd Kerberus war bereits die Rede; Sehnsucht nach Griechenland taucht auf in unmittelbarer Todesnähe. In die Handlungsstruktur des Romans greift das Motiv des *deus ex machina*, nach dem ein Romankapitel benannt ist. In ihm geht es darum, daß dem jungen Paar in der Situation äußerster materieller Bedrängtheit, aus der es keinen Ausweg gab, die adlige Mäzenin zu Hilfe kommt sowie der Onkel, dessen konkrete Hilfe aber erst mit seinem Tod eintritt, da damit Eberhard alleiniger Erbe wird und sein Künstlertum für immer die notwendige Sicherung erlangt.

Der *deus ex machina* bewirkt also, daß der Weg Eberhards ins Leben glücklich aufgefangen wird, er verleiht diesem erzähltechnisch sehr einfachen Schluß eine tiefere Bedeutung. Denn bei der Begegnung Eberhards mit den Nothelfern wehrt er sich gegen eben dieses Element der antiken Tragödie, welches von den Helfern verteidigt wird: Der *deus ex machina* zeigt nicht die Auswegslosigkeit des Helden, nicht die

Ratlosigkeit des Dichters, er ist auch nicht das Zugeständnis an das Publikum, das derartige Schlüsse mehr liebt als die bohrenden Fragen des Dichters. Er wird theologisch gedeutet als Hinweis auf die grundsätzliche Schwäche des Menschen einerseits, als Erweis einer tieferen Notwendigkeit andererseits: "Dieser triviale deus ex machina, er gab in seiner Weisung den Sinn im Zweifel, führte aus der Vielfalt der Möglichkeiten in die Einfalt der Notwendigkeit, ja, er verkörperte die Notwendigkeit selber" (S.256). Und die Notwendigkeit besteht hier darin, daß der Onkel Eberhard liebt: "Daß ich dich lieben muß, das ist die Kraft Gottes" (s.o.). Den endgültigen und letzten Erweis seiner Liebe bringt sein Tod.

Daß dieser Schluß, bezogen auf die entworfene menschliche Problematik, unbefriedigend ist, ist nicht zu leugnen ¹⁶. Aber er zeigt deutlich das Interesse des Autors, durch Symbolisierung auf einen Ordnungszusammenhang zu verweisen.

Obwohl "Eberhard im Kontrapunkt" eigentlich ein Künstlerroman ist, der den Weg eines Musikers in die Welt und das Leben in ihr zum Thema hat, so ist Christlich-Religiöses doch ähnlich wie in "Bruder Lucifer" allgegenwärtig. Das Problem der Schuld wird nicht angesprochen. Die dort bekämpfte Auffassung vom Teufel als eigenständiger Macht wird auch hier abgelehnt und begegnet nur in den Worten der Schwester ¹⁷. Das Lucifer-Motiv taucht auf zur Charakterisierung des unbehausten bindungslosen Menschen, der konsequenter Weise den Freitod wählt. Der Begriff Teufel steht auch für Menschen, die, dem Meer vergleichbar, bedürfnislos und ureinsam sind wie jenes (S.196). Das Theologumenon von der Verdammung des Sünders nach dem Tod wird wie schon in "Bruder Lucifer" nur negiert und ganz am Rande erwähnt ¹⁸.

Am Anfang steht die Individuation, die Selbstwerdung des Helden, die mit der Herauslösung aus kirchlich orientierter Christlichkeit verbunden ist, so daß die Kritik an Mißständen der Kirche schärfer formuliert wird. Das Christentum wird, gerade von einem seiner hohen Würdenträger, in seiner alleinigen Geltung in Frage gestellt, wozu die Begegnung mit anderen Religionen ausschlaggebend war. Dabei bleibt die Achtung

¹⁶ John Klapper: Stefan Andres: A reassessment, in: German Life and Letters 43, 3, Oxford 1990, S. 235. Auch: ders.: Stefan Andres, (1995), S.35.

¹⁷ Ihr Name "Martha" ist aus dem Neuen Testament entlehnt und dient zur Charakterisierung dieser Gestalt in ihrem Eifer, ihrer begrenzten Frömmigkeit.

¹⁸ Der Abschied nehmende Sohn ist nicht mehr in der Lage, für den Vater im Fegefeuer zu beten, da ihm alles Leben als Übergang erscheint, innerhalb dessen er jetzt der Lebende und Gestaltende zu sein habe (S.6).

vor dem Evangelium gewahrt; die entscheidende und überragende Bedeutung des Christentums wird in der liebenden Hingabe gesehen.

Die Marienfrömmigkeit begegnet überhaupt nicht mehr. Frömmigkeit besteht vor allem in Immanenzerfahrungen des Göttlichen, sei es in Phänomenen des alltäglichen Lebens oder im Inneren des Menschen. Von größter Bedeutung ist wie schon in "Bruder Lucifer" die Kunst als Erfahrungsort und Wiedergabe des Göttlichen. Ähnlich fungieren Liturgie und Mythos. Unter Mythos werden die frommen Erzählungen aller Völker verstanden, wobei der christliche Mythos, z.B. der von der Geburt Jesu, mit einbezogen ist. In die Dimension des Mythischen drängen auch Naturerlebnisse, die oftmals gestalthaft und personal wiedergegeben werden.

Die neuen antiken Elemente sind zunächst durch den Handlungs- und Erfahrungsort Capri gegeben. Erinnerung an antike Literatur bietet den *deus ex machina* an. Zudem werden antike Grundlagen und Voraussetzungen katholischer Tradition vergegenwärtigt. Hinzu kommt, allerdings eher in Nebenmotiven, die Faszination durch dunkle und magische Züge der Antike. Abgesehen von der erwähnten Todessehnsucht, der Ambivalenz des Kerberus sei hier auf die Faszination durch Tiertötung hingewiesen, die offensichtlich als Opferung verstanden werden will: Eberhard tötet seinen Kanarienvogel, unmittelbar danach gelingt ihm die erste große Komposition; auf Capri töten die Freunde einen Schäferhund, danach nimmt der andere sich das Leben. Die enge Verbindung zwischen Tieropfer und künstlerischem Werk erinnert an Vorstellungen von Hugo von Hofmannsthal, während die Identifikation zwischen Geopfertem und Opferndem besonders auch von Sigmund Freud, Karl Meuli oder Walter Burkert betont wird ¹⁹. Ob aggressive Triebe die Ursache sind oder das Bedürfnis, eine alte Schuld zu sühnen, bleibt offen. Eine ursprüngliche Einheit wird wieder hergestellt, sie kann im Ende liegen oder in einem neuen schöpferischen Anfang. Die Tiertötung im Roman geschieht mit der Lust, das Leben selbst zu zerstören, das des Tieres stellvertretend für das eigene, und wird so Vorstufe zu neuem Anfang oder zum Ende. Als

¹⁹ Hugo von Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte, Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Prosa II, Frankfurt 1951, S.80-96. Sigmund Freud: Die infantile Wiederkehr des Totemismus, in: Totem und Tabu, Frankfurt 1991, S.151-217. Karl Meuli: Griechische Opferbräuche, in: Phyllobolia, Basel 1946, S.185-287. Walter Burkert: Griechische Tragödie und Opferritual, in: Wilder Ursprung, Berlin 1991, S.7-39.

religiöse Erfahrung erscheint dieses Motiv in "Die unsichtbare Mauer", als in den Augen des geschlachteten Ochsen Gott gesehen wird ²⁰.

3.4. "Die unsichtbare Mauer"

Anders als in den vorausgehenden Romanen geht es hier nicht um die Individualität des einzelnen, sondern um ein historisches Ereignis und damit um die Geschichte selbst, die in christlichen Zusammenhängen gedeutet wird. Vorstufen zu dem 1934 in Jena erschienenen Roman ²¹ hatte Andres bereits 1928/29 in der Zeitschrift "Marienborn" unter dem Titel "Das heilige Heimweh" veröffentlicht. Dieser Roman gehört ganz in die moselländische Heimat des Dichters, ohne daß der Handlungsraum in andere Bereiche ausgeweitet würde, und hat als Thema das für die Heimatregion des Dichters entscheidende Ereignis: den Bau der Talsperre an der Dhron, der zur Umsiedlung der dort ansässigen Müller führte. Das historische Ereignis wird ohne Verschleierung genannt, wie auch die handelnden Personen Vorbilder in der Realität hatten, so daß die Rezeption des Romans in der Heimat des Dichters mit einiger Betroffenheit verbunden war ²².

Der Bau der Talsperre wird als Einbruch eines Neuen dargestellt, das Landschaft und Menschenleben entscheidend verändert. Der äußeren Veränderung korrespondiert ein innerer Bruch, der von Andres als persönliches Konfliktfeld gestaltet wird. Es entsteht dadurch, daß der Vertreter der neuen Technologie, der aus der Region stammt, sich aber durch Interesse und Studium von ihr abgewandt hat, seine Kinderfreundschaft mit einem ehemaligen Nachbarskind in ein Liebesverhältnis verwandeln will. Es zerbricht an der tiefen Fremdheit der beiden Menschen, löst Konflikte, Streitigkeiten und Kämpfe unter den Bewohnern der Region aus, die zu Verstümmelung, Mord, Tod, Selbstmord und völligem Scheitern führen.

Die Fremdheit der beiden Menschen spiegelt die Gegensätze wider, die in dem historischen Ereignis aufeinander prallen. Auf der einen Seite sind die Talbewohner, deren Leben jahraus jahrein in einer klaren Ordnung des Alltäglichen verläuft, das sich ganz vom Konkreten her bestimmt, wozu die Religion durch Bräuche, Rituale, sittliche

²⁰ Zentrales Motiv ist die Tiertötung bzw. das Tieropfer in Andres' Novelle "Der Mörderbock": Die Identifizierung mit dem Tier ist Mittel der Selbsterkenntnis, in dem Jagen des Tieres wird der Suizid vorweggenommen. Ziel der Erkenntnis ist der Tod.

²¹ Neuauflage Schweich 1991. Nach dieser Ausgabe wird zitiert.

²² Genauere Ausführungen dazu: Hermann Erschens: Die unsichtbare Mauer, in: Mitteilungen der Stefan-Andres-Gesellschaft, Schweich, Heft IV, 1983, S.35-45.

Vorschriften beiträgt und zugleich den Rahmen abgibt. Der Talsperrenbauer hingegen versteht sich als Vertreter einer schicksalhaften Macht, die das Menschenleben, das des einzelnen wie das der Menschheit, verwandelt und gestaltet. Ihr muß er dienen, sie ist das Gesetz, das nach der Deutung des Erzählers die Liebenden auseinandertreibt und die menschlichen Katastrophen auslöst.

Dabei ist der Handelnde ihm nicht blind unterworfen. Es gibt die Notwendigkeit der Entscheidung. Ohne diese leben zu dürfen wird als eine Frömmigkeit angesehen, in der der Mensch "den Kopf in weiße Engelsfittiche stecken möchte" (S.138). Mit der Entscheidung kommt die Schuld, die in diesem Roman wieder Bedeutung erlangt. Es geht darum, sie anzunehmen, sie zu begreifen, wobei das Schicksal den Menschen nicht von ihr frei spricht. "Aber er wußte zugleich, daß er seiner Schuld nicht hätte entgehen können. Sie gehörte zu ihm, wie das Heft zum Messer: hier packte ihn eine ewige Gewalt und stieß mit ihm zu. Das Messer weicht nicht, wie wehe es tut; der Mensch aber in der Hand der weltverändernden Gewalt ist Messer, Stich und Wunde zugleich" (S.232). Die sich hier abzeichnende Schuldvorstellung verzichtet auf den Teufel²³ wie überhaupt auf die Nennung und Deutung des Bösen. Schuld ist Existenzform des Menschen, die hier an antike Vorstellungen erinnert, allerdings auch christlich deutbar ist (Matthäus 18,7).

Dem Schuldmotiv sind nur andeutungsweise Kreuzestod und Erlösung entgegengesetzt. Christi Liebesfähigkeit und Geduld werden genannt im mahnenden Vergleich. Konkreter wird Christus in der legendenähnlichen Erinnerung des Talsperrenbauers, daß er im Rauschen des Mühlbaches als Kind "voller seliger Angst" (S.18) das Christkind habe weinen hören. Die darin anklingenden Elemente, Trauer oder Mitleid mit den Menschen, Tod und Sündenvergebung werden nicht weiter ausgeführt. Die Form eines Jesusknaben hat ein geschnitzter Eckpfeiler im Elternhaus des Technikers; der Jesusknabe trägt leicht und wie im Spiel die Weltkugel über dem Kopf. Beim Verlassen des Hauses sind Weltkugel und Figur beschädigt, der möglichen symbolischen Auslegung wird der Hinweis auf Jugend und Erneuerung entgegengestellt: "ewig junger Gott" (S.198). Diese eigenwillige Christusbezeichnung erinnert an den "Ostergott" in "Bruder Lucifer".

²³ Erwähnt wird er lediglich in einer Schöpfungslegende: Gott hatte die Welt wie eine große Mühle geschaffen, die jedoch still stand, weil ihr die treibende Kraft des Wassers fehlte. Das Wasser aber gehörte dem Teufel, von dem Gott sich nicht abhängig machen wollte. Aber eine Hilfe konnte der Teufel doch geben: Er sperrte einen Mann und eine Frau in das große Rad. Indem diese einander ewig nachlaufen, bleibt die Mühle in ewiger Bewegung.

Den letzten Christusenennungen ist das Anschaulich-Konkrete gemeinsam: Tränen und Jugend. Es gehört in den Umkreis einer entschiedenen Bejahung der Schöpfung, in der Heiliges und Profanes nicht mehr geschieden werden. So wird einem jungen Menschen, der Priester werden will, zum Winzerberuf geraten: "Ob du nun den Wein ziehst, oder ins Blut des Herrn verwandelst, das ist fast gleich ehrwürdig! Nur kostet es mehr Schweiß und Mühe, den Wein erst ins Faß zu kriegen, als ihn zu verwandeln, und an der Wandlung helfen wir ja alle mit, die Zeiten sind ohne Bestand, geh drum in den Weinberg, der ist immer des Herrn" (S.170).

Das sind Worte einer alten tauben Frau, die an Prophetinnen des Alten Testaments erinnert. Ihr legt der Erzähler Worte in den Mund, die den vorher erwähnten Schicksalsglauben religiös fassen und ihn aller menschlichen Berechenbarkeit und Deutbarkeit entziehen. Auslöser für ihre Betrachtungen ist der Beginn des Ersten Weltkrieges, der als Einbruch eines Größeren gesehen wird, das die vorausgehenden Ereignisse um die Talsperre auflöst. Ihren Verwandten, die angesichts des nahen Krieges die üblichen Fürbittengebete sprechen, hält sie die Haltung Christi am Ölberg entgegen, die in der Hinnahme all dessen bestehe, was Gott schickt. Diesen Gott kann man nicht durch entsprechende Namen und Attribute in die menschliche Nähe ziehen: "...er wird über die ganze Erde dampfen aus dem vielen Blut, er wird sich sammeln aus allen Völkern und Nationen, er wird sichtbar werden über der großen Leiche der Welt. Und von Wunde zu Wunde wird er springen in Eisen und Blei und zischendem Blutstrahl, und er wird verbinden, was noch getrennt ist, auf daß es wieder getrennt und noch enger verbunden werde. Nennt ihn nicht mehr 'lieber Gott', es wird Krieg, nennt ihn gar nicht mehr, aber seid still und bereit und richtet euer Auge gläubig auf alle Wunden. Und werdet selbst verwundet und tut euch auf und betet nicht um Sieg, sondern um Kraft, daß ihr nicht hasset, sondern in Geduld seine Ankunft erwartet" (S.217). So wird der Krieg auch nicht als von Menschen gemacht angesehen, sondern als apokalyptisches Phänomen, in das der Mensch mit hineingezogen wird, auch in der Weise, daß er selbst den Tod in die Welt trägt und gleichermaßen bereit ist zu sterben. Am Ende steht eine neue Erfahrung Gottes, der alles wieder zusammenfügen wird.

Die "unsichtbare Mauer" meint den unversöhnlichen Gegensatz zwischen technischer Entwicklung, die als historisches Gesetz gesehen wird, und den traditionell gebundenen Lebensformen, wobei schließlich alles, Vorantreibendes und Beharrendes, in den Krieg gerissen wird. Die christliche Religion und die Kirche stützen die alten Lebensformen, während die Techniker eher in Distanz dazu gesehen werden. Der Krieg schließlich wird in Beziehung zu jüdisch-christlicher Apokalyptik gesetzt, aus der durch Trennen und Verbinden irgendwann ein Neues entstehen wird.

3.5. "El Greco malt den Großinquisitor"

Nach der Legende und dem Roman liegt mit diesem Werk eine weitere literarische Form vor, die Andres sehr häufig benutzt: die Novelle. Hatten die Legenden den Bezug zu einem Transzendenten dargestellt, hatten die Romane die Entwicklung und Behauptung eines Individuums in Gesellschaft und Geschichte beschrieben, so treffen nun Figuren in einem Ereignis auf einander, das ihre Charaktere herausfordert bzw. durch diese bestimmt ist. Andres orientiert sich dabei an Traditionen des 19. Jahrhunderts²⁴, wodurch die archaisierende und konservative Tendenz dieser Form noch verstärkt wird²⁵. Charaktere, Umwelt, Ereignis und Konflikt sind in dieser Novelle eng an Christliches gebunden: Der Maler El Greco erhält den gefährlichen Auftrag, den kirchlich legitimierten Vertreter einer brutal agierenden Macht zu porträtieren. Er erfüllt ihn, und dabei treten Grundpositionen aller beteiligten Personen hervor, die durch christliche Religiosität geprägt sind und auf einen entsprechenden Zusammenhang verweisen.

Die Novelle entstand 1935²⁶, als Stefan Andres sich nach seiner Entlassung vom Rundfunk mit seiner Familie zu den Schwiegereltern nach Lomnitz zurückgezogen hatte. Hier stieß er auf eine Reproduktion des Gemäldes von El Greco. Die in diesen Daten gegebene persönliche und politisch-historische Situation ist oftmals als Ausgangspunkt für die Interpretation der Novelle genutzt worden. Sie sei als Dokument des inneren Widerstands zu lesen, fordere auf zu Selbstbehauptung und Wahrung der Freiheit angesichts totalitärer Mächte, wobei Inquisition und Naziherrschaft gleichgesetzt werden²⁷. Daß die Novelle trotzdem die Zensurstellen passieren konnte und als

²⁴ Jeziorkowski weist die Parallelen zu den Werken von Conrad Ferdinand Meyer nach. Klaus Jeziorkowski: El Greco malt den Großinquisitor, in: Interpretationen zu Stefan Andres. Von einem Arbeitskreis, München 1969, S.51-94, S.86ff.

²⁵ Hannelore Schlaffer: Poetik der Novelle, Stuttgart, Weimar 1993.

²⁶ Zitiert wird nach der Ausgabe: Die schönsten Novellen und Erzählungen, Band II, München 1982, S.7-39.

²⁷ So vor allem: Karl O. Nordstrand: Stefan Andres und die innere Emigration, in: Moderna språk, 63, 1969, S.247-264. ders.: El Greco malt den Großinquisitor, in: Utopia und Welterfahrung, München 1972, S.117-131. ders.: "El Greco malt den Großinquisitor"(1936), in: Stefan Andres: Ein Reader zu Person und Werk, hrsg. von Wilhelm Große, Trier 1980, S.115-124. Die drei Aufsätze enthalten weithin wörtliche Übereinstimmungen.

Feldpostausgabe weit verbreitet wurde, liege an ihren kirchenkritischen Tendenzen ²⁸. Wilhelm Große behauptet ²⁹, daß der historische Stoff zur Einkleidung und Tarnung gegenüber den Zensurbehörden gedient habe, damit die Wahrheit trotzdem verbreitet werden konnte. Allerdings muß Große auch feststellen, daß die Novelle zum Schluß hin eine andere Richtung einschlägt, so daß dem Widerstand gegen das Böse die Legitimation wieder entzogen wird (S.60). Eine eindeutige politische Intention vermag auch Klapper nicht auszumachen, obwohl er in der Novelle einen wichtigen Schritt für die Entwicklung von Andres zum Kritiker seiner Zeit sieht (S.109). Uwe Klein versteht die Novelle als Zeugnis der "Inneren Emigration"³⁰.

Die Diskussion zeigt, daß zeitkritische und biographische Gesichtspunkte widersprüchlich gedeutet werden. Die Novelle mag Anspielungen auf Erfahrungen in der Entstehungszeit enthalten: z.B. läßt die Kritik an der engen Verbindung von Thron und Altar an das Konkordat denken. El Grecos Überlegungen, der Macht durch Widerstand entgegenzutreten oder vor ihr zu fliehen, können ebenfalls in Beziehung zu menschlichen Haltungen während des Nationalsozialismus gesehen werden, ähnlich der Verweis auf die Lüge als notwendige Bürgertugend sowie die vielfältigen durch die Macht verübten Grausamkeiten. In das Zentrum der Novelle führen diese Gesichtspunkte nicht. Es erschließt sich erst, wenn die religiösen Dimensionen berücksichtigt werden.

Die Wahl des Stoffes ist keine Tarnung, sie erwächst aber auch nicht aus analytisch-historischem Interesse ³¹. Jeziorkowski weist auf die Beliebtheit historischer Stoffe gerade in den dreißiger Jahren hin, z.B. bei Erwin Kolbenheyer, Heinrich Mann oder Werner Bergengruen, dessen Roman "Der Großtyrann und das Gericht" im selben Jahr wie "El Greco" erschien ³². Gegeben ist gerade auch in diesem Werk die Faszination durch die Macht, die dem Menschen Möglichkeiten bietet, in Extremen zu leben, sei es als Täter, als Gegner oder auch als Opfer.

²⁸ So Michael Hadley: Widerstand im Exil: Veröffentlichung, Kontext und Rezeption von Stefan Andres' *Wir sind Utopia* (1942), in: *Mein Thema ist der Mensch*, München 1990, S.243f. Dieser Gesichtspunkt wird wieder aufgegriffen bei John Klapper (1995), S.109, und Michael Braun, S.54.

²⁹ Nachwort zur Reclam-Ausgabe der Novelle, Stuttgart 1994, S.45-60.

³⁰ Uwe Klein: *Stefan Andres, Innere Emigration in Deutschland und im "Exil"*, Diss. Mainz 1991. Bei der Interpretation der Novelle erscheint es äußerst fraglich, daß am Schluß an einen möglichen "Gesinnungswandel" Ninos gedacht wird, ein Hervortreten von "Menschlichkeit" "in letzter Minute"(S.137f.).

³¹ Andres schildert und kritisiert an anderer Stelle Bemühungen, die Kirche zu entlasten und die Schuld an den Greueln der Inquisition dem Staat zuzuweisen. *Stefan Andres: Lieber Freund, lieber Denunziant*, S. 25.

³² s.Anm. 24, S.89-91.

Drei Personen bilden den Kern des Geschehens: der Maler El Greco, sein Freund Cazalla, der historisch bezeugte Leibarzt Philipps, ihnen gegenüber der Großinquisitor Nino de Guevara. Die Seite der Macht ist anfangs durch König Philipp verdoppelt, dessen mutiges Sterben Cazalla beeindruckt. Die Personen sind nicht anschaulich charakterisiert, sondern auf wenige Positionen festgelegt. Vertreten Philipp und Nino den Katholizismus der Kirche, so glauben Cazalla und El Greco an die Vernunft, die Selbständigkeit und Verantwortlichkeit des Individuums. Sie berufen sich in ihrem "Ketzertum" auf Thomas von Aquin, und Cazallas Pflichtbewußtsein ist ebenso religiös gebunden wie El Grecos Künstlertum. Dieser betet Psalmverse, kennt sich in Theologie und Klosterleben offenbar gut aus. Man ist wie bei den behandelten Romangestalten geneigt, an den Autor selbst zu denken. Biblisch bezogen ist auch die kretische Herkunft, die mehrfach erwähnte "Schläue" stammt aus dem im Titusbrief zitierten Spottvers auf die Kreter (1,2).

Worin besteht nun das zentrale Ereignis? Der Titel der Novelle nennt es, wobei ihm ein zweites zur Seite steht, nämlich die Heilung des zu Porträtierenden. Beide Handlungen sind also eher Prozesse, das Heilen und Malen wird dargestellt durch Begegnung und Gespräch. Dabei ist die Verknüpfung der beiden Stränge nicht unproblematisch: Wie kommt El Greco dazu, den Freund mit in die gefährliche Situation hineinzuziehen? Als Einfluß eines Zwanges, einer höheren Macht wird es gedeutet, daß El Greco am Bett des erkrankten Großinquisitors diesen Namen nennt.

Denn für die innere Komposition ist die Verbindung zum Leiden, zum Tod von großer Bedeutung. Beide Vertreter der Macht sind krank und erweisen damit ihre Tätigkeit als verzehrende Aufgabe, die nicht dem eigenen Nutzen dient. Nino deutet sein Leiden religiös: "Unsere Galle aber dient der Heilung der Welt. Denn der Arzt, das wißt ihr, stirbt an seinem Heilen" (S.39). Ein Mitspieler also ist auch der Tod: "Wären wir ewig, dann gäbe es nicht die Leidenschaft der Wahrheiten hüben und drüben. Die kurze Spanne des Lebens macht den Menschen heftig, und er sucht sich in seiner Meinung zu verewigen" (S.14). In dieser Äußerung Cazallas liegt ein wichtiger Schlüssel: Positionen und Bekenntnisse werden nicht inhaltlich, sondern funktional gesehen, als ein Mittel, die menschliche Begrenztheit zu transzendieren. Damit sind alle Personen auf einen Zusammenhang bezogen, moralische Kriterien treten zurück.

Der Tod als äußerste Bedrohung erscheint in einem Traum El Grecos: Mitten aus einer angespannten Situation heraus verfällt der Maler in einen Schlaf, ein bei Andres häufiger auftretendes Phänomen, und hier sieht und erfährt er den Tod. Er bedeutet Auslöschung des Namens, der an Gott gebunden war, stattdessen gibt es nur noch die Zahl. Ein solcher Tod wird den Gegnern der Kirche zuteil; sie bzw. ihre Vertreter

wollen den rechtgläubigen Menschen vor dieser Vernichtung schützen. So ist der Tod auch treibende Kraft der "heiligen Inquisition", die sich zugleich seiner bedient.

Die Dialektik von Schrecken und Heil konkretisiert sich im biblischen Symbol der Schlange, das die Novelle strukturiert und deutet. Auf El Gecos Bildern befindet sich vor dem gemalten Namensschild eine aufgerichtete Schlange, die nach des Malers Interpretation dem Bösen den Eingang ins Bild verwehren soll. Vielleicht verweist das Symbol hier auf die vom Evangelium empfohlene List (z.B. Matthäus 10,16). Das Porträt des Vertreters des Bösen, wie Nino zuerst gesehen wird, wird die Schlange enthalten müssen. Im Auge liegend malt er sie, neben die Schwermut, die er in seiner Annäherung an Nino entdeckt hat, die seiner eigenen gleicht. Aber im Auge des realen Nino bleibt die Schlange aufgerichtet: Es ist nach dessen Deutung die Schlange des Mose, die das aufrührerische Volk verfolgt, die zum Stab aufgerichtet zu heilen vermag und auf Christus verweist. Also auch hier deutet der "Ächter Christi" sich selbst in seiner Nachfolge.

Verweist die Schlange auf die Bibel, so stehen die übrigen Symbole in engerem Zusammenhang mit der Figur El Greco. Vielfältig variiert wird das Augenmotiv, das die erste Annäherung an Nino schafft, verbunden mit der Brille an Kindheitserfahrungen angesichts der Tiefe und Gefährlichkeit eines Brunnens erinnert. Wichtig ist auch das Symbol der Frucht, sie aufzubrechen ist die Arbeit des Malers. Die Symbole zeigen alle eine gewisse Unschärfe und Vieldeutigkeit, als Kristallisationspunkte liegen sie in dem Geschehen, in den Gesprächen, und lösen neue Assoziationen und Gedanken aus. Manchmal entstehen Verbindungen durch die Lautung, z.B. von der Frucht zur Furcht.

Damit ist ein wichtiges theologisches Thema genannt, das in vielen Richtungen entfaltet wird. Auf der Handlungsebene müssen Cazalla und El Greco ihre berechnete Furcht überwinden, um heilen und malen zu können im Dienst der Wahrhaftigkeit. Das bedeutet, daß die Erfahrungen mit der Inquisition nicht verschwiegen werden, sondern bei El Greco mit in das Bild eingehen. Die Furcht bestimmt das Denken Ninos, während El Greco sie als einen Anfang begreift, dem "Freiheit, Freude und Liebe" (S.22) folgen müssen. Und die Furcht hat nur an einer Stelle Bedeutung: "...das Große ist furchtbar; Gott ist furchtbar, nicht der Tod, nicht Nino und sein Anhang" (S.17).

Dieser Satz fällt in der einzigen Naturszene der Novelle. Deren dissonanter Anfang sowie der rundende Schluß spielen im Haus des Malers in Toledo, während bis auf eine Szene auf dem Domplatz in Sevilla Innenräume die Schauplätze bilden: die Bibliothek im Palast Ninos, ein Kloster, schließlich das Krankenzimmer, wobei die damit gegebene Intimität die unmittelbare Annäherung des Malers wie des Arztes

widerspiegelt. Die Naturszene fällt daher sehr auf. Sie ist vom Handlungsverlauf her schlecht motiviert, desto mehr wiederum durch den inneren Zusammenhang: Zum einen wird hier wie an mehreren anderen Stellen Bezug zu den Bildern El Grecos hergestellt ³³, zum anderen bildet das Gewitter das Paradigma für den Umgang mit dem Gefährlichen und Erschreckenden.

In den Augen Ninos hat El Greco die eigene Schwermut entdeckt, "die Traurigkeit, welche die Welt erkannt hat" (S.37). Das ist ein Wesenszug, den El Greco seinen Heiligenbildern mitzugeben pflegt, so daß er schließlich auch das Porträt Ninos unter diese zählt. "Er ist ein Heiliger um seiner Schwermut willen, ein trauriger Heiliger, ein heiliger Henker! Er hat Kryptenaugen",..., "und wo sie im Dunkel seines Hauptes und seiner Welt münden, wissen wir nicht" (S.39).

Die Wahrhaftigkeit, die El Grecos Kunst leitet, führt also nicht zur Demaskierung und zur Anklage der Gewalttaten und Schrecknisse, obwohl diese eindringlich dargestellt werden. In seiner asketischen Lebensführung, seinem Fanatismus, seiner Schwermut, ist der Großinquisitor kein Vertreter einer widergöttlichen Macht. Ob er die intendierte Christusnachfolge beanspruchen darf, bleibt offen. Ähnlich wie bei Dostojewski ("Die Brüder Karamasow") handelt er aus Überzeugung, im Interesse der Menschen, das er eschatologisch interpretiert.

Die Novelle selbst thematisiert ihren Unterschied zur Legende: Der Großinquisitor läßt sich die Legende vorlesen vom Grafen Orgaz, der vom heiligen Augustinus und Stephanus selbst bestattet wird, eine Szene, die El Greco gemalt hat. Und er kritisiert, daß El Greco Heilige und Menschen auf dieselbe Ebene gestellt hat. Das eben ist die andere Sicht, die das Absolute nicht mehr als das ganz andere, aber zugleich auch sich eindeutig Offenbarende gewahr wird, sondern es im Diesseits zu leben versucht.

Darin liegt die Problematik der Novellengestalten, die sich alle an einen transzendent gegründeten Auftrag gebunden fühlen. Er gibt ihnen Halt, Größe und Würde, aber der Rahmen ist nicht mehr eindeutig und für alle verbindlich. Aus dieser Erkenntnis resultiert die Traurigkeit der Heiligen und der Künstler ³⁴. Denn statt der Sicherheit bleibt nur die Sehnsucht in einer Welt, die dem Tod ausgesetzt ist. Der handelnde Mensch produziert tragische Verfehlungen und Konflikte. Der wie der Künstler

³³ Jeziorkowski spricht hier von einer "Galerie-Technik", die in der Tat oftmals, was die äußere Handlung angeht, "forciert" erscheint (S.65).

³⁴ In zeitlicher Nähe zu "El Greco" entstanden die Legenden "Vom heiligen Pfäfflein Domenico", die das Dilemma durch Humor lösen.

eher kontemplative, lehrt, das Gegebene zu ertragen, indem er seinen tieferen Sinn aufsucht. Wie die Schrecken des Gewitters die Furchtbarkeit Gottes offenbaren, aber dennoch oder gerade deswegen Teil einer Schöpfungsordnung sind, so wird auch die Auseinandersetzung der Menschen zum Spiegel eines tieferen Zusammenhangs.

Die poetisch gestiftete Ordnung der Novelle darf sicher auch als Glaube des Autors verstanden werden.

3.6. "Gäste im Paradies"

Die Novelle "Gäste im Paradies" erschien 1937 in der Sammlung "Moselländische Novellen"; in der neuen Ausgabe nach dem Krieg gibt sie der Sammlung den Namen, wohl weil die geographische Begrenzung nicht mehr als angemessene Charakterisierung empfunden wurde³⁵. Und doch ist die räumliche Ansiedlung dieser Novellen in der Heimat des Dichters wichtiges Merkmal, weil damit zugleich eine besondere Dichte und Anschaulichkeit gegeben ist, wie sie sich gerade in den Werken findet, die in der bäuerlichen Welt an der Mosel spielen.

Der Titel der Novelle zeigt eine ähnliche Verwendung christlicher Traditionselemente wie "Bruder Lucifer": Die biblische Überlieferung vom Paradies als ursprünglichem Lebensraum des Menschen nach seiner Erschaffung dient als symbolische Zusammenfassung der Handlungs- und Deutungselemente.

Auf der Handlungsebene ist mit dem Paradies ein Garten gemeint, den die Hauptpersonen der Novelle, die Zwillingbrüder Balduin-rechts und Balduin-links, auf dem ihnen von der Mutter Veronika vererbten Landgut einrichten. Ein solcher nur schöner und in keiner Weise nützlicher Park war in der dörflichen Umgebung ungewöhnlich, allenfalls in Trier beim Bischof gab es solche Anlagen. Zum Kurfürsten und Bischof Balduin hatten die Brüder früh eine Verbindung hergestellt, indem sie, vaterlos aufwachsend, auf Grund einer fotografierten Skulptur ihn zu ihrem Vater erklärten, was ihnen ihre Spitznamen einbrachte. Veronika hatte selbst nie an einen solchen Eingriff in das ihr vom Vater vererbte Gut gedacht; ihr reichte der alte Zustand des Gartens, da sie in ihm Kinderträume von einem Garten Gottes in Erinnerung rufen konnte, der in ihrer Phantasie aufbewahrt war und nicht nach einer konkreten Umsetzung

³⁵ Zur Interpretation der Novelle: Hermann Erschens: Gäste im Paradies, in: Mitteilungen der Stefan-Andres-Gesellschaft, Schweich, Heft II, 1981, S. 29-36. Sehr knapp: Johannes Klein: Geschichte der deutschen Novelle, Wiesbaden 1960, S. 589f, Hans Wagener: Stefan Andres, S.63f. Klapper sieht diese Novelle als Zeichen für eine weitere Annäherung an die soziale und politische Wirklichkeit (Klapper (1995), S.39), auch Braun (S.60) liest die Novelle vor dem Hintergrund der politischen Katastrophe und dem Weg ins Exil.

verlangte. Anders verhält es sich bei ihrem Sohn Balduin-rechts; er nennt seinen geplanten Garten "Paradies" und nimmt von Anfang an die damit gegebene Transzendierung in Anspruch.

Der Plan zu dem Paradies war bei Balduin-rechts - er ist der träumerisch-kreativere der Brüder - durch ein Erlebnis während des Ersten Weltkrieges entstanden. Nachdem er sich zur Teilnahme am Krieg trotz seiner beeinträchtigten Gesundheit gedrängt hatte, weil er sich an das Schicksal seines kriegsfreiwilligen Bruders gebunden fühlte und vielleicht auch "aus dem Sichbereithalten für die großen Dinge" (S.209), sieht er während eines Erkundungstrupps in Frankreich ein Schloß mit einem Garten in plötzlicher überwältigender Eindringlichkeit. In der Nacht werden Schloß und Park zerstört, wodurch Balduin tief erschüttert ist. In den Trümmern versucht er, Ausmaße und Bepflanzung zu ermitteln und festzuhalten mit dem Ziel, all dies auf dem heimischen Gut wieder aufzubauen.

Dieses Gut jedoch ist belastet von vielfacher Schuld, deren Grund in Besitz und Eigentum wurzelt, wie die Brüder vor ihrem Auszug in den Krieg erfahren müssen. Die Brüder sind durch ihr Herkommen³⁶ und das Testament der Mutter, das Bastian, den Mitwisser um die dunklen Hintergründe, zum Erben macht, isoliert. Sie nehmen nicht teil an der Ordnung des Eigentums, die darin besteht, es zu sammeln, zu vermehren und schließlich an Kinder und Enkel weiterzugeben. Vom Vater haben sie die charakterliche Eigenschaft geerbt, das Geld nicht achten zu können, dazu den Sinn für das Schöne und Zweckfreie. Nachdem sie von ihrem schuldbelasteten Herkommen erfahren haben und schließlich die Schrecken des Krieges erlebten, entsteht der Plan zur Errichtung des Paradieses, von dem es heißt, daß er "wie ein Vorhang aus dem Himmel herabgesaut" sei, "um das Grauen dieser Erde zu verbergen" (S.216).

Nach seiner frühen Heimkehr aus dem Krieg beschäftigt sich Balduin-rechts mit Studien zur Gartenarchitektur und -gestaltung. Diese Tätigkeit wird in großer Schärfe der historischen Situation entgegengesetzt, die dadurch gekennzeichnet ist, daß "ein ganzes Geschlecht aus dem Schoße der Zeit ausgekratzt wurde" (S.210). Dieser

³⁶ Daß Abstammung von einem frevelhaften Menschen und Zeugung durch Gewalt oder Verführung als unheilvolles Erbe im Blut weitergetragen werden, diese Auffassung bestimmt die in vielen Punkten ähnliche Novelle "Utz, der Nachfahr", 1936. Hier fühlt sich der Held auf Grund seiner Herkunft zum Untergang verpflichtet und reißt seinen jungen Neffen aus demselben Grund in den Tod. Hermann Erschens: Inhaltliche und thematische Gemeinsamkeiten und Schauplätze der Novellen "Utz, der Nachfahr" und "Gäste im Paradies" von Stefan Andres, in: Mitteilungen der Stefan-Andres-Gesellschaft, Schweich, Heft XVI, 1995, S.33-42.

Gegensatz dient dazu, dem Gewicht zu verleihen, das hier entstehen soll: ein Gegenbild, in dem die Wirren und Schrecken dieser Erde aufgehoben sind.

Nachdem auch Balduin-links aus dem Krieg heimgekehrt ist und Balduin-rechts eine Erholungs- und Studienreise, "um der Theorie des Gartenbaus Farbe und Fleisch zu geben" (S.221), absolviert hat, beginnen die Brüder mit der Anlage und Gestaltung des Paradieses. Dabei bleiben sie so lange in den ihnen gesetzten materiellen Grenzen, bis Götterbaum auftaucht. Unter diesem Pseudonym einer Pflanze verbirgt sich, damit seinen Platz im Paradies beanspruchend, der Vater der Brüder. Sie bemerken seine Identität schnell, und unter seiner Leitung expandieren die Paradiespläne derartig, daß schließlich der gesamte Besitz hochverschuldet verloren geht. Bastian, der dem Verlust seiner Ansprüche zusehen muß, rächt sich durch Zerstörungen und Brandanschläge, Götterbaum verschwindet, als die Polizei seinen Aufenthaltsort ermittelt hat. Balduin-links folgt ihm eine Zeit lang in seine Spielerexistenz, die er glücklos teilt; schließlich verlassen die Brüder das Paradies, das vom Verwalter einer reichen Dame übertragen wird.

Dieser Verwalter ist der Erzähler der Novelle, die also zur Aufklärung der neuen Besitzerin dient und auch an sie gerichtet ist. Seinem Beruf entsprechend ist sein Blick auf die Ereignisse zurückhaltend und realistisch. Spannung ergibt sich daraus, daß er Partei nehmen muß gegen die ausufernden Tätigkeiten der Brüder, und daraus, daß sein Wissen zur Zeit des Geschehens hinter dem der handelnden Personen zurückstand. Der von ihm dargestellte Aufklärungsprozeß ist daher durch Retardierungen und Rückblenden gekennzeichnet, die die dichten Erzählstränge unterbrechen. Trotz seiner begrenzten Optik korreliert seine Deutung der Ereignisse, hinter denen er eine schicksalhafte Notwendigkeit sieht, mit Auffassungen von Andres, wie sie in den bisher untersuchten Prosawerken begegnet waren, wobei die Schicksalsvorstellung hier nicht in einen bestimmten religiösen Zusammenhang eingeordnet ist.

Christlich geprägte Auffassungen sind im Umkreis der bäuerlichen Bevölkerung anzutreffen. Sie dienen hier dazu, die gesellschaftliche Ordnung zu unterstützen, auch in Hinblick auf die Besitzverhältnisse. So sieht die Mutter Veronikas den eigenen Reichtum, der allerdings rechtswidrige Wurzeln hat, als Hochmut gegen Gott an, ebenso die Absichten ihrer Tochter, aus ihrem Stand auszubrechen, und prophezeit göttlich verfügte Rache des verstorbenen Freiherrn wie seines noch lebenden Sohnes. Die Kirche tritt als Garant der dörflichen Gemeinschaft auf und als der Ort, wo die Diskriminierung und Isolierung Veronikas auf Grund ihrer unehelichen Kinder und ihres Neid erweckenden Reichtums geschieht. Allerdings begreift Veronika dies nicht als Vertreibung aus christlicher Frömmigkeit, die sie weiterhin übt, auch dadurch, daß

sie die Verfehlung ihres Vaters auszugleichen sucht. Eine markante Vertreterin der Volksfrömmigkeit ist die alte Magd Ammi. Auf das Erscheinen Götterbaums reagiert sie mit Bibelsprüchen, die sich auf die Erwartung des Gerechten beziehen und den Eintritt Christi in die Welt (Johannes 1,11), wobei sie die Worte des Johannesevangeliums dahingehend abwandelt, daß die Seinen ihn sehr wohl aufnehmen. Hinter den biblischen Zitaten versteckt sich Ammis Erkennen von Person und Situation. Götterbaums Auftritt wird religiös gesehen als von Gott verfügt und als Mittel zur Scheidung zwischen paradiesischer Utopie und menschlicher Existenz.

Die biblische Erzählung vom Paradies wird in dieser Novelle dazu benutzt, ein Gegenbild zu den Schrecknissen der Welt zu schaffen. Dieses Bild ist dadurch gekennzeichnet, daß es außerhalb der sich am Nutzen orientierenden Denkwelt steht, und es ist damit all dem gleichzusetzen, das sich wie etwa die Urphänomene der Natur nicht in Besitz nehmen läßt, sondern nur inneres Eigentum sein kann. Ästhetische Schönheit und klare Geordnetheit sind wichtige Merkmale dieses Paradieses, die in der Parkanlage, der Auswahl der Pflanzen und Tiere zur Geltung kommen. Dabei gehört auch der Tod in das Paradies, denn es ist ein Ausschnitt aus dem Ganzen, "der Ausschnitt ist notwendig, damit man die Übersicht bekommt. Und die bezweckt: tiefere Einsicht in das Geschehen dieser Welt" (S.250). Zum Paradies gehört weiter der Baum, von dem sich der Mensch seine Entscheidung holt. In der Novelle ist der Vater dieser Baum, da er die Brüder zur maßlosen Übertreibung ihres Projektes verführt, weshalb sie das Paradies verlassen müssen. Vertritt der Vater die Versuchung, so wird Bastian gelegentlich in die Nähe des Teufels gerückt, obwohl sein Bösessein psychologisch erklärt wird: "die Bosheit eines zu kurz gekommenen Menschen" (S.271).

Die tiefere Einsicht, die das Paradies vermitteln soll, so erläutert Balduin-rechts, besteht in dem Wissen, daß der Mensch ursprünglich wie das Tier in einen großen Kreislauf aus Geburt und Tod eingeordnet war, aber dem Menschen habe dieser Kreislauf nicht gefallen, weil er sich mit seiner Endlichkeit nicht habe abfinden können, ein Gedanke, der ja bereits aus "El Greco malt den Großinquisitor" bekannt ist. "Im Gefühl der Flüchtigkeit seiner Tage wurde er unruhig und betriebsam, ein Krämer seines Vorrates an Leben, feilschend um jedwede Sicherheit, sogar um die Sicherheiten nach dem Tode. Und da war sein Leben nur noch ein Pendeln zwischen Betrieb und Langeweile. Er war verflucht, und ein himmlischer Spott liegt seither über der undankbaren Welt, die in ihrem Daseinshunger nicht zum Genuß der ebenso unscheinbaren wie heiligen Frucht des Lebens kommt" (S.251). Und darin bestehe der Sündenfall, daß der Mensch aus dem Kreislauf ausbricht und nichts mit dem Geschenk des Lebens anfangen kann.

Im Fall der Brüder war es die Überschreitung der ihnen gegebenen Möglichkeiten, deren tieferer Grund in der Zuneigung zum Vater bestand, den sie bei sich aufnahmen. Dessen Hang zum Schönen und Nutzlosen, zum spielerischen Umgang mit dem Geld fand bei den Brüdern Resonanz, auch auf Grund einer Wesensverwandtschaft. So ist der Sündenfall bei ihnen nicht allein individuelle Tat, sondern steht in Beziehung zu all dem Dunklen, dem sie ihr Leben verdanken. Der Begriff der Erbsünde taucht an keiner Stelle der Novelle auf, aber deutlich wird, daß es um schicksalhafte Gebundenheiten geht. Sie werden hier jedoch nicht als tragisch verstanden, sondern positiv akzeptiert. Balduin-rechts formuliert seine Grundhaltung: "in Bescheidenheit und Geduld abwarten und alles für gut hinnehmen, was auch geschieht!" (S.251). Das sei das, was in der Bibel Glauben, Hoffen, Lieben heiße. Zum anderen erwächst aus der Vertreibung aus dem Paradies insofern Kraft, als das verlorene Paradies transzendentes Ziel wird: "Doch wer die Trauer unerreichbarer Sehnsucht kennt, der legt wie die Alten das Paradies an den Anfang, wissend, daß uns die Flammenschwerter der Sehnsucht fortreiben: in einen ewigen Beginn" (S.279).

Die biblische Erzählung vom Paradies ist hier auf wenige Elemente reduziert. Es geht um den Mythos, der in ähnlicher Form auch in anderen Religionen begegnet, wie in der Novelle selbst ausgeführt wird (S.250), deren Hauptpersonen auch nicht als Christen verstanden werden wollen. Im säkularisierten Mythos treffen Kritik an Besitz- und Nützlichkeitsdenken zusammen mit der Sehnsucht nach erfülltem Leben, dem Wissen, daß der Mensch nur ansatzweise daran teilnehmen kann, nur Gast ist im Paradies, wobei alle Ausgliederung letztlich aufgefangen wird durch das Vertrauen auf das Schicksal und die Hoffnung auf immer neuen Beginn. Das Weltbild, in das das Geschehen mündet, ist also durchaus religiös und christlich geprägt.

Die Novelle "Gäste im Paradies" ist in enger Anlehnung an "Utz, der Nachfahr" geschrieben. Beide Werke handeln von schuldhaften Zusammenhängen, die die Generationen übergreifen. In "Utz, der Nachfahr" endet alles im Untergang, während hier das Geschehen aufgefangen wird. Die haltenden Elemente sind die bei Andres häufig zu beobachtenden Symbole und Allegorien: Figuren und Handlungskonstellationen werden auf das Theologumenon vom Paradies bezogen, die konkrete Handlung dient dem Verweis. Das zeigt sich in den sprechenden Namen der Figuren, ihrer Typisierung, im Werk der Brüder, dem Auftreten des Vaters, dem versöhnlichen Schluß, wie auch bereits in dem programmatischen Titel. Daß das Paradies keinen dauernden Aufenthalt zuläßt, ist die Botschaft, die erneut verkündet wird. Die Novelle gewinnt so didaktischen Charakter.

3.7. "Wirtshaus zur weiten Welt"

Die Novelle "Wirtshaus zur weiten Welt", die im Winter 1941/42 in Positano geschrieben, 1943 in Jena veröffentlicht wurde und von ihrem Handlungsraum her zu den moselländischen Novellen zu zählen ist ³⁷, ist deutlich auf christliche Zusammenhänge bezogen. Ihr Gehalt besteht geradezu darin, daß die Hauptgestalt Lukas die eigene Existenz mit Hilfe christlicher Transzendenzvorstellungen begreift.

Die Hauptlinie der Novelle besteht in diesem Begreifen, das sich aus der Begegnung des Ich-Erzählers mit Lukas und dem Gespräch der beiden Männer entwickelt und beim Abschied zum Kern vordringt. Es ist also ein inneres Geschehen, das hier dargestellt wird, wobei das äußere, das der Novelle Inhalt und Handlung verleiht, ständig auf das innere verweist.

Der Ich-Erzähler ist, um "von den großen Wegen und den lauten Märkten der Welt abzukommen" (S.57), in die Wälder gegangen und will sich dort in enger Verbindung zur Natur ausruhen und erneuern. Dabei ist ihm bewußt, daß er im Grunde den Wäldern entfremdet ist und sein Aufenthalt nur vorübergehende Erholung sein kann. Die Fremdheit erweist sich sogleich dadurch, daß er die einbrechende Nacht fürchtet und froh ist, ein Schild zu finden mit der Aufschrift: "Wiertshaus zur waiten Welt. Noch zehn Minuten" (S.58). Das Schild hat die Form einer Hand, wodurch der Erzähler daran erinnert wird, wie Erwachsene Kinder nach Hause locken. Das Schild, das so ungelenkt in die Welt verweist, assoziiert also den Weg nach Hause. Das Motiv der Sehnsucht nach Schutz und Geborgenheit wiederholt sich, als der Erzähler schließlich das Wirtshaus entdeckt: es ist eines von zwei im rechten Winkel stehenden Bauernhäusern, die isoliert in einer Rodung stehen, so nackt und einsam, daß man hätte "ein Haus für diese Häuser irgendwo entdecken mögen" (S.59). Die Geschichte dieser Häuser bildet den Hintergrund für die Begegnung zwischen dem Ich-Erzähler und Lukas. Sie ist zugleich die Geschichte ihrer Bewohner. In dem kleineren Haus lebt noch heute Lukas mit seiner Frau, im größeren, das jetzt verlassen dasteht, hatte Merten gewohnt, der es schuldenfrei geerbt hatte. Merten hatte beim Militär gelernt zu spielen und verführte nun seinen Nachbarn dazu. Grund war die Langeweile der beiden Männer in der Abgelegenheit ihrer Höfe. Bei Merten kam Leidenschaft für das Spiel hinzu, bei Lukas die elementare Sehnsucht, die Welt kennenzulernen, die ihn hoffen ließ, mit Hilfe des gewonnenen Geldes eine große Reise unternehmen zu können. Lukas hatte beim Spiel unbegreifliches Glück, weshalb seine geldgierige Frau ihn weiter dazu antreibt. Der Nachbar verliert

³⁷ Zu den biographischen und lokalen Voraussetzungen der Novelle: Hermann Erschens: Stefan Andres: Das Wirtshaus zur weiten Welt, in: Mitteilungen der Stefan-Andres-Gesellschaft, Schweich, Heft I, 1980, S.20-24. Die Interpretation läßt nicht deutlich genug erkennen, daß die Sehnsucht nach der Welt als Teil und Vorstufe eschatologischer Sehnsucht anzusehen ist.

allmählich seinen gesamten Besitz. Nach einer dramatischen letzten Runde hält Lukas einen Schuldschein über zehntausend Taler in der Hand, den die Frau zur Bank bringt, bevor Lukas seinem Gewissen folgen kann, ihn zu zerreißen. Merten läßt sich eine kleine Summe bar auszahlen, mit der er nach Chile auswandert, wo er ein erfolgreiches neues Leben beginnt. Der Sohn der Eheleute ist von der Spielleidenschaft seines Vaters angesteckt und folgt Merten nach Chile; allerdings spielt er ohne Glück, so daß Lukas das gewonnene Geld nach und nach an seinen Sohn verliert.

Das ist die Geschichte, die Lukas seinem Gast im "Wirtshaus zur weiten Welt" erzählt. Denn seine Sehnsucht nach der Welt, die er im Spiel zu befriedigen suchte, ist ihm geblieben und hat ihn darauf gebracht, dieses Wirtshaus, das an keinen Einkünften interessiert ist, zu errichten. Doch die Menschen, die bei ihm einkehren, erzählen nur von Löhnen, Märkten und der Politik,- das ist nicht die Welt, die er sucht. Eher findet er sie in den Büchern, die er liest, die von dem Forscher Nachtigal handeln, von Missionaren, Goldgräbern und Pelzjägern. Und der Erzähler gewinnt den Eindruck, daß bei Lukas "die Vorstellung von der ersehnten Welt" bereits "zu einem Traum geworden" war, "dessen er nicht mehr Herr wurde und der langsam seine wirkliche Welt verschlang" (S.76).

Diesen Eindruck formuliert der Erzähler nach der Nacht, in der ihm Lukas sein Schicksal mitgeteilt hat. Mit diesem abschließenden Ergebnis will der Erzähler am Morgen das Haus ohne eine erneute Begegnung verlassen. Beim Weggehen betrachtet er noch einmal die Umgebung: Deren Ödheit wird ihm deutlich, die dadurch entstanden ist, daß die Landschaft allein dem landwirtschaftlichen Nutzen dienstbar gemacht worden ist. Weitere mögliche Eingriffe fallen ihm ein, z.B. den reichlich wachsenden Klappertopf zu entfernen, damit das Gras besser wachse. Diese Pflanze versteht der Erzähler selbst als Symbol für den inneren Parasiten, den Lukas entfernen müßte, um besser zu leben. Dieser ist dem Erzähler nachgeeilt, gibt ihm das zurückgelassene Beherbergungsgeld wieder und weist dessen doppeldeutigen Vorschlag entschieden zurück. Allzu viel habe man bereits herausgerissen "...und jetzt kann man nicht mehr in den Wald gehen. Höchstens der Wind singt noch wie früher" (S.78). Der Erzähler erkennt, daß es Lukas wie auch ihm selbst nicht weiter hilft, die äußere und innere Landschaft nach Gesichtspunkten der Zweckmäßigkeit zu formen: "Und da fiel mir ein gewichtiger Satz ein, eine Frage, die ich als Kind noch nicht begriffen hatte, als ich sie auswendig lernte, und ich sagte sie vor mich hin: "Ja, Lukas, nicht wahr: ist das Leben nicht mehr als die Speise?" (S.78).

Diese Frage aus dem Matthäusevangelium (6,25) bildet den nächsten Schritt des Begreifens. Dem Nützlichkeitsdenken, der Sorge um den alltäglichen Lebensunterhalt wird ein "mehr" entgegengestellt. Indem ein Jesus-Wort zitiert wird, öffnet sich eine neue Dimension. Sie besteht einmal darin, daß Lukas nicht die Vögel und Lilien der Jesusrede als Gleichnis aufnimmt, sondern den Klappertopf, das "Krautzeug" (S.79), das ihm deutlich macht, daß auch sein Leben mit all seinen Einschränkungen sein Recht hat zu existieren. Zum anderen aber sieht er, daß seine Sehnsucht im Grunde eine andere Reise meint, die durch Mertens Verlust und Gewinn bereits vorausdeutend symbolisiert war: "Da braucht man nur Glück im Spiel zu haben und zu verlieren wie Merten: ja, mit leeren Händen kann man diese Reise antreten, und ich weiß, mein lieber Herr, ich weiß es, ich bin ganz sicher, dagegen ist selbst so eine Expedition zum König Omar ein Ritt auf dem Steckenpferd - gegen diese Reise" (S.79). Lukas hat begriffen, daß seine Sehnsucht nach der Welt Sehnsucht nach einer Transzendenz ist, in die ihn der Tod führen wird. "Er nickte ein paarmal, ohne mich anzublicken, vor sich hin, als sei er meiner Zustimmung sicher, ja, als bedürfe er ihrer nicht" (S.79). Und unausgesprochen klingt an, daß auch der Ich-Erzähler in seiner Wertung der Welt von Lukas wird beeindruckt bleiben.

Lukas' Weg in die Erkenntnis ist in das Naturgeschehen des Tagesablaufs eingefügt: Dem Abend und der Nacht sind Begegnung und Enthüllung der Thematik zugeordnet, der Sonnenaufgang begleitet die Erkenntnis. Zu den Polen Licht und Dunkelheit treten die von Weite und Enge, von Gewinn und Verlust, wobei die dialektischen Verschränkungen bedeutsam sind, die der am Schluß erfolgenden Umwertung entsprechen.

Wichtiges Motiv wie in der Novelle "El Greco malt den Großinquisitor" ist das der Augen, das das innere Geschehen spiegelt: Zunächst treffen sich die Blicke von Lukas und dem Erzähler, wobei Lukas einen verlegenen, ertappten Ausdruck in ein Lächeln übergehen läßt (S.61), im folgenden heißt es, daß die Augen neidvoll und gehässig oder gierig flimmerten (S.62,64), nach der nächtlichen Erzählung ist nur noch von den flimmernden Augen die Rede. Das Flimmern kommt zur Ruhe, als das Jesuswort gesprochen wird, der Blick geht, die Wende vorbereitend, nach innen (S.78), um dann in einer plötzlichen Vergnügtheit zu zwinkern (S.79). Diese Geste meint die Diskrepanz, die eintritt, wenn die große und über Menschenmaß hinausgehende Erkenntnis in eigener Sprache und Erfahrungswelt wiedergegeben werden soll. An diesem Endpunkt gibt es keinen Blick mehr zum Erzähler, ein Sicherheit gebendes Einverständnis ist nicht mehr nötig.

Fraglich ist, welche Bedeutung bei der hier dargestellten Aussage über menschliche Existenz der Schuld zukommt. Die Haltung der Frau des Lukas, die nur an Geld und Besitz orientiert ist, wird als Verfehlung des Lebens beurteilt; sie habe ihre Seele über dieser Orientierung verloren, sagt Lukas mit Bezug auf die Bibel (S.63). Ein weiteres Konfliktfeld, in dem Schuld entsteht, ist das Spiel. In ihm wird eine abgründige Gefahr gesehen, wofür wieder das aus "El Greco malt den Großinquisitor" bekannte Bild vom offenen Brunnen steht (S.66). Das Glück im Spiel verführt zu Allmachtsträumen: "Ich war wie Gott Vater allmächtig und allwissend" (S.70), andererseits scheint in der Spielleidenschaft der Teufel zu hausen (S.69). Aber Gott und Teufel sind hier nur Symbole für psychische Befindlichkeiten. So weist der ausgewanderte Sohn die briefliche Mahnung des Vaters, daß der Spieler in des Teufels Gewalt sei, entschieden zurück, weil er das Spiel nicht vom Teufel, sondern von ihm gelernt habe. Die Menschen sind verantwortlich für ihr Tun und müssen ihre Verfehlungen tragen. Diese bestehen nicht in der spektakulären Tat, sondern erwachsen aus einem Konfliktfeld, in dem die unterschiedlichsten Elemente wirken: der beim Militär erlernte Hang Mertens' zum Spiel, die räumliche und soziale Isolierung der Männer, die Geldgier der Frau, die immerhin beansprucht, damit den Sohn fördern zu wollen (S.67), der Wunsch Lukas', seine Reiseträume verwirklichen zu können, die Angst vor dem Spott der Frau, bis es zu spät ist, der klaren Stimme des Gewissens zu folgen (S.72). Und die Szene, in der der Sohn durch die Beobachtung des Vaters zum Spieler wird, wird charakterisiert: "Ich sah ihn nicht, wie man manchmal etwas nicht sieht, wenn man's gerade sehen müßte" (S.67). Die Schuld wird nicht gezeugnet, aber ihre Ursache sind oftmals Unachtsamkeit und Schwäche.

Zudem zeigen die Zusammenhänge, daß Verfehlungen umgewertet werden. Mertens von Lukas verschuldetes Unglück wandelt sich in Glück, Lukas verliert allen Gewinn an seinen Sohn und muß Einsamkeit und Enge ertragen. Der Gewinn, der ihm seine Weltsucht bringt, wird erst am Schluß ersichtlich. So liegt bereits über dem Geschehen eine Art Ausgleich oder Gerechtigkeit, die jedoch nicht thematisiert wird.

So überrascht es nicht, daß der religiös-christliche Schluß weder Gericht noch Sündenvergebung nennt, obwohl das Ziel der letzten transzendenten Reise gewiß eine Seinsweise ist, die frei ist von Bedrückung, Schwäche und Schuld.

3.8. "Das Antlitz"

Eine ähnliche Struktur wie die Erzählung "Wirtshaus zur weiten Welt" zeigt die Novelle "Das Antlitz", die 1949 in der Zeitschrift "Mercur" erschien³⁸. Auch hier wirken Texte, die zu biblischen Inhalten gehören, auf die Handlung ein und bereiten den transzendierenden Schluß vor. Die Texte lauten: "Der Herr war fern, als Lazarus starb; denn nur so konnte er ihn aus dem Grab hervorrufen", und: "Gott hat die Erde mit dem Wasser des Todes getauft, um ihr das neue Antlitz zu verleihen!"(S. 367) Um dieses verwandelte neue Antlitz geht es in der Novelle, es ist dies das Antlitz der Mutter des Ich-Erzählers.

Dieser hat es sich zur Aufgabe gemacht, sein "unerhörtes Verhalten gegen eine Sterbende" (S.266) einer Frau mitzuteilen, die er liebt, von der er aber für immer getrennt sein wird, weil die Achtung gegenüber einem Dritten, die als sittliche Forderung vom Range einer Idee angesehen wird, es so befiehlt. Die Novelle hat daher die Form eines Briefes. Das "unerhörte Verhalten" besteht darin, daß der Erzähler auf die Nachricht hin, daß seine Mutter schwer krank sei und nach ihm verlange, nicht etwa auf dem schnellsten Weg nach Hause geeilt ist, sondern darauf bedacht war, erst der Gestorbenen gegenüberzutreten, um die verwandelnde Macht des Todes erblicken zu können, die er schließlich durch Fotografien der Toten festzuhalten sucht.

Das Verhältnis des Sohnes zu dieser Mutter war deswegen gespannt, weil die Mutter nach dem Tod ihres ersten Mannes einen Kaufmann mit dem sprechenden Namen "Glück" geheiratet hatte, den der Erzähler wegen seines primitiven Optimismus und selbstgerechten Aberglaubens zutiefst haßte. Nachdem sich Glück wegen gescheiterter Geschäfte selbst umgebracht hat, versucht der Erzähler, seine Mutter wiederum an die von Glück zerstörte geistige Welt des Vaters anzunähern. Aber dabei muß er erfahren, daß die Mutter weder ihren ersten Mann, noch überhaupt je geliebt habe. Sie hat immer nur reagieren können, in der Hoffnung, man meine es ehrlich (S.276) mit ihr, wie überhaupt der gute Wille ihr viel galt, mit dem sie hoffte, auf die Liebe einwirken oder mit ihm sogar die Liebe ersetzen zu können. Aber sie selbst wollte geliebt werden im Ernstnehmen ihrer Person und zärtlicher Lebensbestätigung. Stattdessen gibt es für sie "Irrenhaus" oder "Gefängnis"(S.276). Sie leidet am Mangel an Liebe.

Der Sohn ist irritiert durch die Eröffnungen seiner Mutter, und obwohl er Verständnis dafür hat, "ein hochmütig herablassendes Verstehen", das allerdings "zu nichts verpflichtet, sondern entpflichtet" und die davon Betroffenen langsam in uns absterben läßt (S.366), schafft er zwischen sich und der Mutter größtmögliche

³⁸ Mercur 3, 1949, I: Heft 3, S.266-281; II: Heft 4, S.366-382.

Distanz und reist gern zu einem längeren archäologischen Studienaufenthalt nach Kairo.

Hier erreicht ihn nach mehreren Jahren belangloser Kommunikation mit dem Bruder ein Brief der Mutter, in dem sie mitteilt, daß sie ein letztes Mal geliebt worden ist, vielleicht so, wie sie es sich immer gewünscht hat, daß sie aber davon erst nach dem Tod des Liebenden erfahren habe. Sie weiß, daß diese ungestillte Liebessehnsucht ihr Schicksal war, und bekennt, daß ihr Leben vorüber ist. In den Worten der Mutter nimmt der Erzähler erschüttert wahr, wie hier Endgültigkeit beansprucht wird für die Deutung des eigenen Lebens.

Noch unter dem Eindruck des Briefes eilt er in die Stadt und entdeckt hier in einer Kirche ein Taufbecken mit der Darstellung der Auferweckung des Lazarus und den oben genannten Inschriften. Er macht sich klar, daß die Taufe hier als ein Sterben gedeutet wird, das zugleich in ein neues Leben führt. Und dieser Gedanke vom Sterben und neuen Leben verbindet sich mit der Erinnerung an die Mutter und führt zu einem überwältigenden Gefühl der Liebe und des Einsseins, das die langjährige Trennung auf einer ganz anderen Ebene überwindet. Das Motiv von Tod und Leben wird dadurch weitergeführt, daß der Erzähler die ihm eigentlich schon gleichgültig gewordenen Totenmasken, mit denen er sich wissenschaftlich beschäftigt, plötzlich neu sieht. Ihre Lebendigkeit rührt ihn an, ihm ist, als hätten sie ihm etwas mitzuteilen, das ihn angeht. In dieser Situation erhält er einen Brief, in dem ihm die lebensgefährliche Erkrankung der Mutter mitgeteilt wird und daß sie nach ihm verlange. Sofort verläßt der Erzähler Kairo, zögert aber seine Ankunft bei der Mutter durch die Wahl eines Schiffes als Verkehrsmittel, durch einen Aufenthalt in München, schließlich durch Aufsuchen eines Hotels in der Heimatstadt bewußt so hinaus, daß er erst der schon Gestorbenen gegenübertritt.

Während dieser Verzögerungen ist er von Bildern begleitet, die sein Zögern verständlich machen. Er war an dem Bild seiner Mutter als der "Frau Wilhelmine", die so sehnsüchtig nach der Liebe verlangt hat, nicht interessiert. Die historische individuelle Einmaligkeit hatte er ja weit von sich wegrücken wollen. Diese löst sich nun weiter auf, indem parallele Bilder auftreten. Da ist einmal die ewig jung gebliebene Physiognomie einer Totenmaske, ein Frauengesicht, zu dem der Erzähler sich eine Geschichte erträumt, die der seiner Mutter ähnlich ist. Es ist dies die Geschichte der Griechin Iris, die ihr durch Enttäuschung und Tod lieblos gewordenen Leben zu einem neuen Beginn zu verwandeln hofft. Ein anderes Bild bietet ein auf der Reise beobachtetes Liebespaar, das erkennen läßt, daß die Sehnsucht der Frau nicht erfüllt wird; und dann sind es Kindheitserinnerungen an die Mutter, in denen sie ganz lebendig ist im Spiel ihrer Hoffnungen. Die die Zeit überspannenden Bilder zeigen, daß sie als Urbilder weiblicher Existenz genommen werden, die das Individuelle in neue Zusammenhänge einfügen.

So bereitet sich die Verwandlung schon vor, die der Erzähler erleben will, nachdem die Sprüche auf dem Taufbecken ihm diesen Weg gewiesen haben. Daß er, der Zögernde, dabei in die Nähe zu Jesus rückt, weist er insofern nicht zurück, als bei Jesus wie bei ihm selbst eine besondere Nähe zu dem sterbenden oder bereits gestorbenen Menschen besteht, die sich in tiefem Schmerz äußert (S.378). Doch er weiß, daß nicht er das Wunder wird tun können. "Aber ich glaubte an das Wunder, das der Tod wirken würde", und "ich hatte Angst, etwas zu sehen, was meine Mutter gar nicht war und was sich für immer über ihr Bild decken und es stören würde, über dies geliebte Antlitz, das allein Wahrheit und allein letzte Wirklichkeit besaß" (S.376).

Er findet das Antlitz der Gestorbenen so, wie er gehofft hat, "wie eine unverzehrbare Erbschaft" (S.381). Alles Kleine und Zufällige ist abgefallen, "dies Gesicht ist so ganz losgelöst, selbst von der Eigenschaft des Mütterlichen. Es hat sich wie eine Blüte am Abend geschlossen, um vor der einen Grad zu kühlen Temperatur der Nacht sich zu schützen; es will nichts mehr um sich her kennen und anerkennen, es verlangt sein volles Recht auf sich selber; denn dies Selbst ist sehr tief und weit geworden". Und in ihm ist alles enthalten, was dieses Leben ausgemacht hat. Hinzu kommt eine ganz neue Schönheit, die symbolisch auf eine andere Dimension verweist, die der Erzähler als "Apokatastasis" bezeichnet.

Mit diesem Begriff ist eine Vorstellung ³⁹ genannt, die für Andres' Religiösität große Bedeutung hat. Die Wurzeln liegen in der Antike: Das griechische Wort bezeichnet die Wiederherstellung eines ursprünglichen Zustands, der in der Medizin die Heilung meint, in der Astronomie die Wiederkehr gleicher Gestirnskonstellationen. Eine Ausweitung hin zu zyklischen Weltperioden erfährt der Begriff in der stoischen Philosophie, während im Zusammenhang mit biblischen Aussagen die soteriologische Komponente wesentlich ist. Origenes versteht unter Apokatastasis die Wiederherstellung der gesamten Schöpfung in einen Zustand vollständiger Seligkeit. Obwohl diese Auffassung als häretisch erklärt wurde, scheint sie in der Geistesgeschichte immer wieder auf, bei den Täufern, im deutschen Idealismus, bei Schleiermacher oder auch bei Nietzsche. Doch der bei letzterem wie auch schon bei früheren Rezipienten begegnende Gedanke der Wiederholung des Gleichen spielt bei Andres keine Rolle, wie auch die Seelenlehre des Origenes, obwohl sich Andres wiederholt auf ihn bezieht,

³⁹ G. Bien/ H. Schwabl: Apokatastasis, in: Ritter, Joachim (Hrsg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie, Band 1. A-C, Darmstadt 1971, Sp.440-441; Fritz Mauthner: Wörterbuch der Philosophie, Erster Band, Zürich 1980, S.26-28; C. Andresen/ P. Althaus: Wiederbringung Aller, in: Gallig, Kurt u.a. (Hrsg.): Die Religion in Geschichte und Gegenwart, Band VI, Tübingen 1986 3.Aufl., Sp.1693-1696.

nicht aufgegriffen wird. Sicher lassen sich auch Verbindungen zu apokalyptischen Denkfiguren etwa bei Klages, Heidegger, Adorno oder Bloch herstellen, in denen mit dem totalen Umbruch, dem Eintritt des ganz anderen gerechnet wird. Doch gehört die Apokatastasis bei Andres in die Gesamtvorstellung einer gütigen Gottheit, die schließlich "alles in allem" (1. Kor. 15,28) sein wird. Das Böse und die Schuld werden dadurch vergängliche Erscheinungen, das Fragmentarische und Unzulängliche dieser Welt wird aufgehoben.

Mit der Apokatastasis hat das Novellengeschehen seinen Bezugs- und Endpunkt gefunden. Das Leben des Menschen ist eingemündet in die "Wiederbringung aller Dinge", in die Allversöhnung zwischen Gott, Mensch und Kosmos, in der alles gut wird, "weiß und rein, wie es war", und "endgültig in Gott" (S.382).

Der Weg bis zu diesem Ende hin ergibt sich einmal aus der Person des Erzählers, zum anderen aber - und das wird immer wieder betont - ist das Schicksal selbst dafür verantwortlich. Diesem kommt große Bedeutung zu in dieser Novelle, in der Handlungsführung ebenso wie in der Deutung. Gerade in der Auseinandersetzung mit einer Gestalt wie Glück wird dessen utilitaristischem Aberglauben eine Haltung entgegengesetzt, die dem Zufall religiöse Bedeutung verleihen will als einer flüchtigen Spur im Ganzen einer Lenkung. Diese wird unterschiedlich benannt: Von der griechischen Heimarmene ist die Rede, von den "ehernen Mächten" (S.270), von dem großen Seelenführer (a.a.O.), dem Höchsten (S.271).

Das Schicksal ist auch insofern von Bedeutung, als der Verweis darauf dazu dient, den Erzähler von Einwänden zu entlasten, die gegen sein "unerhörtes" Verhalten erhoben werden. Ob es ein solches war, ein sublimer Egoismus oder "zerebraler Ästhetizismus" (S.374), wie ein Freund behauptet, darüber zu entscheiden soll die Empfängerin dieser Briefnovelle ja gerade befähigt werden. Der Erzähler nimmt für sich in Anspruch, einer Idee gefolgt zu sein, und wenn im Geflecht menschlicher Motivationen beispielsweise Haß, Trotz oder Geldgier mit Verständnis rechnen können (S.375), müßte der Gehorsam gegenüber einer Idee doch auch Beachtung finden. Dieses Prinzip ist auch verantwortlich für die eingehaltene Trennung zwischen dem Erzähler und seiner Briefpartnerin. Und auch der Inhalt der Idee läßt eine Beziehung zu dem Novellengeschehen erkennen: Die verhängte Trennung läßt auf Verwandlung hoffen, ist überhaupt notwendige und schmerzlich erlebte Voraussetzung.

Neben den aus christlicher Tradition stammenden Elementen der Novelle sind antike Motive bedeutsam: Die griechische Heimarmene wurde bereits erwähnt, den Göttern Hermes und Eros werden Leben und Macht zuerkannt. Tiefer führt das Bild von der Griechin Iris. In ihr und ihrer Geschichte wird eine Parallele zum

Hauptgeschehen erzählt. Nach den Enttäuschungen ihres Lebens sehnt sich Iris nach einem neuen Anfang, den sie ja bereits in ihrem Namen trägt. Sie bindet diese Sehnsucht nicht an das Christentum, das sie in ihrer Umgebung erlebt, sondern an den Demeter-Glauben. Zu ihr betet sie, um mit der Tochter Kore, die ihren Ort im Leben wie im Tod hat, im Licht der Mutter neu zu beginnen. Der Unsterblichkeitsglaube der eleusinischen Mysterien wird hier nicht ausgeführt, aber das Gesicht der Iris zeigt jene Gegenwärtigkeit und Versöhnung des Vergangenen, wie sie am Ende der Novelle im Antlitz der Mutter sichtbar werden.

Es wird also in der Novelle ein Bild vom Menschen entwickelt, das durch die Orientierung an Ideen bestimmt ist. Sie kann zu Handlungen führen, die schwer verständlich oder sogar im ethischen Sinne unmenschlich erscheinen. Aber diese Orientierung wird doch als für den Menschen entscheidend erachtet, weil sie seine geistige Existenz begründet, in der er den Welt und Mensch bestimmenden Mächten besonders nahe ist. Festgemacht sind diese Ideen teilweise an antiken Vorstellungen, doch für die Komposition bestimmender an christlichen Traditionen: Das Zögern des Erzählers gleicht Christi Zögern angesichts Lazarus' Sterben, das Sterben ist die Voraussetzung für das neue Leben, das mit dem Taufwasser des Todes entsteht. Dem neuen "Antlitz" der Erde entspricht das des Menschen. Ort und Zeit für das neue andere Sein ist die Apokatastasis.

Trotz der Wandlungen, die das Denken Andres' seit seinen ersten schriftstellerischen Versuchen erfahren hat, lassen sich dennoch Beziehungen erkennen, z.B. zu der frühen Legende "Herzlieb". Versteht man "Das Antlitz" als Novelle zum Thema Kunst, stellt sich heraus, daß Kunst bzw. gültige Darstellung erst gelingen kann, wenn Abstand zum Leben gewonnen und es in einer geistigen oder religiösen Dimension überwunden und verwandelt ist ⁴⁰.

3.9. Darstellung und Verkündigung Jesu: "Der Reporter Gottes"

Einen wichtigen Schritt in Andres' christlich orientiertem Schreiben stellt das Hörspiel "Der Reporter Gottes" dar, in dem Jesus Christus im Zentrum steht. In dieser Gestalt sind traditionelle Lehre und persönlicher Glaube in besonderer Weise

⁴⁰ Johannes Klein versteht die Novelle als eine Warnung davor, wohin es führe, wenn die "edle Form über das unmittelbare Leben gestellt wird". Damit sind die Härten der Handlung zwar geklärt, aber es scheint doch fraglich, ob die Intention wirklich hier liegt. Johannes Klein: Geschichte der deutschen Novelle, Wiesbaden 1960, S.591. Auch Klapper meint, daß die Kritik am inhumanen Umgang mit einer Gestorbenen unüberhörbar sei (Klapper (1995), S.72).

herausgefordert. Andres bekennt, daß die Gestalt des "Rabbi Jesus, wie sie in den Urevangelien auftritt"⁴¹, seine Loslösung von der christlichen Welt aufhalte. Die Gestalt Christi erscheint ihm unerschöpfliches Thema, und ihm ist bewußt, daß er ein eigenes Jesusbild gewonnen hat, das sich von dem kirchlich vermittelten unterscheidet⁴².

Das Hörspiel ist 1949 entstanden und wurde 1952 vom Nordwestdeutschen Rundfunk gesendet. Andres benutzt damit wie sehr viele andere Autoren dieser Zeit ein Genre, das den nationalsozialistischen Mißbrauch des Mediums Rundfunk überwinden und eine demokratische Kultur mitentwickeln sollte. Der Bezug zur Entstehungszeit ist unmittelbar gegeben. Andres lehnt sich zudem eng an die Form des Features an. Im Unterschied etwa zu Günther Eichs "Träumen"(1951), in denen selbständige dichte Klangszenen gestaltet sind, arbeitet Andres mit den ursprünglichen Formen des Mediums: Ein Ansager eröffnet jedes Kapitel, ein Reporter führt durch die Szenerie, er wendet sich an seine Zuhörer, er läßt sie an seiner Arbeitsweise teilnehmen und führt durch Interviews, Reportagen, Dokumentationen und Kommentare an seine Sache heran. Dabei kann es auch geschehen, daß er teilnehmend in Spielszenen eintritt.

Die eine zeitliche Ebene stellt also die Gegenwart des Reporters dar, die andere bildet die Lebenszeit Jesu. Diese Zeiten werden in den zehn "Folgen" oder "Kapiteln" des Hörspiels in unterschiedlicher Weise miteinander in Beziehung gesetzt, es erklingt eine Vielfalt von Stimmen, wozu auch Bibeltexte, Gebete, Choräle und Liturgien gehören. Es entstehen fließende Übergänge oder auch kontrapunktische Zuordnungen zwischen Personen, Situationen, Orten, historischen Zeiten. Dieses formale Mittel entspricht Andres' Intention, die Aktualität von Geschichte und Person Jesu darzustellen. "Denn was einst geschah, geschieht, wenn wir das Zauberwort wissen, noch einmal;

⁴¹ Brief an Karl Kerényi vom 7. Dezember 1945, Archiv der Stefan-Andres-Gesellschaft, Schweich.

⁴² Briefe an einen Theologen III, Nouvelle Revue Luxembourgoise, 1971, S.148, 19.2.1940. Nicht ganz zu klären ist, ob es neben den Evangelien andere prägende literarische Vorbilder für Andres gegeben hat. Er selbst nennt Mauriac: "Leben Jesu", das ihm als Bekenntnis zur Gottheit Christi zwar eindrucksvoll, aber literarisch verfehlt erscheint. Außerdem Wittig: "Leben Jesu in Palästina, Schlesien und anderswo"; außerdem Pickl: "Der Messias König", sowie die Autoren Willam und Papini (Briefe an einen Theologen I, NRL, 1970, S. 277f.) Über Renan: "Das Leben Jesu", äußert er sich hier nicht, obwohl in seinem Roman "Ritter der Gerechtigkeit" lobend darüber gesprochen wird, weil hier Jesus als Mensch besonders eindringlich dargestellt werde in seiner Beziehung zum Vater, zu den Menschen und besonders den gedrückten und verzweifelten unter ihnen. Auch der Tod als Hingabe und Opfer wird hier erwähnt. (In: Die italienischen Romane, München 1965, S.18f.)

und es geschieht immer wieder, sooft wir es wünschen" (S.48), und auch die Gegenwart ist "anzugleichen an die ewige Gleichzeitigkeit Gottes" (S.202).

Wer ist nun dieser "Reporter Gottes", dessen Aktivität das Geschehen entfaltet? Er tritt keineswegs ganz hinter seine Aufgabe zurück, sondern gibt seine Auffassungen deutlich zu erkennen. Kritisch steht er zu vielen Phänomenen seiner Zeit, der Verführbarkeit der Menschen, ihrem bereitwilligen Verzicht auf Individualität, ihrem Eingebundensein in geistige und moralische Enge, was er mit dem alten Begriff des Spießbürgertums etikettiert. Kritisch sieht er ebenfalls die Entwicklung einer Naturwissenschaft, die sich von ethischen Kategorien freimacht und mit der Schaffung entsprechender Waffen den Untergang der Menschheit ermöglicht. Er hofft auf eine moralische und gesellschaftliche Erneuerung, wobei die vorausliegende Epoche von Nationalsozialismus und Krieg allerdings nur am Rande thematisiert ist, beispielsweise im Widerstand eines einzelnen religiös orientierten Menschen.

Auch seine Beziehung zu seinem Thema läßt er deutlich hervortreten. Er ist theologisch gebildet und interessiert, kennt sich gut in der Bibel aus. Von großer Bedeutung ist seine in der Kindheit gestiftete religiöse Bindung, für die noch einmal die Gestalt Mariens und der eigenen Mutter erwähnt werden. Diese Bindung ist eingelagert in Kindheits- und Heimerinnerungen in einer bäuerlichen Umgebung. Der damit auch gegebene Aspekt der Gemeinschaft vermag Religiosität etwa bei der Teilnahme an liturgischen Formen und beim gemeinsamen Gebet zu erhalten, während sich individuell längst der Zweifel ausgebreitet hat. Der Reporter hält auch seine Kritik an den amtlich gewordenen Kirchen nicht zurück, ebensowenig seinen Abscheu vor einer gefühlvollen billigen Vereinnahmung Christi sowie einem Höllenkatholizismus.

Bei all den genannten Zügen liegt es nahe, ähnlich wie in den frühen Romanen, an Stefan Andres selbst zu denken, der hier die Reporterrolle übernommen hat und seine eigenen Einstellungen entfaltet.

Der Reporter wird als Berichterstatter Gottes bezeichnet, von denen es viele gebe: "Ich berichte vom Himmel in ein irdisches Organ, in dieses Mikrophon hinein. Und da in meinem eigenen Herzen über Gott und sein Reich leider nur kümmerlich wenig Nachrichten einlaufen, bin ich immerzu unterwegs und frage bei den andern an. Sehen Sie, ähnlich wie Diogenes, der in den Leuten den Menschen suchte, so suche ich im Menschen Nachrichten über Gott" (S.182f.). Das ist die eine Seite seines Tuns, unüberhörbar ist jedoch die andere, die sich nicht auf das Suchen beschränkt, sondern auf der Basis einer starken Persönlichkeit darstellt, kommentiert und predigt. Daß das Hörspiel als moderne Verkündigung verstanden werden will, zeigt sich, wenn von dem Evangelisten Johannes als dem "heiligen Reporter Gottes" (S.87) gesprochen wird. Es

geht also darum, Elemente der Jesusüberlieferung, die dem Autor für sich selbst und seine Zeit bedeutsam erscheinen, in ihrer aktuellen Macht darzustellen.

Ausgangspunkt ist dabei die Gegenwart des Reporters: Ein Messias aus Amerika ist eingetroffen, der die Menschen zu Begeisterungstürmen hinreißt. Der Reporter ist über die Verführbarkeit der Menge entsetzt, konstatiert aber als Leitthema ein ursprüngliches Verehrungs- und Anbetungsbedürfnis. Zudem bemerkt er Unkenntnis darüber, wer das hier kopierte Urbild, nämlich Jesus Christus, eigentlich war. Diese Ausgangssituation setzt das Hörspiel in Gang, seine didaktische Intention ist unverkennbar.

Die zehn Kapitel konzentrieren sich auf klar umrissene und in knappen Überschriften zusammengefaßte Themen. Sie gründen in den Evangelien, folgen dem vorgegebenen zeitlichen Ablauf, wobei das fünfte Kapitel eine Ausnahme darstellt, in dem die Aktualität christlichen Weltverständnisses gegenüber naturwissenschaftlicher Weltsicht angesprochen wird. Die Annahme eines Uranfänglichen, Spontanen wird mit dem Prolog des Johannesevangeliums in Beziehung gesetzt, dessen präsentische Eschatologie mit der Vorstellung eines Gerichts, das in Gestalt der atomaren Bedrohung bereits gegenwärtig ist. Dieses Kapitel bildet so eine Zäsur, eine Mitte, die auf Anfang und Ende der Welt verweist.

Anfang und Ende der Geschichte Jesu sind ganz unterschiedlich gewichtet. Jesu Leiden und Tod sind zentrales Theologumenon, das in den beiden letzten Kapiteln entfaltet, auf das im ersten bereits hingewiesen wird. Die Geburt Jesu bleibt demgegenüber im Hintergrund: Der Anfang des Matthäusevangeliums erklingt, das Marienmotiv scheint auf.

Erstes wichtiges Thema, Hauptinhalt der Verkündigung Jesu, ist das Reich Gottes, das mit dem Auftreten Johannes des Täufers im zweiten Kapitel weiter ausgeführt wird. Das Gottesreich wird als Inhalt aller religiösen Sehnsucht erklärt, die tief in jedem Menschen angelegt ist, der auf Seiten Gottes Wahrheit und Güte entsprechen. Überwiegen hier die psychologischen Elemente, so kann das Gottesreich auch als ein Gegenbild verstanden werden, dem gegenüber menschliche Unterdrückung und Einschränkung erkennbar werden, so daß die Leidenschaft entsteht, eben dieses Reich zu verwirklichen. Doch ist dies "in diesem Äon" (S.21) nicht möglich. Sehnsucht und Hoffnung aber müssen bleiben.

Als nächstes Thema der Evangelien wird die Geschichte von den Versuchungen ins Spiel gebracht und interpretiert. Andres benutzt dabei die Reihenfolge des Lukas,

die ihm "richtiger und tiefer" ⁴³ zu sein scheint. Die Versuchungen werden als elementare Gefährdungen gedeutet, denen im Spiel der Reporter selbst unterliegt. Die erste Versuchung, die Bitte um Verwandlung der Steine in Brot, wird in der Weise gedeutet, daß jede Bitte um ein wundertätiges Eingreifen Gottes überflüssig ist, richtig und weise ist es vielmehr, "an die höchste Liebe zu glauben, ohne etwas anderes von ihr zu verlangen als die Kraft, in ihr zu verharren" (S.34). Die zweite Versuchung durch unumschränkte Herrschaft zeigt ihre Gefährlichkeit darin, daß der Mensch, der Herrschaft ausüben will, den Staat, die Lüge und die Gewalt als oberste Instanzen anerkennen muß. Die dritte Versuchung besteht in Hochmut und Selbstüberschätzung, die dazu führt, über alle Grenzen hinaus einen besonderen Schutz zu beanspruchen und herauszufordern.

Die Versuchungen werden als notwendige Bestandteile menschlicher Existenz dargestellt, da der Mensch in ihnen sich selbst erfährt, in seiner Möglichkeit zur Gottnähe wie zur Gottferne. Warum dann im Vaterunser um die Verschonung von Versuchung gebetet wird, ist nur erklärbar, wenn diese Bitte eher eine kindliche Gebärde ist, entstanden aus Demut und Angst, in der Versuchung nicht zu bestehen.

Diese ständige Gefährdung des Menschen wird also als ein Mittel der Erkenntnis gedeutet, der eigenen Ohnmacht wie der Macht Gottes. Und am Ende stehen nicht die Schrecken des Gerichtes, sondern die bereits aus der Novelle "Das Antlitz" bekannte Vorstellung von der Wiederherstellung aller Dinge (S.40).

Jesu Umgang mit den Menschen ist Thema des dritten und vierten Kapitels. Hier läßt der Reporter ganz unterschiedliche Stimmen zu Wort kommen, um zu verdeutlichen, wie schwierig es in beiden Zeiten, der Gegenwart wie der Zeit Jesu, ist, diese Gestalt und ihr Wirken zu verstehen. Ablehnung äußern die Menschen in Jesu Heimat, Repräsentanten des Spießertums, Ablehnung auch bei den Geschäftemachern und denen, die nur das Gesetz im Auge haben. Unter den zustimmenden Personen ist der sehend gewordene Batimäus, Johanna, die Frau des Chusa, die Ehebrecherin, die Jesu Parteinahme gegen die "Männergesetze" (S.87) erfahren hat, der Zöllner Levi, der Hauptmann von Kapharnaum, der Heide geblieben ist und Jesus in die Nähe Äskulaps rückt. Der reiche Jüngling tritt auf, der zur Nachfolge Jesu nicht bereit ist; neben dem Reichtum wird auch die Fragwürdigkeit der Familienbindung betont angesichts der Verheißung einer Geschwisterlichkeit aller Menschen (S.77).

⁴³ So heißt es in einer Erläuterung zu früheren Christus-Gedichten, in denen ebenfalls die Versuchung dargestellt wurde. Briefe an einen Theologen III, S.148.

Das nächste Thema, das Andres aus den Evangelien aufgreift und mit seiner Jesusdarstellung verbindet, ist die Liebe. Nicht als Gebot, auch nicht im paulinischen Hymnus wird sie angeführt, sondern in einer Szene, die die Verbindung mit den leitmotivischen Themen Sünde und Vergebung erlaubt. Grundlage ist die bei Lukas (7,36-50) erzählte Geschichte der Sünderin im Haus des Pharisäers Simon, die Andres mit der Geschichte von der Salbung in Bethanien (Matthäus 26,6-13) verknüpft. Nachdem der Pharisäer auf alle Begrüßungszeremonien verzichtet hat, in der Meinung, Jesus halte nichts davon, tritt die Frau, die hier den Namen Maria trägt, in das Haus und vollzieht voller Ehrerbietung und Liebe, dazu mit großem Aufwand, die übliche Fußwaschung. Dem darüber verärgerten Simon erzählt Jesus das Gleichnis von den Schuldnern, deren Liebe zu dem, der ihnen ihre Schulden erläßt, der Größe des Erlasenen entsprechen wird. Ist hier die Liebe Folge der Vergebung, so dreht das folgende Jesuswort, wie es Andres wiedergibt, das Verhältnis um: "Ihr aber [werden] viele Sünden vergeben, weil sie viel geliebt hat" (S.134), während der nächste Satz wieder zum Gleichnis stimmt und die Armut des nur rechtmäßig lebenden kennzeichnet: "Wem aber wenig vergeben wird, der liebt auch wenig, verstehst du, Simon?" Es geht also Andres hier darum, die Verschränkung und Verknüpfung von Liebe und Vergebung so eng wie möglich zu gestalten, wobei eine jede Voraussetzung und Folge sein kann.

Die anschließende Salbung Jesu durch Maria fügt das Motiv der Verschwendung hinzu, indem die Erregung der Jünger abgewehrt wird durch den Hinweis einerseits auf mögliche Fehlformen der Armenhilfe zur Zeit Jesu wie auch in der Gegenwart, andererseits auf Gottes Schöpfung, die in ihrer Fülle und Schönheit voll sei von Verschwendung. Außerdem wird die Salbung durch Maria als Vorgriff auf die Totensalbung gedeutet, so daß das hier geübte Unmaß, die Überschreitung des Üblichen, bereits in Beziehung stehe zu jenem Unendlichen und Grenzenlosen, das mit dem Tod beginnt. Also sind Vollkommenheit und Tod ähnlich wie in der Novelle "Das Antlitz" verbunden.

In einer "Reportage Gottes" darf das Gebet nicht fehlen, das Thema des siebten Kapitels ist. Beten wird als eine Haltung verstanden, die Gott und Mensch im Gegenüber vereine und lebendige Lebensfülle sei. Das Beten als Bitten um etwas wird abgelehnt, wie schon an Hand der Versuchungen in der zweiten Szene. Als Inbegriff aller Gebete gilt das Vaterunser, das, in der Liturgie gesprochen, einen tragenden Strom bildet. In der liturgischen Gebetsgemeinschaft wird eine Kraft gesehen, die auch relevant sein könnte für gesellschaftliche Orientierung.

Das Vaterunser wird durch zwei Stimmen reflektiert: den fragenden kritischen Zweifel und den bestätigenden erläuternden Engel. Anstößig ist schon die Vater-

Anrede, die im Widerspruch steht zu menschlicher Erfahrung von Verlassenheit. Der Engel hält entgegen, daß die Seele in dieser Anrede die "Welt [sieht], wie sie ist, und zugleich, wie sie sein sollte" (S.153). Und er greift noch einmal den Gedanken der Geschwisterlichkeit auf, verbunden mit der Vorstellung der Evolution: "Du gehst zurück auf den ersten Menschen, der geht zurück aufs Tier, das geht zurück auf die erste organische Zelle, diese wurde aus dem Unorganischen - durch Gottes Wort. Und Gott sah dich in der Erde und wollte dich und rief dich. Ja, er rief auch dich beim Namen, aus der Wiege der ersten organischen Zelle. Du bist also wahrhaft aus Erde gemacht, unten in der Erde. Und so bist du mit allem verschwistert: mit den Menschen, mit dem Tier, der Pflanze, dem Erz, den Mineralien, mit allen Elementen. Erhebe darum deine Stimme und rufe im Namen aller Wesen, die mit dir verwandt sind: Vater unser!" (S.154).

Strittig ist auch die dritte Bitte sowie die um die Vergebung der Sünden. Daß der Mensch sich gegen Gottes Willen auflehnen kann, wird als Merkmal seiner Existenz und seiner Freiheit gesehen, die von Gott gewollt ist. So ist auch die Sünde notwendig, so daß die Bitte, nicht in Versuchung geführt zu werden, hier ähnlich wie in der zweiten Szene interpretiert wird: "Nimm für eine Stunde die Freiheit von mir und auch den Zweifel" (S.159). Letzterer ist allerdings vielleicht auch Kraft weckende Zugabe und gehört zu "dem zum Leben Notwendigen Tag um Tag" (S.157), das die vierte Bitte nennt.

Noch einmal wird die Sünde im achten Kapitel aufgegriffen, das Jesus als "Freund der Sünder" bezeichnet, ein Titel, den der Reporter unter allen Christustiteln vermißt und daher selbst hinzufügt. Hier wird die Geschichte von Zachäus erzählt, vom Zöllner und Pharisäer, wobei Jesu Umsturz der gesellschaftlich üblichen Wertungen erkennbar ist. Im Pharisäer allerdings sei keine historische Gruppe gemeint, sondern "wie Sokrates aus den Sophisten 'den Sophisten' schuf und ihn der Verachtung preisgab für Jahrtausende, so schuf Jesus die Gestalt des Pharisäers" (S.168). Die neutestamentliche Pharisäerschelte kann daher übernommen werden, da dieser Menschentyp überzeitliche Gültigkeit hat. Als Kernstück des Evangeliums, als seine eigentliche Sprache, wird die Annahme und Heimholung des völlig Verlorenen dargestellt, die im Gleichnis vom verlorenen Sohn erzählt ist. Andres läßt hier den älteren pflichtbewußten Bruder auftreten, der die Parteinahme für den jüngeren nicht verstehen will, "als ob wir im Neuen Testament nicht ganz am Platze wären" (S.176). Dem wird nicht widersprochen, sondern entgeggehalten, daß der Bruder in die Geschichte hätte eintreten können an der Seite des Vaters oder der des Bruders. Statt der Position dessen, der auf der Rechtmäßigkeit seines Verhaltens besteht, gibt es die Stellung der Liebe. Sie hat

bindende Kraft, nicht aber persönliche Tadellosigkeit. Und wieder erklingt der Satz, der die Sünde im Kontext von Vergebung und Liebe sieht: "Wem aber wenig vergeben wird, der hat auch wenig Liebe" (S.177).

Das Hörspiel mündet in die Darstellung von Jesu Leiden und Tod. Hier liegt offensichtlich ein Zentrum von Andres' Jesusverständnis. Der Tod Jesu wird realistisch und eindringlich von einem der Mitgekreuzigten geschildert, dem Jesu Sterben deswegen so schwer erträglich ist, weil sein Weinen ihn an ein anderes Opfer erinnert, ein von ihm getötetes Kind. Damit ist die Linie der Deutung vorgegeben, wie sie von der "Stimme vom Kreuz" am Ende des Hörspiels weiter entwickelt wird: "Es ist nicht wahr, daß mich die Juden töteten, es waren die Menschen...Du magst an mich als Gottmenschen glauben oder nicht: das Kreuz, an dem ich hänge, das kannst du nicht leugnen. Es steht in allen Völkern, in allen Zeiten, längst ehe ich es bestieg" (S.219). Und daher gibt es auch keinen sittlichen Fortschritt, sondern die Menschen fügen sich weiterhin unendliches Leid zu, sei es auf der Ebene der staatlichen Gewalt, sei es in privaten Lebensgemeinschaften, im Zurücksetzen einzelner oder von Gruppen, denen Lebensmöglichkeit verweigert wird. "Fast immer ist es der Mensch, der den Menschen dahin brachte. Dann blicke fort und sprich von Humanität! Glaube mir, wenn du nicht mein Kreuz, wie du sagst: als Koordinatensystem anlegst, wirst du nie den gesuchten Punkt finden!"(S.220).

Das geometrisch-mathematische Zeichen verweist wohl darauf, daß alles Leid und alle Schuld einen Ort erhalten können, ohne daß ihre Schwere dadurch gemindert würde. Aber erahnbar ist doch eine Fügung oder Ordnung, die das Einzelne aus seiner Einsamkeit herausholt und in einen größeren Zusammenhang stellt. Das bedeutet aber nicht, daß das Kreuz verstummt, sondern seine Stimme klagt die Unmenschlichkeit an und will überall gehört werden.

Überblickt man die aus den Evangelien entnommenen Themen, so wird deutlich, wo Andres die Akzente setzt. Zu bedenken ist auch, was er wegläßt. Außer den Kindheitserzählungen sind es vor allem die Wundergeschichten. So wichtig diese als Darstellung von Glaubenserfahrung für die Evangelien-schreiber und ihre Gemeinden waren, so eliminiert Andres alles Unrealistisch-Wunderhafte. Heilung ist kein Wunder, sondern Hilfe und Lebensorientierung. Weggelassen sind auch Taufe und Abendmahl, Gerichtsansagen, Auferstehung und all die Elemente, die auf Erhöhung des Christus hinzielen. Denn er ist für Andres offensichtlich Mensch ⁴⁴, der ein bestimmtes

⁴⁴ z.B. Briefe an einen Theologen III, S.149.

Verhältnis zu Gott stiftete, zu einem liebegeleiteten Leben ermutigen wollte und für seine Kompromißlosigkeit den Tod erleiden mußte.

Auch im Vergleich mit anderen Jesusdarstellungen - von Renans "La vie de Jésus" (1863) bis zu Patrick Roths Christusnovelle "Riverside" (1991) - ist die Art des Umgangs mit der biblischen Grundlage wesentlich. Deren inhaltliche Bedeutung hat die Interpretation gezeigt. Wie aber sieht der formale Umgang aus? Wie läßt Andres Jesus zu Wort kommen? Hier verwendet er unterschiedliche Verfahren. Zunächst werden in den Evangelien überlieferte Worte und Reden Jesu direkt als "Stimme Christi" wiedergegeben, die in die Szene eingebettet ist. Oder es werden von einer Knabenstimme Evangelienperikopen, die von Jesus erzählen, vorgelesen. Bei beiden Verfahren fällt auf, daß Andres die Texte oft verändert, indem er an heutige Sprache angleicht, Verständnisschwierigkeiten beseitigt, Weglassungen vornimmt, oder auch entschieden interpretiert. Desto mehr überrascht es, daß er in dem Schlußkapitel "Und etliche, die dabeistunden..." eine sehr altertümliche Fassung der Markusübersetzung benutzt. Soll sie den Ernst und das Befremdlich-Schreckliche des Karfreitagsgeschehens betonen?

Neben diesen biblisch gebundenen Verfahren läßt Andres Jesus Christus auch direkt zu Wort kommen. Das geschieht meist unter der Bezeichnung "Menschensohn", wodurch auf die menschliche Wesenheit hingewiesen wird, die wohl als Voraussetzung für einen so freien Umgang mit dem Tradierten angesehen wird. Hier bilden Bibelstellen oft die Grundlage, aber sie sind einbezogen in größere Redezusammenhänge, auch werden neue Gleichnisreden erfunden. Das biblische Vorbild klingt zwar noch an, aber die Rede wird umfangreicher und breiter in ihren Wendungen, Bildern und Gedanken.

Eine dritte Weise verfährt indirekt. Sie bestimmt das vorletzte Kapitel. Hier hat Andres ein bereits 1940 entstandenes Gedicht als Grundlage benutzt, das Kapitel gipfelt in seiner Interpretation. Das Gedicht trägt den Titel "Gethsemane", die Selbstanrede entfaltet die Situation ausgeweglosen Leidens, die auf die Situation Jesu bezogen ist. Auch der Engel, der das Entsetzliche mit ansieht, weiß nichts anderes, als dem Schmerz den Weg zu weisen, sich mitzuteilen, das sei Gottes Wille. Im Hörspiel hat ein junger Mann dieses Gedicht geschrieben, der für seine Überzeugung den Tod hat erleiden müssen. Die Interpretation betont Leiden und Schmerz als unausweichliche und notwendige Größen für menschliche Existenz und religiöse Erfahrung, die zudem mitteilbar sind und auf eine Gemeinschaft verweisen. Der leidende Mensch kann seine Situation im Blick auf Gethsemane sehen, umgekehrt werden von hier aus Leben und Leiden Jesu erschlossen. Dieser Weg überwiegt in neueren

Jesusdarstellungen, wie sie etwa in der von Josef Kuschel herausgegeben Anthologie "Der andere Jesus" zu finden sind.

Bei Andres sind die Perspektiven also vielfältig und unterschiedlich. Einzutragen ist ein weiteres Element. Andres zitiert im Zusammenhang mit seiner Jesusvorstellung gerne aus dem Titusbrief (3,4): "Es erschien die Güte und Menschlichkeit Gottes, unseres Heilands", im Hörspiel als Pauluswort bezeichnet (S. 15). Die hier genannten Begriffe sind in der Auslegung immer in ihrer griechisch-hellenistischen Herkunft und Färbung aufgefallen ⁴⁵. Als "griechisch-christlich" empfand auch Andres diesen Satz, weshalb er ihn besonders liebte ⁴⁶. Jesus Christus war für Andres "schönstes Bild des Menschen" und "verpflichtender Maßstab", oder in der Sprache Platons "die Idee des Menschen" ⁴⁷.

Andres hat die Form des Hörspiels häufiger verwandt ⁴⁸. Seine Neigung zur Rede, wie sie oftmals die erzählerischen Werke bestimmt, konnte sich hier entfalten, sicher hoffte er auch, auf diese Weise viele Menschen zu erreichen. Seine Arbeit an Opernlibretti mag ihm Anregungen gegeben haben, die chorischen oder liedhaften Kapitelschlüsse erinnern daran. Die mögliche Polyphonie war gerade für seine Jesusdarstellung wichtig, da im Konzert der Stimmen auch die traditionellen Liturgien erklingen konnten, die religiöse Bindungen in besonderer Weise bewahren. Die Absicht des Stückes lag darin, das überzeitlich Gültige der Jesus-Gestalt herauszuarbeiten. Dabei ist allerdings festzustellen, daß das Zeitlich-Individuelle oftmals nicht markant genug berücksichtigt ist. So bleibt die historisch-soziale Situation um Jesus und die Menschen seiner Zeit relativ blaß, ähnlich sind die Figuren und Phänomene der Gegenwart des Reporters teilweise sehr pauschal und plakativ ⁴⁹.

⁴⁵ z.B. Joachim Jeremias: Die Briefe an Timotheus und Titus, August Strobel: Der Brief an die Hebräer, Göttingen 1981, S.74f.

⁴⁶ Briefe an einen Theologen II, S.131.

⁴⁷ Stefan Andres: Bild und Maßstab, in: Der Dichter in dieser Zeit, München 1974, S. 184, 187.

⁴⁸ s. Braun, S.138f. und Anm.88, S.178. Hier werden Titel weiterer Hörspiele genannt, die im Marbacher Literatur-Archiv zugänglich sind.

⁴⁹ So auch Karl-Josef Kuschel: Jesus in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, Zürich-Köln 1987, S.108. Viele Partien dieses Werkes seien aber durchaus gelungen, und die Worte vom Kreuz als eine "Art der 'Abschiedsrede' Jesu- wird niemanden gleichgültig lassen, dem es um den Gekreuzigten ernst ist".

3.10. Erzählen mit der Bibel: "Die Sintflut"

Nachdem "Der Reporter Gottes" eine Interpretation der neutestamentlichen Überlieferung darstellt, steht dieser Roman ⁵⁰ vor allem in Beziehung zu Erzählungen des Alten Testaments. Die "Sintflut" wird bereits im Titel genannt, hinzu kommt "Die Arche" und "Der graue Regenbogen". Das Thema wird außerdem in 15 hinzugefügten "Legenden über Noah" behandelt. Der biblische Bezug dient dazu, das Romangeschehen zu spiegeln, zu deuten und zu erweitern.

Das Thema des Romans ist die Geschichte Deutschlands von 1933 bis in die Nachkriegszeit, wobei die Entstehung des Nationalsozialismus, das Leben in dieser Zeit sowie nach dem Krieg die Schwerpunkte bilden. Dabei wollte Andres keinen historischen Roman schreiben: "...das noch den Sinnen und dem Herzen nahe, allzu-nahe Zeitgeschehen kann nur mit dem Kunstmittel der Analogie auf die Ebene der klaren Anschauung und der leidenschaftslosen Betrachtung erhoben werden" ("Die Sintflut" S. 8f.). Allerdings sind Ähnlichkeiten der Personen und Konstellationen des Romans mit historischen Gegebenheiten sehr wohl erkennbar ⁵¹. Die parabelhafte Handlung besteht im Auftauchen eines ehemaligen Theologieprofessors, zunächst in Italien, dann in Deutschland, der durch vielfältige verbrecherische Mittel eine neue Staatsreligion etabliert, die als allgemeine Norm individuelles Denken ausschließt, allgemeines Wohlergehen und Weltmacht verheißt bei brutaler Ausrottung aller Gegner, auch derer, die erst dazu gemacht werden, um das System zu stabilisieren. Um diesen an Nietzsche geschulten Machtpolitiker, den "Normer", gruppieren sich die Handlungsfelder, in denen Mitarbeiter, Angepaßte, Opfer und Gegner agieren. Gerade auch in diesem Werk sind Rede und Gespräch dominierende Handlungsformen. Sie zerbrechen die Parabelform, wachsen oft über Anlaß und Situation hinaus und erschweren die Lektüre dieses allzu umfangreichen Werks. Zu den formalen Schwächen dieses überwiegend negativ beurteilten Romans kommen die inhaltlichen, die in der mangelnden Angemessenheit der Parabel zur zugrundeliegenden historischen Realität bestehen.

⁵⁰ Es ist eine Trilogie mit den Bänden: "Das Tier aus der Tiefe" (1949), "Die Arche" (1951), "Der graue Regenbogen" (1959). Erste Zeugnisse für die Entstehung stammen aus dem Herbst 1939, Braun, S.110. Braun verweist auch auf die Beliebtheit des Sintflut-Stoffes als Metapher für zeitgeschichtliche Katastrophen bei anderen Autoren, S.111 und Anmn.

⁵¹ Im einzelnen nachgewiesen bei Clément André: Dichtung im Dritten Reich: Stefan Andres' "Die Arche", Bonn 1960.

Inhaltlich ist der Roman weithin von Theologie, Kirche und Religion geprägt. In den Reden und Gesprächen werden entsprechende Themen behandelt, beispielsweise die aus dem "Reporter Gottes" bekannte Kreuzestheologie, der "Mythos der Nacht von Bethlehem" als Grundlegung zu einer neuen angstfreien Frömmigkeit ("Die Arche", S.516) oder die These vom "weiblichen Pol in Gott", in der die zunächst in der Marienverehrung enthaltene Hochschätzung des Weiblichen wiederbegegnet ("Der graue Regenbogen", S.122). Nicht nur der "Normer" selbst, sondern auch viele andere Figuren gehörten oder gehören dem geistlichen Stand an und haben Beziehungen zu diesem Bereich. Sie finden sich bei den Tätern, den Sympathisanten, den Mitläufern, Gegnern und Opfern. Weder Religion noch Kirche haben der totalitären Macht Widerstand leisten können. Hier wird die auf die damalige Situation bezogene Kritik des Autors deutlich. Auch diese, wie überhaupt die Einschätzung und Wertung der politischen Situation geschieht aus christlich-geistesgeschichtlich orientierter Perspektive. Denn als Ursache für den Faschismus und Nationalsozialismus wird die sich selbst pseudo-religiös verabsolutierende politische Macht gesehen, wobei die Nachkriegszeit ebenso negativ eingeschätzt wird als eine Zeit, in der die "politischen Theologen", wie Andres Vertreter einer solchen Politik nennt, weiter vordringen werden. Ihnen zur Seite steht ein wissenschaftlich-technischer Fortschritt, der sich von humanitären Zielsetzungen losgesagt hat und die endgültige Vernichtung der Menschheit ermöglicht. Der bedrohte Gegenwert ist die Würde und Freiheit des einzelnen Menschenlebens: "Denn das Rechtsbewußsein sei vor dem Staat da, bedinge ihn und mache ihn erst möglich. Das Naturrecht, im Menschen eingewurzelt, sei göttlicher Herkunft, sei Einklang mit der Weltordnung, der Staat aber verdanke seine Herkunft...der Möglichkeit im Menschen, Unrecht zu begehen und auf Kosten seiner Mitmenschen zu leben". Das zeige auch das Evangelium, obwohl "aus den Worten des Herrn stets die gerade in Kurs gebräuchliche Münze geschlagen wird. Dieses Wort über die Steuermünze wurde genau wie jenes paulinische über die Obrigkeit, daß sie immer von Gott, nämlich aus der ewigen Notwendigkeit sei, Millionen und Abermillionen Male als eine Werbung für die Interessen des Staates mißbraucht. Wer aber dem Staat auch nur einen einzigen Stein in seine Krone fügt, der ihm nicht zukommt, begeht einen Gottesraub - Raub am Heiligen, Raub an Gottes geliebtem Sohn, dem Menschen! Denn er ist der Erbe, der Freie, dem der Staat zu dienen hat."("Die Sintflut", S.544f.).

Die 15 "Legenden über Noah" unterbrechen und begleiten die Romanhandlung. Sie werden von einem Gegner der neuen Macht erzählt, einem blinden Goldschmied, der sich mit Gleichgesinnten in einem Kastell, der ersten "Arche", zurückgezogen hat. Für ihn bedeuten die Erzählungen Zwiesprache mit Gestalten der Überlieferung, die

die gegenwärtige Katastrophe deuten und ertragen helfen. Dabei ist ihm bewußt, daß sein Noah teils aus ihm selber stammt, teils aus dem Mythos, "und den müsse man als objektiv gegeben ansehen" ("Das Tier aus der Tiefe", S.228). Zur Subjektivität dieses Erzählers sei hinzugefügt, daß er zutiefst an den Schrecken der Zeit leidet, daß ihn keine christliche Bindung hält, er sich allenfalls zu den "frommen Heiden" rechnet, als "religiöser Zentaur", teils Christ, teils Heide ("Die Arche", S.433).

Die Grundelemente der reich ausgestatteten Noah-"Legenden" folgen den biblischen Erzählungen: Noah, die Arche, die große Flut, der Regenbogen, der Wein, die erneuten Konflikte unter den Überlebenden. Anders als in der Bibel und eher an rabbinische Auslegung erinnernd, wird der Gottesname durchweg vermieden und durch den Titel "Der Freundliche" ersetzt. Der damit gegebene Kontrast zu den geschilderten Ereignissen ist sicher theologisches Programm. Ort der Ereignisse ist die Stadt Ur, dazu weitere erfundene Städte am fiktiven Fluß Tara, dessen Quellgebiet von der Flut verschont wurde. Dieses Gebiet schenkt und raubt zugleich: Noah verliert hier seine Frau Tali und nimmt die Weinpflanze mit. Außerdem zeigt seine Unversehrtheit, daß Noah Gottes Plan der totalen Zerstörung nicht richtig verstanden hat, göttliches Handeln offensichtlich der Menschenvernunft nie zugänglich ist. Der Heimatort Noahs ist die nicht weit vom Fluß gelegene Stadt Tarunga, aus der er zusammen mit seiner Frau vertrieben wird. Die Stadt wird zum Symbol all seiner aus den Ereignissen herausdrängenden Sehnsucht. Noah will sie, nachdem die Flut vergangen und eine neue Welt entstanden ist, aufsuchen, muß aber erkennen, daß sie am Ende liegt, im Tod. Hier klingt das aus früheren Werken bekannte Paradies-Motiv an.

Wenn in Genesis 6; 8, 9 Noahs Gerechtigkeit und Erwähltheit durch Gott genannt werden, so wird beides jetzt situativ dargestellt, seine Gerechtigkeit durch seinen Konflikt mit dem betrügerischen Vater, die Erwähltheit durch die Prophezeiung des Kalendermanns, der weiß, daß Noah ein "Sohn des Freundlichen über den Wolken" ("Die Arche", S.261) ist und länger leben wird als die übrigen Menschen. Die biblische Erzählung läßt Gott unmittelbar zu Noah sprechen, der ebenso klar und sicher das ihm Gebotene ausführt. Hier in den Legenden ist der Kontakt zwischen Gott und Mensch unklarer und problematischer geworden. Gott teilt sich nicht mehr direkt mit. Noah verfügt allerdings, wohl in Anlehnung an hinduistische Tradition, über ein drittes Auge, das sich mitunter öffnet und ihm neue Dimensionen erschließt. Aber sie sind oft schwer deutbar. Auch Träume dienen als Vermittler göttlicher Weisung, aber sie dürfen nicht vorschnell ausgeführt werden, bedürfen vielmehr eines langsam erschließenden Verstehens.

Leitmotivische Funktion hat der häufiger erwähnte Traum von Sperbern und Tauben, die aus dem Mund eines Schlafenden kommen: Die Sperber zerreißen die Tauben, und auf Grund der Klage des Schlafenden läßt eine blutbefleckte Taube ein Ei fallen, das unendliches Wasser über die Erde fließen läßt, in dem auch die Sperber ertrinken. Dieses Traumbild entspricht dem in der Genesis erwähnten bösen "Dichten und Trachten" (Luther) der Menschen, das Gott zur Vernichtung seiner Geschöpfe treibt.

Der Flutkatastrophe geht in den "Legenden" eine politische Katastrophe voraus, die an die Romanhandlung angelehnt ist. Der Gewaltherrscher Tölül unterdrückt alle Städte, beansprucht göttliche Verehrung und vernichtet brutal seine Gegner. Er läßt Noah die Zähne ausbohren und vergewaltigt seine Frau. Aus dieser Vergewaltigung entsteht Cham, seine Herkunft dient als Erklärung für seinen respektlosen und streitsüchtigen Charakter, wie ihn auch die biblische Überlieferung mitteilt.

Während die biblische Sintflut als Bestrafung der Menschen gedeutet wird, sind die Zusammenhänge zwischen Katastrophe und menschlichem Verhalten in den "Legenden" komplizierter. Die politische Katastrophe entsteht durch das verbrecherische Verhalten eines Menschen. Noah gelingt es, die Mitbewohner seiner Stadt aus ihrem Leichtsinn aufzurütteln und vernichtet durch eine überlegene Strategie den Tyrannen, dessen Tod ihm in verschlüsselter Form bereits durch einen Traum mitgeteilt war. Die Flutkatastrophe wird durch den Sperbertraum als Strafe gedeutet für zerstörerisches Verhalten. Doch versucht Noah, die Menschen zu warnen und ebenfalls zum Archenbau anzuregen. Aber nach der Überwindung des Tyrannen sind die Menschen voller Leichtsinn, Sittenlosigkeit und Überheblichkeit, so daß sie die Warnungen mißachten. Anders als in der biblischen Erzählung gewinnt also die Rolle und Problematik des prophetischen Warners Bedeutung: Wodurch ist seine Rede als Wahrheit ausgewiesen, was ist mit den Menschen, die er nicht erreichen konnte? Diese Fragen stellt Noahs letzter Begleiter, die Antwort besteht im Verweis auf Gottes Wissen.

Nach dem Rückgang der Flut erzählt die biblische Geschichte von dem Bund Gottes mit den Menschen, in dem er sich zur Bewahrung des Geschaffenen verpflichtet. In den "Legenden" wird aus diesem Motiv, der Perspektive entsprechend, die von einem unmittelbaren Gotteshandeln nicht mehr sprechen kann, eine neue Erfahrung für die Menschen. Nach dem Regen weicht die Wolkendecke, die die Erde umhüllte und über der wohnend auch die Gottheit vorgestellt wurde, so daß die Menschen nun die Sterne, den Mond, den Regenbogen und die Sonne wahrnehmen können. Das führt zu einem neuen Verständnis des Freundlichen, da die Sonne als Widerspiegelung seines

Wesens gedeutet wird: "...sein Leib ist Licht...Wir sind aufgehoben in seinem Licht und essen seinen Leib durch alle Tage unseres Lebens, und es gibt keine Speise, die nicht von seinem Leibe wäre und nicht selber sein Leib ist" ("Der graue Regenbogen", S.136). Die Himmelsphänomene werden als Zeichen gedeutet für die Existenz des Freundlichen, wobei aber aus ihnen keine Weisung zu entnehmen ist für konkretes Handeln der Menschen. Sie sind Zeichen für die Ordnung der Welt, für die Gliederung der Zeit in Monate und Jahre. Nach einem solchen Ordnungssystem hatte Noah vom Beginn der "Legenden" an gesucht, das den Menschen eine vernünftigeren und würdigere Lebensplanung erlaubte, die Flut hat das ermöglicht.

Aber mit dem sittlichen Verhalten der Menschen ist es so schlecht bestellt wie zuvor. Dem resignativen Gotteswort in Genesis 8,21 setzen die Legenden einen Versuch Noahs entgegen, eine Gesetzgebung zu entwickeln, die vom Prinzip der gegenseitigen Achtung getragen wird. Sie wird die zweite Arche genannt. Aber erneut bricht Streit aus, auch über die Wahrheit der Überlieferung, die nicht mehr von allen Menschen in gleicher Weise gehört und gespürt wird. Während Noah selbst die dritte Arche besteigt, ein Floß, das ihn in den Tod führen wird, wird die weitere Entwicklung der Menschheit unter einen Auftrag gestellt, der Elemente der Christusgestalt aufgreift. Ein Kind mit gefesselten Armen und Beinen erscheint Noah im Traum mit dem Auftrag, diese Fesseln zu lösen, wo immer sie sichtbar werden. Der von Noah den Menschen gezeigte Führer, der dies tun könnte, wird von ihnen ermordet. Mit seinem Blut getränkte Gewandfetzen sollen die sich über die Welt zerstreuen Menschen als Noahs Segen begleiten, der wohl in der Aufforderung besteht, in Freiheit zu leben, ohne Schuld auf sich zu laden.

Weit ausgestaltet ist das biblische Motiv vom Wein. Auch hier führt der Rausch dazu, daß Cham eine Blöße Noahs entdeckt: In seiner Trunkenheit hadert Noah erbittert mit Gott, der ihm seine Frau raubte, der seine Prophezeiung vom völligen Untergang als falsch erwiesen hat, und Noah beschimpft diesen ungerechten, grausamen und tückischen Gott. Anders als in der Bibel wird Cham nicht verflucht, er wird denselben Segen erhalten wie die anderen Nachkommen Noahs. Doch die Wirkung des Weins besteht nicht allein darin, die Zunge zum Streit zu lösen. Vielmehr erfährt der Leser von fünf Stufen des Umgangs mit ihm: Die erste Stufe löst Fröhlichkeit aus, wie sie die Ziegen zeigen, die zweite vermittelt die Sinnesart des Büffels, weil Kraft, Willensstärke und Starrsinn aufkommen, die dritte führt zur heiteren und sanften Gelassenheit des Kamels. Die hier genannten Stufen ähneln durch ihre Tiervergleiche rabbinischer Auslegung, nach der der Weg auf Grund der Einwirkung des Satans vom Löwen zum Schwein und schließlich zum Affen geht, als der sich auch Noah

schließlich, Gott lästernd, dargestellt habe ⁵². Desto auffallender sind die folgenden Stufen in den "Legenden", die sich völlig von der biblischen Erzählung entfernen und dem Wein und der Trunkenheit religiöse Dimensionen verleihen: Die vierte Stufe schenkt dem Menschen Vergessenheit seiner selbst, Verwandlung in einen anderen, den er liebt, die fünfte schließlich läßt Vereinigung mit allem Lebendigen erfahren durch den "Geist des fröhlichen Vergessens und Vereinerens" ("Die Arche", S.669). Das kann auch den Tod mit einschließen, der hier heißt: "sich zurücktun". Mystische Vorstellungen scheinen hier verbunden mit Elementen des Dionysoskultes ⁵³.

Dieser Gedanke der Einheit und Vereinigung alles Lebendigen ist in den "Legenden" vorherrschend. Seine Bedeutung für Andres war ja auch in den bisher besprochenen Werken vielfach angeklungen. In den "Noah"-Legenden wird nun der begründende Schöpfungsmythos erzählt, der sich sehr eigenwillig von der biblischen Erzählung abhebt ⁵⁴: Der Freundliche, der von den Menschen auch als schrecklich erfahren werden kann, der nichts mit menschlichem Maß und menschlicher Vorstellung gemeinsam habe, sei immer dagewesen. Aber nie war er allein, sondern lebte in Gesellschaft mit allem, er und die Erde sind gleich alt, nicht identisch, sondern einander bestimmt zu Spiegel und Spiel. Den Menschen habe der Freundliche als eine goldene Fledermaus erschaffen, die sich durch alle Tiere und Pflanzen habe hindurch essen müssen, bis sie schließlich Mensch wurde. Bewegung kam in die Menschenwelt dadurch, daß einzelne manche Tiere in sich nicht vertrugen, die dann von einem anderen, der Frau, aufgenommen wurden. Während die biblische Erzählung von der Spannung zwischen beiden spricht und auch verbietet, daß der Mensch vom Blut esse, in dem die Seele sei (Genesis 9,4), vermag Noahs Frau Tali den Geist der Tiere, wenn sie getötet werden, aufzunehmen, um ihn in ihrem Blut ihren Kindern weiterzugeben. Die Tötung rückt in die Nähe des Opfern, das Essen wird zum Symbol der Vereinigung, in die der Freundliche mit einbezogen ist.

Die biblische Erzählung erwähnt Noahs Frau lediglich als Teil der Genealogie. Anders die "Legenden", wobei Andres wohl auf jüdisch-babylonische Sagen zurückgreift, in denen Noahs Frau im Feuer in den Himmel entrückt wird und als "Mutter

⁵² Bin Gorion, Micha Josef: Die Sagen der Juden, Köln 1997, S.179.

⁵³ Der Erzähler der "Legenden" bekennt, daß er viel für den zerstückelten Gott, gemeint ist Dionysos, übrig habe ("Die Arche", S.469).

⁵⁴ Die Gleichzeitigkeit von Gottes Sein und dem Werden der Welt erinnert an die Theologie Meister Eckharts, wie sie Andres in dem Aufsatz "Henry D. Thoreau, der Eremit von Walden Pond" referiert. In: Der Dichter in dieser Zeit, S.137-160, bes. S.149-152.

alles Lebenden" bezeichnet werden kann ⁵⁵. Mit ähnlichen Namen belegen sie die "Legenden", und, nachdem sie auf der Erde nicht mehr gefunden wird, taucht der Mond auf als "Talis Thron". Die Verbindung dieser Gestalt mit den Tieren, mit dem Mond, mit dem weiblichen Geschlecht kann auch an griechische Sagen um Artemis und Semele erinnern. Darüber hinaus ordnet Andres Tali dem Opfer zu, von dem die Bibel erzählt (8,20), das Gott wohl gefiel und dem neuen Bund vorangeht. Das Dankopfer für die Errettung aus der Flut und in den "Legenden" auch für die Besenkung mit dem Wein besteht nun nicht im Darbringen von Tieren, sondern Noah vollzieht es dadurch, daß er den Gotteswillen, der ihm die Frau genommen hat, akzeptiert: "In diesen Händen liegt Tali, mein Weib, eure Mutter und eure Herrin. Der Freundliche hat sie mir genommen, und ich habe mit ihm gehadert. Ich hadere nicht mehr, sondern opfere ihm Tali, das Herz meines Herzens" ("Der graue Regenbogen", S.404). Eine Theologie des Opfers deutet sich an: Es besteht nicht in äußeren Gaben, sondern darin zu begreifen, daß geliebte Menschen hinweggenommen werden, wobei ihr Tod das Eingehen in eine andere Dimension bedeutet, es besteht weiter darin, diesen Verlust aktiv nachzuvollziehen als Hingabe des eigenen Herzens.

Die "Noah-Legenden" stellen einen eigenständigen Zusammenhang dar. Dabei handelt es sich nicht, wie der Titel nahelegt, um einzelne Geschichten, vielmehr gibt es einen linearen Erzählverlauf mit Vorausdeutungen, vor allem in Gestalt von Träumen, Verweisen und Wiederholungen, der in 15 Kapitel gegliedert ist. Es entsteht eine mythische Erzählung, die ganz an die Noah-Gestalt gebunden ist. Ein altertümlicher, breiter Sprachgestus dominiert, der die große Ferne des Dargestellten betont. Vor allem in den ersten Kapiteln überwiegen Szenisches und Bildhaftes gegenüber der Rede. Humorvolle Züge entstehen, wenn etwa die Sitten der damaligen Menschen umständlich dargestellt und erklärt werden, oder im Spiel mit der Sprache, mit Sprichworten und etymologischen Erklärungen. Inhaltlich bildet die Genesis-Erzählung die Grundlage, die teils exegetisch ausgestaltet ist, teils angereichert und erweitert um neue Erzählelemente. Diese lehnen sich an das Romangeschehen an oder sind selbständige Erfindungen. Dabei sind religiöse Züge der Genesis mit Christlichem, Antikem und Orientalischem verbunden, so daß eine mythische Erzählung entsteht, die sich als moderne Form, von einem einzelnen Autor erfunden, in die Tradition der Noah-Erzählungen einreicht.

Durch sie erhält der Gesamtroman eine große inhaltliche und formale Vielfalt. Entscheidendes Thema sind menschliche Dummheit, Schwäche und fehlende

⁵⁵ Bin Gorion, S.186.

Verantwortlichkeit. Sie führen dazu, daß sich eine autoritäre Herrschaft etablieren kann und daß nach der Flut die Menschen auf keiner der Ebenen in der Lage sind, eine neue Welt zu schaffen, weder in der Genesis, noch in den "Legenden", noch in der Romanparabel wie in der dahinter liegenden historischen Situation. Der Regenbogen, Titel des dritten Bandes, ist daher grau. Denn jetzt sind die Menschen sogar dabei, durch ihre wissenschaftlichen Erkenntnisse den von Gott im Bund mit Noah bestätigten Weiterbestand der Schöpfung zu gefährden. Hier geht der Roman über den Skeptizismus der Bibel wie der "Noah-Legenden" hinaus.

Zuflucht vor dem Geschehen bilden die verschiedenen Archen. Ihnen liegt der religiöse Gedanke zugrunde, daß die menschliche Existenz Wert habe. Die Menschen im "grauen Regenbogen" ziehen sich in eine ländliche Verborgenheit zurück. Sie wissen aber wie Noah, daß letztlich der Tod die Arche ist. Hier klingt wieder die Hoffnung auf eine letzte Geborgenheit im Tod an.

Das Gegengewicht zu dem im Verlauf des Romans stärker werdenden Pessimismus und Skeptizismus ist die religiöse Dimension. Die Sintflut verweist auf einen Urheber, mit dem die Hoffnung auf Sinn verbunden ist. Durch die Noah-Erzählung wird eine Gemeinschaft hergestellt all derer, die an einen Sinn glauben. Hier ist der Noah der Genesis mit dem der "Legenden" verbunden sowie den suchenden und fragenden Gestalten der Romanparabel.

Die Verwendung biblischer Erzählungen unter zeitkritischen Aspekten verbindet Andres' Roman-Trilogie mit Thomas Manns Tetralogie "Joseph und seine Brüder". Über die Wahl seines Stoffes sagt Thomas Mann in einem Vortrag, daß sie "in geheimem, trotzig-polemischen Zusammenhang mit Zeit-Tendenzen" gestanden habe, "der Mythos wurde in diesem Buch dem Fascismus aus den Händen genommen und bis in den letzten Winkel der Sprache hinein humanisiert" ⁵⁶. In diesen Zusammenhang kann auch Andres' Roman eingefügt werden. Hinzu kommen formale Ähnlichkeiten, indem biblisches Erzählgut mit rabbinischer Auslegung verbunden wird, mit Mythen aus den verschiedensten Kulturen, wobei gewiß auch individuelle Aspekte und Erfahrungen mitspielen ⁵⁷. Unterschiedlich aber ist die Haltung der Autoren zu ihren Stoffen. In seinem Briefwechsel mit Thomas Mann stellt Karl Kerényi dessen Bindung an

⁵⁶ Thomas Mann: Joseph und seine Brüder, Ein Vortrag, in: Neue Studien, Stockholm 1948, S.177, 170.

⁵⁷ Für Thomas Mann zeigt dies auf: Hermann Kurzke: Mythos als Stigma-Management und Identitätspolitik, Zum Verhältnis von Leben und Werk in Thomas Manns biblischem Roman Joseph und seine Brüder, in: Ebach, Faber (Hrsg.): Bibel und Literatur, München 1995, S.183-194.

Religion fest, "und darin stehen Sie als Dichter nicht dem seherischen und prophetischen Typ nah, sondern eben dem beobachtenden, dem lauschenden, einem Typ, der dem Gelehrtentum angrenzt" ⁵⁸. Stefan Andres kannte den Briefwechsel und nimmt diese Stelle in seinem Brief an den ihm freundschaftlich verbundenen Kerényi vom 7. Dezember 1945 zum Anlaß, sich von Manns intellektueller und theoretischer Perspektive abzugrenzen zugunsten eines Erfülltseins durch den Gegenstand, der dann zu Konkretion und Gestaltung drängt. Was entsteht, sei nicht Information oder Erkenntnis, sondern ein "Organismus", in dem nach dem Johannesprolog "das Wort Fleisch geworden" ist. Und in der Tat liegt es nahe, von hier aus eher an den seherischen oder prophetischen Dichter zu denken, als der sich Andres etwa im "Reporter Gottes" erwiesen hat.

Der gedankliche Unterschied der beiden Bibelrezeptionen liegt aber vor allem darin, daß Thomas Mann eine Entwicklung aufzeigt, an der Gott und Mensch in einem gegenseitigen Aufeinanderangewiesensein teilhaben. Bei Stefan Andres erfährt auch Noah im Verlauf des Geschehens mehr über seinen Gott, der aber ist der gleiche, und menschliches Leben ist im Tiefsten ihm verbunden, sei es im Handeln, in dem allerdings diese Verbundenheit immer wieder verloren werden kann, sei es in einer Annäherung, die alle Grenzen überschreitet.

3.11. Erzählen mit der Bibel: "Der Mann im Fisch"

Anders als bei der "Sintflut"-Trilogie bildet in diesem 1963 erschienenen Roman die im biblischen Buch Jona überlieferte Erzählung die Grundstruktur. Allerdings setzt Andres die Akzente in anderer Gewichtung. Die ersten Sätze des Jona-Buches vom Auftrag Gottes an Jona und dessen Flucht gestaltet Andres weit aus. Indem er die im zweiten Buch der Könige 14,25 erzählten Ereignisse, daß Jahwe dem König Jerobeam durch den Propheten Jona bei der Sicherung seines Reiches gegen die Syrer geholfen habe, mit einbezieht, gewinnt er aus der Schlacht für Jerobeam bei Hamath den Grund für Jonas in der Bibel ganz unvermittelte und schwierig zu deutende Weigerung: Jona ist entsetzt über die Grausamkeiten der Sieger gegenüber den Besiegten, er stellt nach dem Sieg weder eine innere Besserung der Israeliten fest, noch eine Vertiefung ihres Glaubens, so daß er an seinem Auftrag irre wird und ihn, wenn überhaupt einer höheren Instanz, allenfalls einem schrecklichen Gott zuschreibt. Also flieht er in eine private Verborgenheit und versucht sich so zu verstecken. Diese Verborgenheit und

⁵⁸ Thomas Mann/ Karl Kerényi: Gespräch in Briefen, München 1967, S.81.

ihre Gefährdung wird mit Bildern dargestellt, die an die spätere Kürbislaube erinnern, eine Vorausdeutung also auf die spätere zürnende Isolation, die ebenfalls nicht die letzte Antwort ist.

Vorgeschichte, Aufruf, in Ninive den Untergang anzusagen, und Flucht nehmen mehr als die Hälfte des Romans ein. Die Individualität des Jona steht im Zentrum, sie wird in verschiedensten Begegnungen, Gesprächen, Selbstreflexionen, Situationen und Abenteuern dargestellt. Es entsteht ein linearer epischer Erzählzusammenhang, dessen Ähnlichkeit mit der Odysse wohl nicht zufällig ist.

Das Kapitel "Die Flucht über Bord" schließlich kehrt wieder zum biblischen Jona-Buch zurück und folgt der dort geschilderten Dramatik der Ereignisse (1,4-16). Allerdings ist im Roman eine weitere Gestalt eingefügt, die griechische Sklavin Mysia, mit der gemeinsam Jona hatte fliehen wollen. Sie ist es, die den Vorschlag macht, anstatt in abergläubischer Weise irgendwelche Tabuverletzungen als Ursache für den Sturm anzunehmen, wie es die Seeleute im Roman tun, daß ein jeder zu seinem Gott beten solle (Jona 1,5). Von ihr stammt gleichfalls der Vorschlag, das Los zu werfen, um zu ermitteln, wer Ursache sei für den göttlichen Zorn (Jona 1,7). Doch das ist nur eine List, da sie sich selbst das entsprechende Los zuweisen wollte, um Jona zu retten durch ihren eigenen Tod. Das Opfer gelingt nicht, stattdessen ein Mißverständnis: Die Hand auf seinem Rücken, die Jona als ersten Stoß in das Meer versteht, gehört Mysia, die ihn zurückhalten will. Doch soll der Irrtum wohl eher verstanden werden als Bestätigung der Notwendigkeit, die dem Geschehen zugrunde liegt. Ein ähnliches Mißverständnis wird Jona am Schluß seiner Tätigkeit in Ninive erfahren, da er die Schlange, die ihn durch ihren Biß tötet, für einen Schuhriemen hält (S.342f.).

Den nächsten Schwerpunkt des Romans bildet der breit ausgestaltete Aufenthalt im Leib des Fisches, wo die Zeiten aufgehoben sind und Jona einer Parallelgestalt des 20. Jahrhunderts begegnet. Hier wird die Spiegelung von Gegenwartsproblemen und biblischer Erzählung nicht wie im Sintflutroman durch paralleles Erzählen erreicht, sondern durch unmittelbare Begegnung der Gestalten und den Austausch ihrer Erfahrungen. Diese entsprechen einander: Das "Hamath" Jonas ist für den Dr. Jonas oder Calame die Errichtung eines Heimes für Kriegskrüppel, wobei ihm die Unsinnigkeit seines Tuns bewußt wird in einer Menschheit, die offensichtlich auf die völlige Zerstörung hinzielt. Verschlüsselt wird Hiroshima angedeutet. Dr. Jonas, ursprünglich Pfarrer einer reformierten Kirche, kann sich dieses Treiben der Menschen nur in einer Welt ohne Gott denken, oder mit einem Gott, der im Sinne apokalyptischer Vorstellungen den Untergang will. Auch er ist aus seiner Welt geflohen und nach Erlebnissen, die denen Jonas gleichen, ins Meer gestürzt. So sind Jona und Calame an dem, was sie

für ihre Aufträge hielten, enttäuscht und bieten beide ein Bild für die orientierungslose menschliche Existenz, wobei Jona noch den Auftrag Gottes spürt, während Calame in der säkularisierten Welt sich von anderen Mächten beherrscht fühlt, der Langeweile und der Angst vor den Dämonen der Zeit. Auf der Handlungsebene ergibt sich aus der Begegnung der beiden, daß Jona nun bereit ist, seinen Auftrag auszuführen, Ninive den Untergang zu prophezeien. Früher hatte er sich nicht vorstellen können, daß ein hebräischer Prophet, gewiß unter großen persönlichen Gefährdungen, sein Wort an die Feinde Israels richten soll, während der von ihm verfolgte Prophet Amos bereits an eine universale Herrschaft Jahwes glaubte. Nun ist Jonas Welt weiter geworden, er weiß von Calame, daß auch Jerusalem zerstört worden ist. Die Vernichtung ist offensichtlich Gottes Wille.

Die beiden letzten Kapitel des Romans entsprechen den Kapiteln drei und vier des Jona-Buches, wobei ihr Umfang gering ist gegenüber den ausführlichen Jona- und Calame-Erzählungen. Die Knüpfung der Problematik, die erzählerisch vollzogen wurde, nimmt wesentlich mehr Raum ein als ihre Lösung, die letztlich im Denken bzw. Glauben liegt.

Besonders schwierig gestaltet sich dabei die Umsetzung des abschließenden Gesprächs im Jona-Buch zwischen Gott und Jona, in dem Gott mit liebevoller Ironie Jona sein egoistisches Interesse am Leben der Kürbisstaude vorwirft im Gegensatz zu seinem mangelnden Mitempfinden mit den Menschen ⁵⁹. Auf diese Stelle verweist auch Calame, dem Jona seine Erlebnisse in Ninive schildert, da er sie vermißt in seiner Erzählung. Jona verteidigt sich mit Argumenten einer sinnorientierten Bibelauslegung: "Ich verstehe dich nicht. Waren diese Worte denn nicht in meinem Bericht die treibende Kraft? Hatten nicht sie die geheime Führung? Warteten nicht sie am Ende als der eigentliche Sinn der übrigen, meiner persönlichen Worte?" (S.344). So steht dem offenen fragenden Schluß des Jona-Buches die exegetische Zusammenfassung gegenüber, die Jona selbst formuliert: "...meine Geschichte..., die Geschichte vom selbstgerechten, vom menschenhassenden Unheilspropheten, der gegen seinen Willen Ninive die Gnade brachte und der von der bußfertigen Stadt darauf selber bekehrt wurde zur Erkenntnis des unbegrenzten, allgegenwärtigen Reiches der Gnade" (S.345).

⁵⁹ Hier zeigt sich, daß Andres unmittelbar mit dem Bibeltext arbeitet: Calame zitiert Jona 4,11: "Menschen, die doch nicht wissen, was recht ist und links" (S.344), betont also ihre mangelnde Gerechtigkeit, wie es zur Romanthematik paßt. In "Die Biblische Geschichte" heißt es: "Kinder, die nicht wissen, was links ist und rechts", hier sind Kindlichkeit und Unwissenheit der Niniviten hervorgehoben, vielleicht mit Blick auf das Neue Testament als Voraussetzung für die Annahme des Gottesreichs.

Mit der Aufhebung der Zeiten als Leitthema ist verbunden, daß das Irreale, Wunderbare und Märchenhafte sich ausbreitet. Ehe Jona in die Nichtzeit eintritt, bemerkt er, daß er unsichtbar werden kann, so kann er, befreit von der Zeit und Raum unterworfenen Stofflichkeit, ebenso nach Ninive wie schließlich in die Zeit Calames gehen.

Das biblische unmittelbare Reden Gottes zu den Menschen ist wieder durch Träume und Stimmen ersetzt. Eine wichtige Traumfigur ist ein weißer Esel, der als Zeichen prophetischer Erwählung gedeutet wird. Er kommt außer in der säkularisierten Welt Calames überall vor, im Traum, als reales Reittier, als der sprechende Esel Bileams, der in der Nichtzeit Jona orientierende Hilfe gibt, den Auftrag an ihn unterstützt und sich bei seiner Ausführung falschen Handlungen verweigert. So wie der biblische Esel Bileams durch Weisung des Jahwe-Engels den Weg zur Verfluchung der Israeliten verweigert, sperrt sich der Esel des Jona, als dieser durch eine weitere Verfluchung Ninives dessen Zerstörung erzwingen will.

Denselben Wirkungsbereich wie der Esel hat eine andere seltsame Gestalt, die zunächst als assyrischer Kaufmann auftaucht, später eine Skulptur am Palast in Ninive zu sein scheint. Als eine Art Engel mit dem durchsichtigen Namen Rapha rettet sie Jona aus schwierigen Situationen und sorgt dafür, daß Jona seinen Auftrag erfüllt. Die durch ihn gegebene Lenkung, der Jona zu entfliehen sucht, bis er erkennen kann, daß sie durch die Liebe bestimmt ist, durchzieht den ganzen Roman.

Dieser Rapha ist es auch, der die zentrale Einsicht, zu der Jona geführt wird und die auch als entscheidende Botschaft des Romans gelten kann, formuliert: "...daß der Prophet sein Ninive dringender braucht - als Ninive seinen Propheten" (S.175). Jona erfährt die Freiheit Gottes, der die Herzen lenkt, so daß eine ganze Gesellschaft wie die Ninives zu einem neuen gerechten Miteinander gelangt. Seine Unheilsansage erweist sich als falsch, vielmehr nutzen die Niniviten die ihnen noch verliehene Zeit zu einem neuen Beginn; Umkehr und Überleben werden als Ausdruck der Gnade Gottes gedeutet. Warum aber braucht der Prophet Ninive? Er braucht die Erfahrung, daß Wandlung des Menschen möglich ist, daß eine höhere Macht den Erhalt dieser Welt will. Ein resignativer Rückzug aus der Welt hat nun keine Berechtigung mehr. Die in dieser Erfahrung gegebene Hoffnung aber muß durch das Wort weitergegeben werden: "Es geht nicht eigentlich um Ninive - auch nicht um den Propheten, es geht um das Leben aus dem Wort, um das Hören, um die Hoffnung" (S.223).

Ganz in diesem Sinn ist der Schluß des Romans gestaltet. Obwohl Calame zu bedenken gibt, daß die Überlieferungen durch das Wort vielleicht nur dazu dienen, "Gott in uns künstlich am Leben zu erhalten" (S.344), macht er den Vorschlag, daß Jona, wenn ihm das Wort wirklich zur Erfahrung geworden sei, in seine eigene Zeit

hineingehen solle, um ihr zu predigen. "Wenn meine Zeit durch dich auch nur die Frist Ninives geschenkt erhalte"..."Wie du es machst, ist mir gleich: schaff mir ein zweites Ninive, und ich glaube an das erste: an die Lehre von einem sich erbarmenden, in Zeit und Raum gnädigen Gott!" (S.346). Diesem Auftrag folgt der gewandelte Jona nun sogleich, geht hinein in die Zeit Calames, die auch die des Autors ist, und zurück bleibt Calame: "Da beugte er sich vor, stützte die Ellbogen auf seine Knie, legte das Kinn in die Hände, blickte zur Tür- und wartete "(S.346). Mit dieser offenen Geste der gespannten Erwartung endet der Roman ⁶⁰.

Der prophetische Dienst am Wort, wie immer er ausgeführt wird, wird also bejaht und akzeptiert. Die Probleme, die damit verbunden sind, werden hier nicht mehr erörtert, so sehr sie den Roman im übrigen bestimmten. Es war davon die Rede, daß Machthaber den Wortdiener mißbrauchen können zu politischer Propaganda für ihre eigenen Herrschaftsziele, daß Mitläufer im Schatten des Propheten ihre persönlichen Vorteile sichern, die von Ehrgeiz und Geldgier bestimmt sind. Jona wie Calame waren von Personen begleitet, die dies verdeutlichten. In dieser Problematik der gesellschaftlichen Funktion "prophetischer Rede" mögen sich auch Erfahrungen widerspiegeln, die Andres während seines politischen Engagements gemacht hatte, bevor er nach Rom umsiedelte.

Eine weite Welt wird in dem Jona-Roman entfaltet, die von Israel zur Philisterstadt Jaffa, von einer griechischen Insel ins assyrische Ninive, schließlich von Deutschland, bezeichnet als "ein kleines Land Europas" (S.256), nach Unteritalien bis hin nach New Orleans reicht. Unter den kulturell-religiösen Welten, die diese Orte jeweils repräsentieren, ist neben der israelitischen, altorientalischen und neuzeitlichen die griechische von Bedeutung.

Die schon erwähnte Griechin Mysia soll für die Dominanz der Schönheit in dieser Kultur stehen und für den aufklärerischen Verstand der Griechen. Wichtiger ist der Vergleich zwischen Odysseus und Jona. Dieser lehnt die Ähnlichkeit der Wege zwar ab, da er anders als Odysseus nur eine Gottheit gegen sich spüre und die Heimat für immer verlassen habe. Von Andres intendiert aber ist offensichtlich die andere Deutung, daß auch sein Weg durch den Tod hindurch letztlich in eine Heimat führe, wobei die weitere Parallele zwischen Jona und Jesus mit zu berücksichtigen wäre.

⁶⁰ Diese Geste als die des Walther von der Vogelweide zu deuten, womit die Epoche des Mittelalters ins Spiel komme, scheint mir, man überprüfe die beschriebene Haltung, als falsch. Karl Bongardt: Die Epochen im Zwiegespräch. Stefan Andres: Der Mann im Fisch, in: Mitteilungen der Stefan-Andres-Gesellschaft, Schweich, Heft IX, 1988, S.67-69, S.69.

Den anklingenden Entsprechungen, etwa auch zwischen Hermes und Rapa, werden die Gegensätze gegenübergestellt. Der Vergleich zwischen Kronos und Jahwe erweist dessen völlige Andersartigkeit: "...daß die Zeit ihm nichts anhat, daß er nicht war und auch nicht sein wird, sondern ist - immer derselbe" (S.197). Betont wird die Freiheit, die der Grieche seinen Göttern gegenüber hat, ebenso auch der griechische Seher, während der hebräische Prophet in ganz unbedingter und unmittelbarer Weise von seinem Gott erfaßt und erfüllt wird.

Die neuzeitliche Welt ist zwar durch das Christentum hindurchgegangen, und es finden sich Menschen, die in seinem Geist zu leben und die Welt zu gestalten suchen, doch dominanter ist anderes. Da gibt es die Technik, die als selbstgeschaffener Dämon herrscht und zerstören wird, es gibt vielfältige Drogen, die beschwichtigen und beruhigen, Wohltaten dienen nur der Sicherung der "entsetzlich geordneten Unordnung unserer Welt" (S.279).

Auf das Christentum bezogen allerdings sind Gestalt und Geschichte des Jona. Das zeigt die Gesamtbewegung des Romans, die in der Verkündigung des universalen Gottesreiches der Gnade mündet und damit eine christliche Exegese des Jona-Buches widerspiegelt. Die im Neuen Testament gezogenen Verbindungen zwischen Jona und Jesus greift Andres auf. Sie ist einmal gegeben in der Matthäus 8,23-27 erzählten Szene von Jesu Schlaf im Schiff bei gefährlicher Sturmflut und schließlich der Stillung des Sturms. Ausgehend von der Parallelität der Schlafszene zum im Jona-Buch Dargestellten (Jona 1,6) konfrontiert Andres seinen Jona mit beiden Situationen, in denen Jona sich selber wiedererkennt. Auch die Möglichkeit zur Sturmstillung hätte er gehabt, wenn er wie sein späterer Nachfolger, "der größte Prophet" (S.298), zum Gehorsam bereit gewesen wäre. Andres läßt Jona Matthäus auslegen auf dem Hintergrund seiner eigenen Erfahrung: Er sieht hier Bilder eines Gottes, der wie schlafend den Menschen in äußerster Not geraten, bis in die Tiefe des Todes sinken läßt, um sich schließlich doch seiner anzunehmen, wobei das Bild von Tod und Auferweckung wiederum an Jesus erinnert. Auch das neutestamentliche "Zeichen des Jona", Lukas 11, 29-32, greift Andres auf, allerdings in veränderter Form. Mag es bei Lukas so zu verstehen sein, daß das Auftreten des Jona wie das Jesu die Menschen zur Umkehr bewegt, mag es auf Parusie und Gericht hinweisen oder auf die wunderbare Rettung aus dem Tod - bei Andres benutzt es der Prophet Amos zu einer Vorausschau auf den Lebensweg der Romangestalt Jona: "Du sollst zum Zeichen werden: Du wirst den Tod erleiden und nicht sterben; weissagen wirst du und nicht recht behalten; Gnade ausgießen und der Gnade nicht teilhaftig werden, so spricht der Herr, bis du an ihm deinen Menschenwitz verbraucht hast" (S.55).

Der Jona-Roman hält sich also trotz seiner erzählerischen Ausgestaltungen an die biblische Überlieferung. Durch die Begegnung einer biblischen Gestalt mit einer der Moderne wird herausgestellt, daß es unabhängig von Zeit und Ort offensichtlich vergleichbare Lebensfiguren gibt, die darauf hinweisen, daß das in der Bibel als Erfahrung Aufgeschriebene erneut Erfahrung werden kann. Träger der Vermittlung ist die Sprache, das Wort, das Zeit und Raum nicht unterworfen ist. Im Jona-Roman wird die Erfahrung von einem gnädigen, sich erbarmenden Gott mitgeteilt als Signal der Hoffnung für eine vom Untergang gezeichnete Zeit. Der Roman wird damit selbst zu einer Form der Auslegung und der Verkündigung.

3.12. Die Bibel nacherzählen: "Die Biblische Geschichte"

"Die Biblische Geschichte"⁶¹ ist eine Nacherzählung des Alten und des Neuen Testaments, von der Schöpfung bis zum Weg des Apostels Paulus in die Welt, wobei für die in der Bibel nicht erzählte Zeit Josephus als Quelle dient. Die Vielstimmigkeit der Bibel ist aufgehoben, es ist auf 400 Seiten ein großer Erzählzusammenhang geschaffen, in den auch, soweit möglich, Elemente aus der Weisheit, den Psalmen, dem Hohenlied wie den Briefen eingefügt sind, die Apokalypse ist nicht berücksichtigt. Den inneren und äußeren Zusammenhang bieten die chronologisch geordneten Handlungen der Menschen, die, seit sie vom verbotenen Baum gegessen haben, zwischen Gut und Böse entscheiden können, womit das "Paradies beendet" und der "Lauf der Geschichte eröffnet" (S.13) ist. "Gut" meint dabei den Glauben an den einen unsichtbaren Gott in einer auf Anschaulichkeit und Sinnlichkeit drängenden polytheistischen Umwelt, den Gehorsam gegenüber diesem Gott und seinen Geboten, wobei die Entscheidung häufiger für das Böse ausfällt. Dem handelnden Menschen steht Gott gegenüber, der die Welt und die Lebewesen geschaffen hat, der die Verfehlungen der Menschen bestraft, auch noch das Böse zum Guten wenden kann und die Ereignisse letztlich lenkt, und zwar auf ein positives Ziel hin. Dieses Ziel gibt der Geschichte ihre eigene Dynamik. Es verwirklicht sich in Jesus Christus, in dessen Person die Richter, Könige und Propheten des Alten Testaments zu einer Gestalt werden, zu dem Menschen, den Gott schon immer gemeint hat und dessen verheißenes Land nicht mehr geographisch zu bestimmen ist, sondern auf der ganzen Welt realisierbar ist als "Gottesreich".

⁶¹ Sie erschien 1965, zitiert wird nach der Ausgabe München, Wien 1990.

Diesem großen inhaltlichen Bogen entspricht die sprachliche Fassung. Ein einheitlicher einfacher Erzählton trägt das gesamte Werk. Die Predigten und Bildreden des Neuen Testaments verleihen dem zweiten Teil zwar einen etwas anderen Charakter, doch stammen die hier vorkommenden Bilder und Situationen aus denselben Lebenszusammenhängen. Den situativen und sich um Handlung oder Ereignis herumgruppierenden Erzählzusammenhängen des ersten Teiles entsprechen im zweiten konzentrische Themenkreise, wobei einer den anderen aus sich entläßt. Lieder, Gebete und Predigten werden in Anlehnung an den biblischen Text frei gestaltet.

Die Einheit des Werkes, Andres nennt es einen "roman fleuve" (S.431), wird außerdem durch Rückbezüge und Vorausdeutungen geschaffen. Diese bestehen vor allem in den Christusprophetien, deren erste bereits in der Schöpfungsgeschichte genannt wird: Aus dem Schoß der Frau wird der Überwinder der Schlange erwachsen (S.13). Für den Zusammenhang ist weiter das Samaria-Motiv bedeutsam: Samaria wird im alttestamentlichen Teil als größter Feind Judas bezeichnet, den es sich selbst geschaffen habe. Jesu Überwindung dieser Spaltung erscheint als Vorgriff auf den Frieden der Welt. Auch das Gesetz ist für das Gesamtwerk bedeutsam: Andres sucht zwar die Antithetik zwischen Gesetz und Evangelium zu vermeiden, indem er davon spricht, daß im Gesetz die Gnade Gottes bereit lag (S.131), gebraucht dann aber doch Formulierungen wie: "ödes Gesetzesdenken" (S.369), "Fluch des Gesetzes" (S.423).

Viele Elemente der "Biblischen Geschichte" erinnern an Auffassungen, wie sie in Andres' früheren Werken begegneten: Da ist der Glaube an eine letztlich von Gott gelenkte Geschichte, die nicht im Untergang enden soll. Da ist der Mensch in seiner Freiheit und seiner Neigung zum Bösen hin, die nicht erklärbar ist. Daß Gott den Menschen zum Bösen verführe, lehnt Andres ab und tilgt die Stellen des Alten Testaments, die eine solche Deutung zulassen (S.426). Mildernde Tendenzen sind auch sonst erkennbar, wo das Geschehen des Alten Testaments eher christlich humanisiert erscheint. Wieder spielt der Paradies-Mythos eine Rolle, die Schlange entfaltet ihre Macht, als Stab des Mose auch zur Vernichtung des Bösen. Neu ist die Verbrennung des Paradieses, dessen Brand weiterwirkt im Feuer und im Geist Gottes. Aus dem Paradies und Sündenfall erwächst auch die klare Unterordnung der Frau unter den Mann (S.13). Das Jesusbild betont wieder wie im "Reporter Gottes" seine Menschlichkeit; die Bergpredigt, die Andres selbst als Grundlage seines politischen Engagements verstanden hatte, gewinnt an Bedeutung, während das Kreuz zurücktritt. Das Handeln erscheint wichtiger als das Leiden. Aus dem "Reporter Gottes" ist auch bereits bekannt, daß die Evolution in die Schöpfungsgeschichte integriert wird; der Mensch entsteht, ähnlich wie in den "Noah-Legenden", aus einem schönen Tier, auf einem

kleinen Stern, den Gott aus den vielen anderen auswählte und "Erde" nannte. Die Verbundenheit mit dem Tier und die menschliche Pflicht zu seiner Fürsorge werden daher auch hier vielfach betont. Nach der wie im "Reporter Gottes" angeordneten Versuchung heißt es in Anlehnung an Markus 1,13: "Von da an lebte Jesus mit den Tieren"(S.359). Alles Geschaffene soll zudem die Erfahrung der Stille machen, die als Gottesstille gedeutet wird, in der alles ruht und sich erneuert. Das Feiertagsgebot gewinnt so mystischen Anklang.

Was hat Andres zu dieser erneuten Arbeit an der Bibel bewegt, die zwar subjektive Akzente erlaubte und erforderte, seiner dichterischen Phantasie doch eher Einschränkungen auferlegte? Andres war wohl auf das Problem biblischer Nacherzählungen im Zusammenhang mit dem Religionsunterricht gestoßen, der in der Tat auf sie angewiesen ist. Zu diesem didaktischen Gesichtspunkt tritt ein theologischer. Die Bibel nacherzählen heißt, in den kanonisierten oder auch inspirierten Text einzugreifen und ihn zu verändern. Dafür sieht Andres selbst eine Rechtfertigung in der jüdischen Tradition des Targum, in dem der hebräische Text vom Vorleser deutend und verdeutlichend ins Aramäische übertragen werden mußte. "Die Biblische Geschichte" sei daher etwas wie ein schriftliches Targum (S.431).

Die hier formulierte Rechtfertigung des Erzählerischen erinnert an neuere Diskussionen im christlichen Bereich über die "narrative Theologie"⁶². Ebenso wie Jesus Geschichten erzählt und nacherzählt habe, sei das Christentum ursprünglich eine "Erzählgemeinschaft", die erst später ihre "narrative Unschuld" verloren habe. Geschichten erzählen bedeutet hier, Faktisches oder Fiktionales in persönlicher Betroffenheit aufzugreifen, zu erzählen, um Betroffenheit auszulösen, die letztlich auf Handeln hinzielt.

Ob man Andres eine so weitgehende Intention zubilligen darf, ob es ihm nicht eher um Mitteilungen bedeutsamer Aussagen von Menschen über Menschen geht, mag hier offen bleiben, obwohl die Verbindung von tradierten Elementen und eigener Deutung offensichtlich ist. Zudem schließt das Werk mit einem Glaubenssatz aus dem Philipper-Brief (3,13b;12b), der von der emanzipatorischen Freiheit in der erfahrenen Bindung an Christus spricht: "Ich vergesse jetzt, was hinter mir liegt, und strecke mich aus zu dem, was vor mir liegt. Ich jage nach dem mir vom Geist gesetzten Ziel. Ich möchte es ergreifen, nachdem ich von Christus Jesus ergriffen bin" (S.424).

⁶² z.B. Harald Weinrich: Narrative Theologie, in: Concilium 9, 1973, S.329-333, S.330, S.331.

3.13. Zusammenfassung: Christliche Überlieferung im Werk von Stefan Andres

Die in diesem Kapitel analysierten Werke stellen unterschiedliche Ausformungen der Arbeit mit christlichen Denk- und Traditionselementen dar. Der Beginn lag in der Wiedergabe vorgeformter Zusammenhänge innerhalb der erbaulichen Legende, wobei sich eigene Akzente bereits abzeichneten. Es folgte die Entdeckung der eigenen Individualität, verbunden mit der Öffnung für besondere Lebensräume der Menschen sowie spezifische Konfliktsituationen. Ein nächster Schritt ist die Entdeckung der Geschichte, zunächst in der moselländischen Heimat ("Die unsichtbare Mauer"), später wird die Zeit nach dem Ersten Weltkrieg thematisiert, wiederum im Moselland und in Frankreich ("Die Hochzeit der Feinde" 1938) oder in Deutschland ("Das Tier aus der Tiefe"). Eine weiteres Interesse des Autors, das ihn mit Aspekten der Existenzphilosophie verbindet, gilt Grenzsituationen und Grundgegebenheiten, die durch den Versuch einer transzendenten Bindung gekennzeichnet sind, sei es der Auftrag eines Menschen, sei es die Sehnsucht nach Erfüllung, sei es die Verklärung eines Menschen, bzw. seine Menschwerdung erst in der Verwandlung durch den Tod.

Die Erfahrungen in und mit Deutschland führen zu einer entschiedenen Besinnung auf biblische Traditionen. So wird die Gestalt Jesu im "Reporter Gottes" als Ausgang für Sinnfindung, Lebens- und Gesellschaftsgestaltung gesehen. Die politische Gegenwart wird in der "Sintfluttrilogie" und dem "Mann im Fisch" mit biblischen Zusammenhängen gespiegelt und gedeutet. Liegt einmal die "Lösung" im individuellen Rückzug, so endet das zweite Werk im Aufbruch zur Hoffnung. Diese ist auch dominierender Ton für die "Biblische Geschichte", wobei sich Andres hier wieder einem Vorgegebenen unterordnet. Das mag auch mit seiner erneuten Distanzierung zum politischen Geschehen in Deutschland zusammenhängen.

Die theologischen Themen zeigen Konstanz und Wandlung. Schon in den Legenden betont Andres die Gnade Gottes. Für die Entstehung des Individuums und seine Freiheit ist grundlegend, daß das Böse nicht eigenständige dämonische Macht ist, sondern daß sich der Mensch entscheiden kann und muß, zur Gottnähe oder Gottferne. Höllenbrand und Gericht werden völlig zurückgedrängt zugunsten der Vorstellung von der Apokatastasis, in der alle Schöpfung neu erstet, das Böse als ein nur zeitlich-historisches Phänomen ausgelöscht ist. Im menschlichen Konfliktfeld, wo die Strafe für das Böse bereits in der Isolation und Gottferne liegt, ist die Versöhnung wichtiges

Ziel, eine wunderbare Einwirkung der göttlichen Gnade ⁶³. Die transzendentalen Begründungen, obwohl sie auch aus antikem Denken ableitbar wären, werden in ihrer christlichen Verankerung dargestellt.

Häufig begegnet das Motiv von Hingabe und Opfer. Hier lag offensichtlich ein zentrales Interesse des Dichters, der als, man darf wohl sagen, "religiöse" Urgefühle des Menschen neben der Liebe und der Anbetung den Opfermut nennt ⁶⁴. Dieser bestimmt immer wieder das Handeln und Leiden von Andres' Figuren. In den an christlicher Tradition orientierten Werken begegnet das Motiv als Einsatz des Lebens für einen Auftrag, für einen anderen Menschen. Dafür wird Jesus Christus als Vorbild angeführt. Sein Tod ist Ergebung in Gottes Willen, wie auch das Vorbild aller Opfer bei Noah im Akzeptieren des göttlichen Willens besteht. Der Kreuzestod fungiert darüber hinaus als Anklage menschlicher Grausamkeiten, die Vorstellung vom Sühnopfer jedoch wird allenfalls gelegentlich angedeutet. Für seine Versöhnungstheologie greift Andres, wohl vom katholischen Meßopfer ausgehend, auf vorchristliche Opferinstitutionen zurück: In einem Akt des Einverständnisses wird das Leben der Gottheit zurückgegeben, um die ursprüngliche Einheit wieder zu erreichen. Durch gegenseitige Hingabe des einander Verwandten entsteht eine Opfer- und Mahlgemeinschaft, in die Gott mit einbezogen ist ⁶⁵.

Die Wandlungen in Andres' christlich bestimmten Werken können als Horizontveränderungen verstanden werden. Da ist nach den Legenden in den frühen Werken von einer Ablehnung alles "Süßlichen" die Rede, von einem Ekel gegenüber der gepredigten Übernatur, von der Sehnsucht nach einer welthaltigen Frömmigkeit. Kritik wird an einer Religion geübt, die den Menschen nicht zu seiner Freiheit kommen läßt, die ihn unmündig gängelt und in seine Vorurteile verstrickt. Der Theologie wird lebensferner Dogmatismus, den Theologen Heuchelei vorgeworfen. Theologie und

⁶³ Stefan Andres: *Daran glaube ich*, in: *Eine Einführung in sein Werk*, München 1962, S.44-60. "Das einzige Wunder, das Gott wirkt, ist dies: daß er unsere harten, eigensüchtigen Herzen zu Taten der Liebe und der Versöhnung bewegt"(S.46).

⁶⁴ Über die "ernste Sache" der Freude, in: *Eine Einführung in sein Werk*, München 1962, S.63.

⁶⁵ Die Gemeinschaftsform des "Speiseopfers", bei W. Robertson Smith: *Die Religion der Semiten*, Freiburg 1899. Wenn in "Der Knabe im Brunnen" Menschenseelen zu Mehl gemahlen, dann zu Brot gebacken und schließlich von Gott gegessen werden (München 1961, S.15), klingen ähnliche Vorstellungen an. Vielleicht haben hier auch Bilder aus zisterziensischer Tradition eingewirkt, die die eucharistische Mühle darstellen: Aus dem Mehl der Evangelien entsteht Christus, der in der Eucharistie zur Speise wird. In der von Andres säkularisierten Form heißt es dann: "Jedes Mahl (ist) Opfer, in welchem ein Geschöpf dem anderen als Speise dargeboten wird", Über die "ernste" Sache der Freude, S.71.

Kirche schließlich gehen ein Bündnis ein mit der "politischen Theologie", die sich selbst absolut setzt und in der Gestalt autoritärer Systeme die Individuen vernichtet, wobei sie im Bereich der Rituale und Herrschaftsentfaltung als Erbin des Katholizismus auftritt.

Die Gültigkeit und Verbindlichkeit des Christentums wird zudem durch die Kenntnis anderer Religionen in Frage gestellt, deren Mythen und Bräuchen Bedeutung zuerkannt wird. Auch die christlichen Glaubensinhalte wurden von einem menschlichen Erzähler aufgezeichnet und können Mythen genannt werden.

Andererseits wird die affektive Bindung gerade an diese Mythen betont, an Liturgisches, an Rituale, eine Bindung, die oft in frühe Kindheit zurückreicht. Der Bereich des Ästhetischen ist zu nennen, der mit christlichen Traditionen verbunden ist und den Wahrnehmungsgewohnheiten Stoff und Form bietet, während er den Lebenszusammenhängen Halt verleiht.

Die Betonung des Ästhetischen bahnt den Weg zur Kunst, die ganz deutlich bei Andres religiöse Implikationen enthält. Die Kunst wird als Nachhall des Schöpferwortes gedeutet, als Wiederherstellung der göttlichen Ordnung, als ihre Spiegelung. Das gilt gerade auch dann, wenn der Künstler als sensibles Organ seiner Zeit besonders empfindlich für ihre Spannungen und Konflikte ist. Aber sein Engagement, sein eigentlicher Auftrag wird immer jene Spiegelung sein. So rückt der Künstler in die Nähe des Geistlichen, wie es Andres' Werke zeigen: Der Mönch wird zum Maler, der Musiker gilt seiner Umwelt als Priester, der Rundfunkreporter sieht sich in der Nähe der Evangelisten, der Prophet Jona schließlich erinnert in seinem Dienst am Wort an den Dichter.

Alle kritischen Reflexionen leugnen nicht die Bedeutung der Bibel. Vielmehr zeigen die hier untersuchten Werke eine zunehmende Annäherung. Da können biblische Symbole oder der Bibel nachempfundene Texte die Handlung auslösen, oder sie befördern eine bestimmte Deutung. Ein Geschehen kann mit biblischen Texten gespiegelt werden, ein Dialog entsteht zwischen den als vergleichbar verstandenen Situationen. In dieser Anwendung und Übertragung kann durchaus exegetische Arbeit gesehen werden, die auch an einzelnen Stellen im philologischen Bereich sichtbar wird. Zur Exegese kommt ein freier Umgang mit den Texten, ein Um- und Weitererzählen, das bereits in den Legenden beginnt und in der "Biblischen Geschichte" seine umfangreichste Form annimmt, allerdings hier überwiegend auf Übertragung und Anwendung verzichtet.

Leiten sich Funktion von Dichtung und Dichter aus religiösen Zusammenhängen ab, so gilt dieses auch für die literarischen Formen. Ein Element ist die genannte

Verwendung der Bibel, die sich auf Sprachgestalt und Form auswirkt. Ein weiteres sind Legende und mythische Erzählung, die in bestimmter Weise von menschheitlich bedeutsamen Ereignissen berichten. Die inhaltliche Anforderung der Spiegelung von Ordnung und Schönheit prägt sich in traditionell gebundenen literarischen Formen aus. Die Schlüsse neigen zu Abrundungen oder verweisen auf eine Sinnhaftigkeit, Symbol für Andres' in der Apokatastasis gegebene Hoffnung.

In vielen Werken haben Träume eine wichtige Funktion. Oftmals werden sie als Einwirkungsorte einer religiösen, zumindest unbegreiflichen und im Wachen nicht bewußten Macht dargestellt. Die hier auftauchenden Bilder und Symbole dienen auch dazu, Handlungen und Situationen zu deuten oder anzuregen. Dem Traum verwandt ist der Zustand des Menschen, in dem er in mystischer Weise der göttlichen Nähe inne wird.

Alle hier untersuchten Werke haben eine Nähe zu Verkündigung oder zumindestens Auslegung und Erklärung. Im "Reporter Gottes" und im Jona-Roman ist dies die maßgebliche Intention, während die Legenden und "Die Biblische Geschichte" zur religiösen Erziehung beitragen wollen. Aber auch die Novellen wollen etwas verständlich machen, als Brief oder Bericht an eine bestimmte Person gerichtet, oder die Handlung besteht selbst in einem Klärungsprozeß. In allen Fällen ist ein transzendenter Bezugspunkt gemeint. Daraus ergibt sich, daß die Personen oftmals nicht mehr in den Konfliktsituationen stehen, sondern "vor ihnen", daß sie eher in ihrem "Bewußtsein" bedrängt werden als in ihrem "Dasein", da sie Antwort geben müssen auf das, was ihnen begegnet ⁶⁶.

Diese Dominanz des Bewußtseins drückt sich im Vorherrschen von wörtlicher Rede aus, von inneren Monologen, erlebter Rede und erinnerndem Erzählen. Bei der Personengestaltung ist zu beobachten, daß weniger einmalige Individualitäten in ihrer geschichtlichen Konkretheit dargestellt werden als vielmehr beispielhafte Typen in wiederkehrenden Konstellationen. Gestalten verschiedener Werke ähneln einander, sind nicht unbedingt an ihren Ort gebunden.

Andres' am Christentum orientierte Werke beziehen sich auf unterschiedliche Traditionszusammenhänge. Hinzu kommen Ausweitungen auf andere Bereiche, antike Elemente zeichnen sich ab. Immer bestehen die Themen aus menschlichen Konflikten, in der Vergangenheit sowie der unmittelbaren politischen Gegenwart. Entscheidender

⁶⁶ Otto Mann: Stefan Andres, in: Christliche Dichter im 20. Jahrhundert, Bern, München 1968 2.Auflage, S.410-420, S.413.

Bezugspunkt ist ein Absolutum, dem gegenüber sich menschlicher Wert und menschliche Würde im Gesamttext einer sinnhaltigen Schöpfung konstituieren.

4. ORIENTIERUNG AN DER ANTIKE

Die Begegnung mit der Antike erfolgte bei Andres auch durch seine Reisen. Der vielfach zu beobachtenden Entsprechung von Leben und Werk folgend, hat dies Eingang in das literarische Werk gefunden. Darin ist das Reisen generell ein wichtiges Motiv.

Die Orte, die Andres für seine Romane und Erzählungen wählt, stammen zum einen aus seinem eigenen Lebensraum: die moselländische Heimat, Positano ¹, das Rheinland. Zum anderen sind es Orte, die durch ihre Geschichte, ihre Kunst und Kultur, und deren Deutungstraditionen einen bestimmten Gehalt gewonnen haben. Dieser kann dann im literarischen Werk für die Handlung oder ihre Deutung fruchtbar gemacht werden. So spielt die Auseinandersetzung zwischen Christentum und Heidentum ("Zeus lächelt") in dem von beiden Kulturmächten geprägten Trier, und die Heilung einer Schuld wird auf einer Reise gefunden, die nach Assisi führt, der Wirkungsstätte des Franziskus, der die versöhnende Liebe symbolisiert ("Die Reise nach Portiuncula"). Die Traditionen sind nicht tot, sondern können im Nacherleben zugänglich gemacht werden. Zu diesen geprägten und selbst wiederum prägenden Orten gehören auch Stätten der Natur.

Landschaftsbilder aus Italien und Griechenland sind häufig zu finden. Mit der Vorliebe für diese Länder, vor allem für Italien, steht Andres in der langen Reihe deutschsprachiger Künstler und Gelehrter, von Johann Joachim Winckelmann bis zu Friedrich Nietzsche, für die Italien zentrales Erlebnis wurde, wozu viele Faktoren beitrugen: das Klima, die Dominanz des Lichtes, das Vorhandensein von als ursprünglich empfundenen Lebensformen, die Lebendigkeit von Kultur, Kunst und Geschichte, die Gegenwärtigkeit der Antike ². Auffallend bei allen Landschaftsschilderungen ist die

¹ Der häufig begegnende Name Città morta ist ein Pseudonym für Positano. Città Morta heißt in der Sprache der Einwohner der höher gelegene verlassene Ortsteil von Positano, Braun, S.72. Andres benutzt diesen Namen, um die Abgeschlossenheit des Ortes zu betonen, die ihn geeignet werden läßt sowohl für den Rückzug aus Lebenskonflikten ("Der gefrorene Dionysos", "Der Mann von Astéri") als auch für die Formation einer Ideologie und Bewegung, die gewaltiges Unheil anrichten wird ("Das Tier aus der Tiefe").

² Zeugnisse dafür: Eberhard Haufe (Hrsg.): Deutsche Briefe aus Italien. Von Winckelmann bis Gregorovius, Leipzig 1987 3.Aufl.. In der Einleitung zitiert Haufe Wilhelm Waetzoldt (1927): "Um die Auseinandersetzung mit dem italienischen Erlebnis kommt keiner herum, dem Bildung noch ein Ziel ist" (S.5).

Konzentration auf Elemente und Bewegungen, die der Symbolisierung zugänglich sind. Diese nimmt entweder auf Handlungen und Probleme des jeweiligen Werkes Bezug, oder zugleich und darüber hinaus auf existentielle Gegebenheiten.

Als Mittel zur Welterfahrung und Formung der Individualität war das Reisen in den frühen Künstlerromanen verwandt worden; Ziel war im Sinn oben genannter Tradition Italien. In dem Roman "Der Mann von Astéri" wird in Griechenland ein Dorf am Hymettos Rückzugsort für einen Menschen, der auf Grund schuldhafter Verflechtungen aus Deutschland und Italien geflohen ist. War die Reise zunächst Flucht, so dient sie im folgenden dazu, daß zwei Menschen ihre Beziehung klären: Der einsiedlerisch lebende Vater und sein außerehelich gezeugter in Deutschland aufgewachsener Sohn reisen gemeinsam durch Griechenland. Was durch Gespräch, Erzählung und Selbstanalyse nicht möglich ist, soll durch die Erfahrung von Außenwelt erreicht werden. Diese Außenwelt dient auch dazu, Einstellungen des Partners zu prüfen, z.B. in Sparta, wo der Vater ein eindringliches Bild des spartanischen Militarismus und Staats-Despotismus entwirft und froh ist, daß der Sohn seiner Auffassung zustimmt. Diese Stelle in dem 1939 erschienenen Roman, der im übrigen keine aktuellen Beziehungen erkennen läßt, ist als Kritik an Deutschland zu verstehen ³.

Völlig entgegengesetzt wird Delphi erfahren. Der Mann von Astéri nennt seine Reise zum Orakel nach Delphi eine Wallfahrt, die ihn lehren soll, die eigene Begrenztheit zu verstehen und sich zu öffnen für die Fülle des Seins. So ist es denn auch Delphi, wo der Vater erfahren darf, daß sein Sohn ihn liebt und ihm seine Verfehlungen verziehen hat. Die Reise schafft also die ersehnte Nähe, wobei sie in der Begegnung von Vater und Sohn mit der Griechin, die den Namen der Göttin der Meeresstille trägt, Galene, einen erneuten Konflikt herbeiführt, dessen Lösung jedoch dem Vater die Einsicht in sein Alter und das Akzeptieren seiner Rolle einbringt, dem Sohn die Erfahrung der wesentlichen Lebensbezüge zum Vater und zur Frau. So wird die Reise, die außer den genannten Begegnungen mit der Antike auch das mittelalterliche Mistras als wesentlichen Faktor mit einbezieht, Symbol für Versöhnung und Liebe.

Daß das Reisen Gewinnen sein kann, aber auch Verlieren, wird, abgesehen von ersten Anklängen des Motivs in den frühen Legenden, in der Erzählung "Die unglaubliche Reise des Knaben Titus", erschienen 1936, thematisiert. Die Beziehung zur Antike ist auch hier gegeben: Die Chaussee, die den Helden, einen vierzehnjährigen Jungen, aus der moselländischen Heimat in die Fremde führt und die schließlich seinen

³ Sie wurde daher auch bei der Edition 1939 durch die Zensur herausgestrichen, Braun S.101f.

Tod verursacht, ist eine Fortführung und Erneuerung der alten Römerstraße, die nach Rom führen muß. An Rom erinnert auch der Name des Jungen: Titus Dixius, während ein Onkel, der selbst bereits gereist ist und ein Buch hinterlassen hat, das zusätzlich zum Erlebnis der Straße die Sehnsucht des Jungen entzündet, den durchsichtigen Namen Adjutus trägt. Ziel der Reise sind, der Bindung der moselländischen Erzählungen an den Katholizismus entsprechend, in Italien vor allem das Rom des Papstes, das Heilige Land und schließlich als Symbol des Fremden und Außergewöhnlichen: Ägypten. Die Mitnahme des naiven Jungen auf die Reise durch den reifen älteren Herrn, das zentrale äußere Geschehen der Erzählung, mag an antike Verhältnisse erinnern⁴, das Motiv der Reise verbindet sich hier wie auch an anderen Stellen mit Bildung und Erziehung.

Das innere Geschehen ist entscheidend: Die Eltern glauben ihrem Sohn die große Reise nicht; hält Titus an ihrer Realität fest, bedeutet es Verstoß gegen das Gebot der Elternliebe, wie denn überhaupt nach Auffassung des Geistlichen das Reisen nur eine negative "Augenlust" und Weltverfangenheit hervorrufe. Die durch das Reisen bewirkte Isolation versucht Titus daher dadurch zu beseitigen, daß er seine reale Reise wiederum in dem Bereich der Träume ansiedelt, wodurch er seinen Reisepartner und das von ihm gegebene Versprechen, wiederzukommen, verrät. Der tragische Schluß ergibt sich dann daraus, daß Titus die Realität, die Ankunft seines Partners, als Traum deutet und durch sie, das herannahende Auto, überfahren wird. Die Traumerfahrung führt in den Tod, während Traumreisen und reales Reisen zuvor dadurch geschieden waren, daß das Traumreisen einfach und schön war, indem seine Objekte dem Subjekt ganz gehörten, während das reale Reisen mit einer Außenwelt zu tun hat. Sich ihr zu nähern, bedarf der Anstrengung, ermöglicht aber schauen, anfassen, begreifen, nachdenken, womit erneut das Bildungsmotiv angesprochen ist. Andererseits birgt der Traum die Möglichkeit nie endender Dynamik, da der Träumende hier immer Ankömmling bleiben kann, ein die Reise transzendierendes Element.

Ein reales Bild für das Reisen ohne Ankunft findet sich in der 1944 geschriebenen Erzählung "Der Urlaub". Es ist dies das Bild einer Fahrt "auf einem Segelschiff, das, von den reinen Winden getragen, allein durch den einsamen Ozean

⁴ Ein Anklang an "das altgriechische Motiv des Pädagogen"; Hermann Erschens: Die unglaubliche Reise des Knaben Titus, in: Mitteilungen der Stefan-Andres-Gesellschaft, Heft VIII, 1986, S.51-58, S.53.

rauscht"⁵, wobei nur noch der Geruchssinn an Konkretionen gebunden ist. Die Spannung zwischen der Sehnsucht nach einem solchen Reisen und dem Leben zu Hause wird hier ähnlich gelöst, indem der Held der Erzählung in der Enge seiner heimischen Welt den Tod erleidet.

Reise als grenzübergreifende Dynamik war ja bereits Thema der Erzählung "Wirtshaus zur weiten Welt", verbunden mit einem religiös-christlichen Bezugsrahmen.

Eine etwas andere Färbung hat das Reisemotiv in dem Roman "Die Reise nach Portiuncula" (1954 erschienen). Das Romangeschehen ist an eine Reise des Helden mit seiner Tochter durch Unteritalien gebunden, entscheidend jedoch ist die Innensicht. Denn die scheinbar freiwillige Reise erweist sich als Flucht vor den das Innere bedrängenden Fragen nach der eigenen Lebensführung, diese Fragen werden als Tätigkeit einer Macht angesehen, die antiker Schicksalsvorstellung vergleichbar ist. So decken die Ereignisse der Reise alte Verfehlungen auf und erfordern deren Bekenntnis, andererseits werden sie als Sühne gedeutet, die eine neue Lebensorientierung ermöglichen. Aus der Flucht wird Heimkehr zur Selbsterkenntnis und erneuter Lebensannahme innerhalb einer alles verbindenden Gemeinschaft, wie sie Franz von Assisi gelebt und in seinem Sonnengesang beschworen hat, dessen erster Vers den Romanschluß bildet.

Erwähnt seien auch noch die Erzählungen, in denen das Reisen dazu dient, eine Begegnung mit einem Menschen herbeizuführen, die eine neue versöhnte Beziehung stiftet und dazu verhilft, Lebensprobleme zu klären: "Der gefrorene Dionysos", "Am Brunnen der Hera", "Das Grab des Neides". In den zuletzt genannten Erzählungen kommt auch den Orten besondere Bedeutung zu.

Im Reise-Motiv sind christliche und antike Elemente miteinander verbunden. Das hatte bereits der Jona-Roman erkennen lassen, in dem die Reise des Jona der des Odysseus parallel gesetzt wurde. Berücksichtigt man die geistesgeschichtliche Herkunft des Motivs, so wird man ebenfalls zu keiner exakten Trennung gelangen, da es sich in der Bibel ebenso nachweisen läßt wie in profaner antiker Literatur. Stellvertretend sei noch einmal auf die Odyssee verwiesen, neben dem Alten Testament können auch Beispiele aus dem Neuen genannt werden, etwa Auszug und Heimkehr des verlorenen Sohnes oder die Darstellung des Lebens Jesu als Reise, eingespannt in die Extrempunkte von Krippe und Kreuz. Für die Werke von Stefan Andres wird man sagen können, daß das Reisemotiv, wenn es Welterschließung, Selbsterkenntnis und

⁵ In: Positano, Geschichten aus einer Stadt am Meer, München 1990 5.Aufl., S.132.

Selbstwerdung meint, eher mit antiken Elementen verbunden ist, dient es der Versöhnung oder erschließt es transzendenten Sinn, so lehnt es sich eher an christliche Traditionen an.

4.1. Reisen als Weg zur Antike

In den Zusammenhang des Reise-Motivs gehört eine weitere Erzählung, die allein die Antike zu Wort kommen läßt: "Der olympische Frieden" (erschienen 1937). Der Ort der Handlung ist zunächst Mykene, dann Olympia, die Reisenden sind ein junger Architekt, der in Mykene beschlossen hat, Archäologe zu werden, ein Studienrat und Philologe, der an der Archäologie Interesse hat, sowie dessen Frau. Der Titel nennt das historische Phänomen der Ekecheiria, die Verpflichtung, während der Dauer der Spiele den Frieden zu bewahren. Dieser ist in der Erzählung durch allerlei erotische Verwirrungen gestört, die in dem gespannten Verhältnis des Ehepaars bestehen, der Liebesneigung der beiden Männer zu griechischen Mädchen, der Annäherung der Ehefrau an den jungen Architekten. Diese Verwirrungen werden teilweise ausgelöst und gesteigert durch das Erlebnis griechischer Plastik, in der einerseits die Schönheit des Körpers gesehen wird, andererseits werden in ihr Grundphänomene menschlichen Seins erfahren, die zum Vergleich mit dem eigenen Leben herausfordern. Das begegnet dem Studienrat, der in der Darstellung des Kampfes von Pelops um Hippodameia die Unbedingtheit der Liebe erkennt, die den Tod nicht scheut, während seine eigene Beziehung zu seiner Frau offensichtlich von materiellen Interessen überlagert ist. Das erotische Feld ist mit tragischen und humorvollen Elementen angefüllt; der im Titel genannte Frieden wird wieder hergestellt, indem der Studienrat auf seine Griechin verzichtet und in seine halbherzige Existenz zurückkehrt, indem die Ehefrau dem Mann einen Kuß gibt, der die durch einen Kuß gefährdete Ehre seiner Tochter an dem Studienrat rächen will. Der junge ehemalige Architekt schließlich verzichtet darauf, seine Liebe zu seiner Griechin zu verwirklichen.

Grund dafür ist seine Bindung an die Archäologie. Mit ihr ist ein Verhältnis zur Antike gemeint, das im Mittelpunkt der Erzählung steht. Eine Gegenposition wird am Anfang genannt: Als Architekt hatte der junge Mann die Aufgabe, für die Zisterne von Mykene ein die neugierigen Touristen schützendes Gitter zu errichten. Ist damit ein abgrenzendes Verhältnis zur Antike symbolisiert, so macht sich der Archäologe nun

dazu bereit, "zu trinken aus den unerschöpflichen Grundwassern der Griechenzeit"⁶. Entgegengesetzt ist auch die Haltung des Historikers, der das Nacheinander der Ereignisse untersucht, während der Archäologe das Nebeneinander beweisen will. Darin herrscht nicht wie in der Geschichte die Leidenschaft, sondern Bilder und Gesetzlichkeiten, die auf eine Unendlichkeit verweisen. Die in dieser Weise verstandene Archäologie ist verbunden mit einem Eros, der auf ein Ganzes und Eines gerichtet ist und die Liebe zum einzelnen, auch zu einem einzelnen Menschen nicht erlaubt.

Inwieweit das hier beschriebene Verhältnis zur Antike überzeugend dargestellt ist in den eher vagen Bezeichnungen und im Kontext von Versteck- und Liebesspielen, mag hier offen bleiben; unübersehbar sind die religiösen Akzente. Ein Heiliges wird beschworen mit den entsprechenden Formulierungen. Wer sich darauf eingelassen hat, wird ganz gefordert im Sinne einer heiligen Ehe, die andere Bindungen ausschließt. Die Zusammenhänge überhöhend taucht das Bild von einer Waage auf, die Natur und Mensch in einem ewigen Gleichmaß hält.

Das Reise-Motiv ermöglicht die Begegnung mit der Antike. Diese wird als Vermittlerin von Maßstäben erfahren, an denen sich die eigene Lebensführung messen lassen muß. Zugleich hat die Begegnung eine spielerisch-erotische Komponente. Aber zentral und deutlicher als bisher ist die religiöse Dimension. Mit dieser "Griechenfrömmigkeit" schließt Andres an Rezeptionsweisen des 18. Jahrhunderts an, wobei die Bilder, um die es ihm geht, in den Mythen klarere Gestalt annehmen, so daß das, was hier Archäologie heißt, später durch das Mythische ersetzt wird.

4.2. Antike und Heiligenverehrung

Ein weiterer Ort für die Antike findet sich in der in verschiedenen Werken gestalteten Heiligenverehrung. Denn diese wird nicht als ein spezifisch christliches Phänomen gesehen, vielmehr werden die heidnischen antiken Wurzeln betont ⁷. Als erstes Beispiel soll die Novelle "Das goldene Gitter" dienen, die 1932 in Capri ge-

⁶ Das goldene Gitter, Novellen und Erzählungen II, München 1964, S.197.

⁷ Heiligenverehrung hat in monotheistischen Religionen eigentlich keinen Raum, ihre Verankerung in der Volksfrömmigkeit sei aus polytheistischer Tradition zu erklären. Gustav Mensching: Heiligenverehrung, I. Religionsgeschichtlich, in: Die Religion in Geschichte und Gegenwart, Bd.III, Tübingen 1986 3.Aufl., Sp.168-171.

schrieben ⁸, 1933 veröffentlicht wurde. Zunächst fällt auf, auch in diesem Werk begegnet das Reise-Motiv. Denn der Held dieser nach traditionellen Gesetzen gebauten Novelle, der deutsche Student Hermann, ist nach Capri gereist mit der Sehnsucht, sein bisheriges Leben zu verändern, sich zu verwandeln, ähnlich wie die anderen Touristen an diesem einzigartig schön von der Natur gestalteten Ort. Sie alle haben jedoch einsehen müssen, daß trotz ihrer Annäherungsversuche an die Bevölkerung und deren Lebensart trennende Grenzen bestehen bleiben, "Gitter", wie sie als Leitmotiv der Novelle genannt werden. Auch Hermanns Beziehung zu der jungen Bewohnerin von Anacapri, Clara, ist neben der Liebe vom Reise-Motiv geprägt, da er hofft, durch seinen Einfluß die ihr gezogenen Grenzen, die sich in ihrer Denkungsart und dem ihr vorgegebenen Leben zeigen, zu erweitern oder aufzuheben. Er will Clara die selbst er-fahrene Spannung zwischen Heimat und Fremde erfahren lassen, die allerdings bei ihm gerade dazu führt, daß der Ausgangsort als besonders reizvoll erscheint. Damit deutet sich bereits an, daß die mit Clara unternommene Reise zur Kirche des heiligen Agnello, die Hermann geschickt inszeniert, um sich Clara zu nähern, was auch geschieht, zugleich das Getrennt-Sein der beiden Menschen bestätigt.

Antike Elemente schüren und lösen den Konflikt. Sie stehen zunächst in Beziehung zu der Hauptgestalt Hermann, der als Student der Altphilologie vorgestellt wird und sich durch sein klares Latein auszeichnet, das er als Ministrant während einer Meßfeier erklingen läßt, im Gegensatz zu der abgeschliffenen Artikulationsweise des zelebrierenden Priesters Don Eufemio. Im antiken Symbol erfährt Hermann seine beginnende Leidenschaft zu Clara, der bocksgestaltige Pan, so scheint es ihm, bedrohe und verführe ihn, die gegebenen Grenzen zu verletzen. Eine nächste Begegnung der Liebenden geschieht erneut im antiken Umfeld, der Grotte des Tiberius, und wieder dominiert die erotische Faszination, bis bei der vom Gewitter unterbrochenen Messe für den heiligen Agnello die in der Kirche angebundene Ziege den Helden anglotzt und auszulachen scheint: "...das war kalt sprühender, den Menschen aus unerreichbarer Ferne anglotzender Spott, göttlicher Spott" und "schepperndes Gelächter" (S.77). Damit ist das Pans-Motiv wieder aufgenommen, das nun Zurückweisung bedeutet. Sie führt dazu, daß Hermann die Grenzen seiner Beziehung zu Clara versteht und einhält, daß ihre Bereiche getrennt bleiben.

⁸ Diese Angabe sowie eine knappe Interpretation, die die antiken Elemente nicht berücksichtigt, bei: Reinhold Wacker: Stefan Andres: Das goldene Gitter, in: Mitteilungen der Stefan-Andres-Gesellschaft, Heft V, 1984, S. 46-48. In biographischem Kontext: Braun, S.44f. Die Novelle wird zitiert nach: Das goldene Gitter, Novellen und Erzählungen II, München 1964, S.52-82.

Für diese Trennung steht auch das von Eufemio genannte Beispiel von den Delphinen und den Fischen (S.69), die auf Grund ihrer Uneinigkeit nicht derselben Art und damit demselben Reich angehören können. So lebt auch Clara in einer anderen Welt als Hermann. Sie ist gekennzeichnet durch eine klare Ordnung, begrenzte Wahrnehmungsweisen innerhalb einer bestimmten Religiösität, vorgegebene Lebenswege, wobei weder Neugier, Ungeduld oder Auflehnung die naive Bindung stören. Während also Hermann durch Pan zurechtgewiesen wird, erfährt Clara in der vom Widerschein der Blitze erleuchteten Kirche des Heiligen durch diesen selbst, daß Ehe und Mutterschaft im gewohnten gesellschaftlichen Zusammenhang für sie nahe sind.

Das seltsame Gewitter in der Kirche stellt also den Höhe- und Wendepunkt der Novelle dar, in dem die Konfliktlinien zusammengeführt und geklärt werden. Hermann und Clara werden auf ihr Getrenntsein verwiesen, für die unfruchtbaren Frauen, um deren willen die Wallfahrt zu dem Heiligen unternommen worden war, ist das von Blitzen gold erleuchtete Gitter ein Zeichen, das baldige Erfüllung des Kinderwunsches durch den Heiligen signalisiert.

So mischen sich im Höhepunkt der Novelle Antikes und Christliches. Der für die Bitte um Fruchtbarkeit von Mensch und Tier gern in Anspruch genommene Heilige Agnello rückt in die Nähe zum bocksgestaltigen Pan, der zur Fruchtbarkeit die Sexualität hinzufügt. Aber auch der Heilige setzt gewaltige Kräfte frei, so daß eine Frau, die sein Bild gestohlen hat, sich weder vor Männerverfolgung noch übermäßiger Fruchtbarkeit schützen kann, bis das gestohlene Bild zurückgebracht und von einem Priester mit einem Gitter umgeben ist (S. 79). Dieses Gitter symbolisiert den Abstand zwischen Mensch und Heiligem, das kein gewaltsames Andringen zuläßt, sondern sich frei mitteilt. Auch Pan lockt und entzieht sich. Die Botschaft wird erkannt, wenn das trennende Gitter golden wird, die Farbe der Sonne, des Blitzes, des Kostbaren und des Heiligen, worin Antike und Christentum zusammen gehen. Die Nähe wird überdies durch die Tiersymbolik angedeutet: Agnello ist der Heilige mit dem Schäfchenbart (S.80), Pan hat die Bocksgestalt und scheint sich in der braunen Ziege mit den gewundenen Hörnern zu verkörpern, am Anfang der Novelle wird der Widder erwähnt, der Isaaks Opfer ablöst. Überall ist die Nähe zum Tier Hinweis auf eine Verbundenheit, ohne daß der Zusammenhang mit Macht, im Bereich von Sexualität und Fruchtbarkeit, oder Ohnmacht, in der Funktion des Opfers, genau geklärt werden könnte.

Eine bedeutsame Gestalt, auch für das Verständnis der antiken Elemente in dieser Novelle, ist Don Eufemio, der Geistliche. Er ist besonders an körperlicher Arbeit interessiert, er mauert und baut gern, versorgt den Garten. Sein geistiger Horizont ist

ebenso eng wie seine theologische Bildung. Dafür liebt er den Wein sehr, vermeidet auch nicht die Trunkenheit, hat wenig Sinn für Ästhetisches in seinem Amt und seiner Person. Er ist ein geschickter, auf die Wahrung eigener Interessen bedachter Geschäftsmann, dabei bezieht er seine Priestertätigkeit mit ein und veranschlagt die Preise für das Messehalten nach sehr subjektiven Maßstäben. Er kennt seine Grenzen, vor allzu großem Eifer schützt ihn zudem eine eigentümliche Schicksalsgläubigkeit, die er als den Willen der Madonna oder der Heiligen bezeichnet. Sein Amt führt er pflichtgemäß aus, es besteht im Kult der Heiligen und dem Verweis der Menschen auf sie. Sie sind existent für ihn, weshalb er ihnen das Ihrige zukommen läßt; glaubt er, einen moralischen Tadel von ihnen an seinen Geschäften zu hören, so gibt er zwar nach, aber bessert seine Position sogleich wieder auf wie gegenüber einem gleich starken Rivalen. Er ist frei von Dogmatismus; daß das Heilige auch im Gewitter zum Menschen sprechen kann, akzeptiert er ohne weiteres. "Ja, man darf dem Heiligen keine Gewalt antun", so formuliert er seine Grundüberzeugung.

Don Eufemio hat in der Novelle die Funktion, die Bindungen und Grenzen der ländlichen Bevölkerung zu repräsentieren, der Welt, in die der Reisende nicht eindringen kann. Aber darüber hinaus wird hier trotz teilweise karikaturistischer Elemente ein Frömmigkeitstyp dargestellt, den Andres selbst in Italien kennengelernt hat und in dem nicht nur er antike Wurzeln erkennt. In seiner späteren Schrift "Italiener"⁹ äußert er sich reflektierend und beschreibend dazu und nennt Elemente im religiösen Leben der Italiener, die auf die Antike zurückgehen: das Akzeptieren des Menschen mit seinen Listen, Interessen und Schwächen, die Bedeutung der Natur, die Neigung zur Sichtbarkeit und Vergegenständlichung, der Polytheismus in der Verehrung verschiedener in Kompetenzen und Gebiete aufgeteilter Heiliger, mit denen wie mit Lebendigen umgegangen wird, die abergläubische Scheu vor rituellen Übertretungen, eine gewisse Unbekümmertheit sowie ein ausgeprägter Fatalitätsglauben. Vieles davon findet sich in der Gestalt des Eufemio.

Die antiken Wurzeln der Heiligenverehrung bestimmen auch ein weiteres Werk: den Legendenkranz "Vom heiligen Pfäfflein Domenico" (1936). Der Zusammenhang

⁹ Italiener, Berlin 1943; darin: Kirche und Humanität, S.36-46.

zwischen antiker und christlicher Frömmigkeit wird hier durch einen Mythos verdeutlicht ¹⁰, der kurz wiedergegeben werden soll:

Als Luzifer Gottes im Lichtfeuer verborgenes Angesicht schauen wollte, wurde er vom Erzengel Michael und den übrigen Engelsscharen aus dem Himmel verjagt. Es gelang ihm auf der Flucht, himmlischen Hausrat mit sich zu nehmen, der bei seinem Sturz auf die Erde in Scherben zerfiel. Gott ließ diese Scherben auf der Erde verteilen zur Erinnerung an das himmlische Haus. Eine blieb am Ort von Luzifers Sturz liegen; Menschen, die vom Meer her kamen, bauten daraus ihre Stadt, einen Tempel für ihren Gott Poseidon, schufen daraus auch sein Bild. Die Engel freuten sich so an der Schönheit des von den Menschen Geschaffenen, daß sie Gefahr liefen, sich ganz dem Gott im Bild zu widmen. Da schickte sie Michael alle in einen Stall nach Bethlehem, daß sie im Kind den Gott erblickten. Viele jedoch, die Poseidon gesehen hatten, weigerten sich, das Kind zu verehren. - Neue Menschen kamen in die Stadt Poseidonia, zerstörten zunächst die alten Werke, bis es ihnen leid tat und sie aus den Trümmern erneut Tempel errichteten und aus der Skulptur des Gottes Bilder des Kindes schufen, seiner Mutter und der Halbgötter, die unterschiedlichen Lebensbereichen zugeordnet waren. Und sie baten Michael, ihre Bauten und Bilder zu schützen. Der erkannte ihre Sehnsucht, "das Unsichtbare sichtbar und das Unfaßbare faßbar zu machen" und ließ sie gewähren wie "Kinder, die nie erwachsen werden"(S.11). Die Engel drängen sich jedoch seitdem, Schutzgeist für Menschenkinder auf der Erde zu werden. Einer von ihnen, der sich in Bethlehem nicht entschließen konnte, das Kind zu verehren, und sich unter dem Mantel der Mutter verbarg, bekommt nun zur Bewährung die Aufgabe, ein in Poseidonia am Tage des Domenikus getauftes Kind zu begleiten, aus dem er einen Heiligen zu machen sich vornimmt, einen seltsamen, wie Michael lächelnd vorausahnt.

Der als Einleitung fungierende erfundene Mythos macht also die Antike verantwortlich für einige Züge der folgenden Erzählung. Gemeint ist vor allem das Bedürfnis, dem göttlichen Unsichtbaren eine Gestalt zu verleihen, der sich christliche Traditionen angeschlossen haben. So wird in der Erzählung ein Bild entworfen, in dem Christus auf einem Delphin reitend aus dem Meer ans Land kommt, ein Bild, das sowohl an die Arion-Sage erinnert als auch mit San Costanzo verbunden wird. Mit dem Drängen zur Veranschaulichung verbindet sich die humorvolle Distanz, die diese Erzählung kennzeichnet und deutlich von ihrem Vorbild, den "Blümlein des heiligen Franziskus von Assisi" unterscheidet. Denn obwohl die Erzählung sich im Aufbau, der Sprache und den Kapitelüberschriften an die "Fioretti" anlehnt, so ist die dort

¹⁰ Hans-Peter Ecker sieht in dieser Passage, die ihn an Goethes Vorspiel im Himmel erinnert, "eine zwar aufgeklärte, aber doch liebevoll-tolerant vorgebrachte, poetische Theorie des Marien- und Heiligenkults sowie auch der Legende". Ecker: *Legende*, S.335f.

begegnende Spiritualität und Weltüberwindung in eine konkrete Weltlichkeit umgebogen, in der von religiösen Elementen in ganz diesseitiger Weise Gebrauch gemacht wird, um Kritik an menschlichen Schwächen und kirchlicher Bürokratie zu üben, um zu überlisten und überlistet zu werden.

Dabei ist die Hauptgestalt Don Domenico, abgesehen von der Zunahme von eulenspiegelhaften Zügen, durchaus mit Don Eufemio zu vergleichen. Andres weist beiden ein identisches Abenteuer zu, das betrunkene Liegen im Brunnen. Aber über den Charaktereigentümlichkeiten des Don Domenico, zu denen auch eine heimliche Freude an schönen Knaben gehört, liegt ein sanfteres Licht, da sein Leben auf das Mitleid hin ausgerichtet ist, das Mitleid, das er selbst gegenüber anderen Menschen empfindet, dessen er selber bedarf. Und den vorgetäuschten Wundern christlicher Tradition wird ein anderes entgegengehalten, das wohl das Leben selber ist. Daher wird die Erzählung auch nicht zur Legendenparodie; die dargestellte Wirklichkeit gibt nicht unreflektiert Erfahrungen mit dem Heiligen in einem geschlossenen Kontext wieder, sie zeigt gebrochenen und subjektiven Umgang mit den traditionellen Elementen. Doch ruht dieser in einer Atmosphäre der Sinnhaftigkeit und Geborgenheit, wobei die Schwäche des Menschen akzeptiert ist, die ihn in Fehlern, Irrtümern und Illusionen leben läßt. Das ist die gelassene Botschaft des "heiligen" Domenico.

Die Betonung der antiken Elemente in der Heiligenverehrung führt also dazu, in ihr das menschliche Bedürfnis nach Sichtbarwerden des Absoluten zu erkennen. Die Orientierung an Sichtbarkeit und Diesseitigkeit schafft zudem Distanz und legitimiert das freie Spiel.

4.3. Griechische Götter

Daß Andres von der griechischen Götterwelt angezogen wurde und sie in seinem Werk berücksichtigte, zeigte sich bereits in den bisherigen Untersuchungen. Andres läßt diese Bindung in der eigenen Kindheit in Opposition zu einem Religionsunterricht entstehen, der die heidnischen Götter verdammt, eine Bindung, die in den Studienjahren wiedererweckt und vertieft wurde ¹¹. Sein besonderes Interesse gilt dabei Dionysos.

¹¹ Erhabene Stadt der Trierer, in: Merian Trier, Hamburg 1949, S.76-87.

4.3.1. Demeter und Kore

In antiker Religiösität sind Demeter und Kore eng miteinander verbunden. Der Hinweis auf das Lebensgeheimnis, das sich im Verhältnis dieser beiden Gestalten zueinander verbirgt, bildet den Schluß der Erzählung "Der gefrorene Dionysos", nachdem die Hauptgestalt, der Bildhauer Huhl, in der Gestaltung von Mutter und Tochter erneut zu künstlerischem Schaffen zurückgefunden hat.

Die 1942 erschienene Erzählung wurde 1951 unter dem Titel "Die Liebesschaukel" in überarbeiteter Form erneut veröffentlicht¹². Andres bezeichnet das Werk als Roman. Seine lineare Struktur besteht aus verschiedenen Begegnungen, die die Vorgeschichte vermitteln und schließlich das glückliche Ende herbeiführen, und verweist in seiner Lenkung und Gliederung der Motive eher auf novellistische Tradition.

Dem Schlußbild entsprechend bewegt sich die Handlung in einer an antiken Elementen orientierten Atmosphäre. Der Held, Ulrich Huhl, wird als gefrorener Dionysos bezeichnet, womit seine ertümliche eigenwillige Gestalt und sein Künstlertum gemeint sind, doch sind Lebens- und Schaffenskraft unter einer gefrorenen Schicht verborgen. Er spricht von Julian Apostata als dem "Getreuen"(S.21) und scheint einer freien Religiösität zuzuneigen, in der aber auch Christliches, etwa durch die Nennung von Glaube, Liebe und Hoffnung als das menschliche Leben lenkenden Kräften, Raum hat. Als "Heidenpriester" bezeichnet sich selbst eine zweite wichtige Person, der ungarische Mythologe Karl¹³, der das Leben in den Mittelpunkt seines Weltbildes gesetzt hat, von den "Wurzelkräften" spricht, "die uns mit dem Ganzen verbinden", und von dem "Sinn, der diese Irdischkeit in uns lockt, mehrt und mit dem Geiste vermählt" (S.9). Er pflegt den Wechsel der Zeiten, die Symbole von Werden und Vergehen, sorgfältig zu achten gemäß einer "Liturgie des Lebens" (S.176). Daß auch er die Bergpredigt zitiert (S.129), sei erwähnt, ebenso daß der Held der Erzählung im schweigenden und allerlei Unbegreifliches erduldenen Joseph eine Parallele zu sich selbst zu sehen vermag.

¹² Zitiert wird nach der Ausgabe: München 1970. Den neuen Titel erklärt Andres in einem Brief an Klaus Piper als "Symbol des Hinunderschwebens" der Beziehungen. In: *Aquaedukte der Erinnerung*, Stefan Andres 1906-1970, S.36.

¹³ Offensichtlich ist das Vorbild für diese Gestalt Karl Kerényi. Andres hatte vor dieser unmittelbaren Übernahme von Personen und Lebenszusammenhängen in das eigene Werk keine Scheu. Sie wird in der Erzählung selbst als zulässiges Verfahren diskutiert und praktiziert (S.112 f.).

Aus antiker Tradition eher als aus eigener Anschauung scheint das für die Erzählung zentrale Motiv des Mistkäfers zu stammen, zumal es Andres auch in seinem Brief an Karl Kerényi verwendet ¹⁴. Der Mistkäfer ist nach Äsop der geborene Feind des Zeusvogels, des Adlers, diese negative Konnotation benutzt Andres in dem Brief zur Charakterisierung des fortschrittsgläubigen Menschen, der seine Kugeln unermüdlich vor sich herschiebt. In der Erzählung hat das Motiv sowohl für den Fortgang der Handlung als auch für ihre Deutung Gewicht. Denn am Beispiel des Mistkäfers erläutert der Gegenspieler und ursprüngliche Freund Huhls, der Philosophie-Professor, der Huhls Geliebte und Lebensgefährtin Kätta von ihm abwenden und mit sich nehmen wird, seine kalt und abstrakt geformte Überzeugung von der notwendigen Initiative des Menschen, der sich nicht der Natur überlassen darf. Der Anblick des Mistkäfers in seiner natürlichen Befangenheit erregt schließlich Huhls Wut gegen seinen einstigen Freund, der in der Liebe nichts anderes als einen Naturakt zu sehen vermag, so daß er tätlich gegen ihn vorgeht und damit die endgültige Trennung verursacht. An einer kleinen Szene, an der wiederum Mistkäfer beteiligt sind, erläutert der Mythologe sein Verhältnis zur Natur: "-nicht eingreifen! Die Götter schauen zu" (S.17). Nachdem die zufällige Begegnung mit Kättas Tochter für alle Beteiligten ganz neue Möglichkeiten öffnet, variiert der Mythologe seinen Satz: "Jawohl, sie schauen zu, aber wie die Sonne: Sie bewegen uns mit ihrem Blick" (S.98).

Das Schlußbild von Demeter und Kore ist also eingebettet in eine von antiken Elementen bestimmte Atmosphäre. Es deutet zunächst das Verhältnis der beiden Frauen, um die es in der Erzählung geht. Kätta hatte Huhl gemeinsam mit dem Philosophieprofessor in ein geordnetes, aber liebloses und ödes Leben verlassen. Huhl verlor mit seiner Liebe seine künstlerische Kraft, so wie im Mythos nach Kores Raub keine Frucht mehr wächst und die Erde tot liegt. Beim zufälligen Auftauchen von Kättas Tochter in Città morta verliebt sich Huhl in sie und erlebt das Wiedererwachen seiner schöpferischen Fähigkeiten. Was mit der Mutter genommen wurde, wird durch die Tochter zurückgegeben. Aber da die ursprüngliche Bindung der Mutter galt, die auch im Mythos die Fruchtbarkeit symbolisiert, geht der Weg über die Tochter zur Mutter zurück und schafft eine erneuerte verwandelte Bindung.

Die Verwendung des Mythos gibt auch Antwort auf die in der Erzählung gestellten Fragen nach dem Schicksal, nach dem Verhältnis von Natur und Geist. Denn durch den Verweis auf ein überzeitliches Bild ist das Geschehene leichter zu ertragen,

¹⁴ Lieber Freund, lieber Denunziant, S.12.

und die überraschenden Ereignisse verlieren ihre Zufälligkeit, wobei die Menschen die Spuren erkennen müssen, um das, was bei ihnen liegt, deutend und handelnd zu vollenden. Der Mensch hat es also nicht mit blinden Naturgewalten zu tun, ebensowenig kann der Intellekt führend sein. Vielmehr geht es um die Verschränkung von Natur und Geist, um Darstellung und damit Begreiflich-Machen von ewigen Mächten. Sie bestehen im Kore-Demeter-Mythos in der Dialektik von Ödnis und Fruchtbarkeit, vom Verlieren und Wiedergewinnen, vom Sterben und vom Leben.

Wie ernst es Andres mit diesen Vorstellungen war, zeigt die im biographischen Teil erwähnte Tatsache, daß das Haus der Familie in Unkel zur Erinnerung an die verstorbene Tochter den Namen Kore trug. Und in dem Gedichtzyklus auf ihren Tod kehrt der Gedanke mehrfach wieder, daß in den erneuerten Kräften der Natur die Gestorbene weiterlebt, so wie Kores Aufenthalt in der Erde, wohin sie der Granatapfel, das Symbol der Fruchtbarkeit, zieht, die Voraussetzung ist für neues Leben.

"Die Toten, die in unseren Herzen ruhen,
Sind mächtig, sind wie Saat in Frühlingsnächten,
Wie neue Quellen in verdorrten Schächten
Und sind wie Flügel an den schweren Schuhen."¹⁵

Wie unterschiedlich dagegen das Verhältnis zur Antike bei einer Dichterin wie Elisabeth Langgässer ist, läßt sich an den Gestalten von Demeter und Kore zeigen. Langgässers 1933 veröffentlichte "Kindheitsmythe" trägt in Anlehnung an die lateinische Sagenversion den Titel "Proserpina". Sie schildert, wie ein Kind in den Sog naturmagischer Kräfte gerät, die Zerstörung und Tod freisetzen. Dem Kind Proserpina entspricht die Mutter Ceres, "jene schöne Herrin der Wollust, welche unter vielfachen Namen Gärten pflanzte und den Fluch ummauerte, unter welchem die Menschen seufzen"¹⁶. Das Böse, die "Fürsten in Schlangengestalt", habe Proserpina befruchtet zu ewiger Knechtschaft, aus Golgatha hingegen sei das Kreuz entstanden als Zeichen der Erlösung. Im Gegensatz zu Andres' Auffassung zeichnet sich ein scharfer Dualismus ab zwischen "dem Samen des Lichtes" und dem "Samen der Nacht". Erlösung von den in antiker Mythologie repräsentierten Naturgewalten schenken allein christliche Vorstellungen: Maria, die den Tod in Leben verwandelt, und der im Licht lebende himmlische Vater, auf den der irdische Vater des Kindes verweist.

¹⁵ Gedichte, München 1976, S.50.

¹⁶ Elisabeth Langgässer: Proserpina, Frankfurt/M., Berlin, Wien 1982. Zitate S.22.

4.3.2. Hera

Die Novelle "Am Brunnen der Hera" (1951)¹⁷ ist die erweiterte und veränderte Fassung von "Hagia Moné" (1940). Gemeint ist derselbe Ort in der Argolis, wobei der neue Titel die Antike in den Mittelpunkt rückt. In der Realität enthält der Ort wie auch bei Andres beide Elemente: die alte Quelle Kanathos, an der nach argivischer Sage die Göttin Hera alljährlich ihre Jungfräulichkeit wiedergewinnt, und unmittelbar neben ihr das christliche Kloster "Hagia Moné".

In Nauplia, dann im Kloster und schließlich am Brunnen finden die Begegnungen und Gespräche statt, die dem Helden der Erzählung, dem Maler Gundwangen, Klarheit und Möglichkeit zur Änderung seines Lebens verschaffen. Dabei steht im Mittelpunkt der Brunnen, verbunden mit Hera. Denn die Orientierung an Hera lenkt den Klärungsprozeß, in dieser Gestalt liegen die entscheidenden Anstöße und Deutungen für die in der Erzählung aufgeworfenen Probleme.

Diese lassen sich unter zwei Themen fassen: dem der Liebe und dem der Malerei. Das Liebesthema wird dabei vielfältig gespiegelt, so daß Gundwangen das eigene Versagen an Hand einer Parallelgeschichte begreifen kann, ein bei Andres ja häufig zu beobachtendes Prinzip. Und es fehlt auch nicht die eher komische Variante einer unbekümmerten Leidenschaftlichkeit, die sich jedoch ihrer Verantwortung bewußt ist.

Liebe und besonders die aus ihr hervorgehende Ehe wird vorgestellt als Erfülltheit von einander. Dabei ist zunächst nur, wie es bürgerlicher Tradition entspricht, an die Frau gedacht, die sich in dem geliebten Mann Vollkommenheit und Größe vorstellt, aus der heraus sich ihr eigenes Leben definiert und durch die Liebe Erfüllung findet. So achtet Gundwangers Frau Lisa Person und Werk ihres Mannes zutiefst, sie stützt letzteres unter Zurückstellung eigener Wünsche, auch dem nach Kindern, bis sie einsehen muß, daß Gundwangers künstlerische Fähigkeiten weit hinter ihren Versuchen, sie zu steigern und zur Geltung zu bringen, zurückbleiben. Da bricht ihr Haß aus, und verzweifelt sucht sie den Tod. Mit Lisas Schwester Agatha versucht Gundwangen eine erneute Liebesbeziehung einzugehen, die Agatha an die Forderung bindet, daß Gundwangen von seiner Malerei ablasse. Eine partielle Liebe, die nicht die ganze Person berücksichtigt, wie sie wohl auf Seiten der Männer möglich sei, sei ihr unmöglich. Gundwangen begreift, daß auch seine Liebe darin bestehen könnte, von der Frau erfüllt

¹⁷ Das goldene Gitter, Novellen und Erzählungen II, München 1964, S.348-437.

zu sein, wobei die Frau der Ruhm des Mannes wird, sich die Verhältnisse also umkehren.

Als Begründung für diese Auffassung von Liebe dient Hera, die nach griechischer Auffassung für die eheliche Liebe zuständig war. Das in der Novelle verwandte Bild jedoch, das die üblichen Mythen über das Verhältnis von Himmel und Erde seltsam variiert, stammt von Andres selbst: Himmel und Erde sind Hera, die Erde ihr Körper, der Himmel ihr Auge, das golden und rund ist in der Erfülltheit durch die Ehe. Sie ist die göttliche Hälfte, die zur Ganzheit des Partners bedarf.

Das Thema Kunst wird breit entfaltet. Wieder gibt es den eher komödienthaften Aspekt, daß die naturgetreue Wiedergabe für Zauberei erachtet wird. Im übrigen werden verschiedene Positionen dargelegt: Gundwangen hatte während seiner Ehe Bilder gemalt, die nach Agathas Auffassung Kopien und Kompilationen verschiedenster Stile darstellten. Dabei handelte es sich noch um die Wiedergabe von Gegenständlichem. Nachdem Lisa ihn verlassen hatte, mit der Prophezeiung, er werde über diese Bilder nie hinauskommen, da sie immerhin noch von ihrem Glauben an ihn erfüllt seien, ändert er radikal seinen Stil. Er orientiert sich nicht mehr am Gegebenen, sondern schafft abstrakt aus eigener Kraft seine Welt¹⁸. Agatha nennt die so entstandenen Werke "Ikonen des Teufels" (S.413), da sie die Beziehung zur Natur verloren haben und leblose Konstrukte geworden sind. Mit keinem dieser Werke mag sie sich in ihrer frei gewählten Klosterzelle umgeben, obwohl Gundwangen, nach Anerkennung suchend, ihr all seine Werke geschickt hat. Agatha selbst hat sich wie im Leben so auch in der Kunst zurückgezogen und sich zunächst darin geschult, Ikonen wiederzugeben. Denn in der Ikonenmalerei empfindet sie über das Individuelle und Einmalige hinaus die Anwesenheit von Gesetzen und Ideen, die in den Bereich des Heiligen greifen. Eine solche Auffassung, die in Andres' Werken über Künstler und Kunst immer wieder begegnet, versucht sie nun auch in der Wiedergabe von Szenen ihrer Umwelt zu realisieren.

Wie für die Liebe so ist auch für die Kunst Hera zentrales Symbol. Um Gundwangen von seiner naturfernen Kopflastigkeit und Verkrampftheit zu befreien,

¹⁸ Die hier begegnende negative Bewertung von "abstrakter" Malerei entsprach Andres' eigener Auffassung, wie sie von Hans Gerhard Enssle wiedergegeben wird: H.G. Enssle: Stefan Andres und sein originales Bild, in: Mitteilungen der Stefan-Andres-Gesellschaft, Heft IV, 1983, S. 22--35. Hier findet sich auch ein Hinweis auf Andres' positive Einstellung zu Max Beckmann. Ob sie mit Beckmanns Rezeption der Antike zu tun hat, die wesentlich von Lothar Helbing (Der dritte Humanismus) beeinflußt war, den auch Andres kannte?

verweist Agatha auf den Brunnen der Hera. Die Sagen um ihn verdeutlichen die Notwendigkeit der Erneuerung der inneren Sehkraft, ohne die kein Maler sein könne. Dazu gehöre auch das Naturgesetz der Brache, die gelassen ausgehalten werden müsse und nicht durch Fleiß übersprungen werden könne. Hera steht auch für die Notwendigkeit, die Natur wahrzunehmen, die in ihr waltenden Bewegungen und Gesetze.

Im Hera-Symbol sind Liebe und Kunst zusammengenommen, deren Verflechtung ja auch Problematik und Handlung der Erzählung bestimmt. Andres verwendet dafür ein weiteres Bild, das einen Traum Gundwangers ausmacht: Mit einem Pinsel voller Gold malt er ein riesiges Frauenbild, aber es gelingt ihm immer nur zur Hälfte, da abwechselnd aus dem jeweils schwarz werdenden Auge schwarze Farbe über die eben erst eingefärbte Körperhälfte rinnt. Hier realisiere sich der Fluch der Hera, so lautet die spätere Deutung, der, wenn die Hälften keine Entsprechung erlauben, keine Kunst mehr zulasse.

Ein weiteres Traumbild sei erwähnt: Gundwangen sieht, wie Agatha ihm ein Stück Seil reicht, das einem gefrorenen Wasserbogen ähnelt, während hinter ihr eine ihr gleiche große Frau mit kongruenten Bewegungen eine schwarze Schlange hält. Will das Bild an die Schlange erinnern, die zunächst straft, in der Hand des Moses schließlich rettet, ein bei Andres häufiger vorkommendes Motiv? Sicher hat das Bild mit Gundwangers Schuld und möglicher Todesgefährdung, sei es in der Kunst oder im Leben, zu tun, andererseits scheinen mir seine Elemente weder genau auflösbar, noch auch deutbar. Vielleicht ist dieses Bild wie das, das die Liebe symbolisiert, als freie Erweiterung des Hera-Mythos zu verstehen, wobei in assoziativer Reihung Bilder weitere Bilder erzeugen.

Für die Frage, ob die Hera-Gestalt und die sie begleitenden Phantasien allein den poetischen Bereich meinen oder ob sie darüber hinaus religiösen Gehalt haben, dafür ist die Stelle aufschlußreich, an der Agatha Gundwangen schwört, ihre Malerei ganz ihm zu überlassen, zu seinem Ruhm, mit den Worten: "bei Hera und Hebe", "bei dem Alpha und dem Omega, bei dem Apfel der Welt" (S.436). Das offene Buch, das der Pantokrator in der Klosterkirche in der Hand hält, war zuvor von der Bedeutung befreit worden, es stelle den liber scriptus des Gerichtstages dar, "diese Deutung sei eines Justizbeamten würdig" (S.433), vielmehr umfasse seine Symbolik die gesamte Welt. Hera und die Attribute des Pantokrator stehen hier also auf gleicher Stufe und meinen letzte Verbindlichkeit, die wieder mit dem Opfergedanken verbunden ist. Für die Gestalt der Agatha ist gewiß religiöse Bindung gemeint.

Umfaßt die Alpha-Omega-Symbolik die gesamte Welt, so trägt Hera in sie ein: die gegenseitige Erfüllung in der Liebe, die Rückbindung an die Natur und ihre Kräfte ständiger Erneuerung.

4.3.3. Zeus

Um diesen griechischen Gott geht es in dem Lustspiel "Zeus lächelt". Damit kommt zum erstenmal die Form des Bühnendramas in den Blick, in der sich Andres immer wieder versucht hat. Das Lustspiel wurde 1957 in Bonn aufgeführt, 1983 in Trier ¹⁹. Da keine Druckfassung von dem Werk existiert, seien Inhalt und Aufbau hier wiedergegeben:

Der reiche Trierer Bürger und Inhaber einer Fabrik für Militärbedarf Ursus will zur Hochzeitsfeier seiner Tochter Lucina mit dem Professor Justinus einen Festsaal ausgestalten. Justinus, Lucina und auch die Frau des Ursus sind wie viele Bürger Triers Christen, während Ursus dem alten Glauben angehört. Mit Motiven aus diesem Zusammenhang will er daher den Saal schmücken; der Architekt und Dekorateur Telesphorus - den Künstlertitel billigt Andres dieser wetterwendischen Gestalt nicht zu - hat bereits den Auftrag erhalten, die Abenteuer des Zeus darzustellen. Doch da der politische Druck seitens der Christen zunimmt und Honoria wie auch Lucina Bedenken gegen die Bilder haben, gibt Ursus aus Liebe zu seiner Tochter nach, und statt Zeus soll nun der Sieg des Kreuzes dargestellt werden. Der zweite Akt zeigt die Arbeit an der Herstellung der Mosaiken. Dabei zerstört der Arbeiter des Telesphorus, Samos, der sich als Christ bezeichnet, absichtlich einige der Kreuze, um die Sklavin Mammäa, auf die er es abgesehen hat, mit diesem Frevel zu belasten. Aber die Zeiten ändern sich: Kaiser Julian geht härter gegen die Christen vor, so daß Justinus nicht mehr lehren darf, während die Position des Ursus in Trier aufgewertet wird. Er gibt trotz andersartiger Ratschläge den Auftrag, die zerstörten Mosaiken zu restaurieren. Im dritten Akt denunziert Samos den Justinus wegen heimlicher Lehrtätigkeit in dem mit den christlichen Bildern geschmückten Saal, wobei die noch erkennbaren Zerstörungen als Versuche interpretiert werden, die christlichen Symbole heidnisch zu überarbeiten, um so "Vexierbilder" herzustellen. Der Kommandant der Geheimpolizei erlaubt Justinus, mit seiner Verlobten zu fliehen, eine Rückkehr sei schwer zu bewerkstelligen, solange noch die christlichen Bilder die Wände schmückten. Ursus gibt wiederum aus Liebe zu den Seinen nach, besteht aber darauf, seine ursprüngliche Vorstellung zu verwirklichen: die Abenteuer des Zeus. Bevor sie Abschied nimmt, erzählt Lucina von einem Traum,

¹⁹ Eine Interpretation, die auch die überwiegend negative Rezeption des Werkes berücksichtigt, findet sich bei: Hermann Erschens: Anmerkungen zu Stefan Andres' Komödie "Zeus lächelt", in: Mitteilungen der Stefan-Andres-Gesellschaft, Heft V, 1984, S. 49-60. S. auch Braun, S.135.

in dem die Trompeten zur Hochzeit riefen, eine Vorausdeutung auf den Schluß des Lustspiels. Der vierte Akt spielt ein Jahr später: Die Mosaiken sind fertig, Ursus hofft auf die Ankunft der Geflohenen. Doch da wird bekannt, daß Kaiser Julian gestorben ist und Jovian, ein Christ, die Herrschaft im Reich übernehmen wird. Den erneuten Rat, um der Kinder willen die Bilder zu beseitigen, lehnt Ursus entschieden ab: "Jetzt denk ich an Zeus! Und Zeus bleibt- oder ich gehe!" Im fünften Akt benutzt der christliche Diakon Paphnutius die Bilder zu Verdächtigungen und Diskriminierungen, bis schließlich Justinus und Lucina zurückkehren, die Schurken vertrieben werden, ein weiteres Paar zusammengegeben und ein großes Hochzeitsfest gefeiert wird. Die Zeusdarstellungen bleiben erhalten, Honoria bekommt das Zugeständnis kleiner Veränderungen, die ihr bürgerliches Schamgefühl berücksichtigen.

Mit der Wahl des Ortes der Handlung, Trier, kann Andres wieder an eigene Erinnerungen und Erfahrungen anknüpfen. Als Zeit wählt er das 5. Jahrhundert, den Versuch des Kaisers Julian, die antike Religion wieder zu beleben. Diese Tatsache bildet die Grundlage, ergänzt durch andere historische Daten wie die Einschränkung der Lehrberufe, die erneute Wende nach Julians Tod. Doch bemüht sich Andres darüber hinaus nicht um historisch-individualisierende Darstellung, die Gestalten sind eher typenhaft. Zudem wird das Zeitkolorit an einigen Stellen um der komischen Wirkung willen bewußt durchbrochen.

Betrachtet man die Figurenkonstellationen, so fällt auf, daß sich auf Seiten der Anhänger der alten Religion glaubwürdige und aufrichtige Personen befinden, während auf christlicher Seite, abgesehen von den Familienmitgliedern des Ursus, die negativen Figuren agieren, sei es der Intrigant Simon oder der Vertreter der Kirche Paphnutius. Auch das Vorgehen Julians wird als Akt der Umerziehung eines Volkes verständlich gemacht, während auf christlicher Seite der Aspekt der Macht dominiert. Geht man der Frage nach, was das Christentum eigentlich den Menschen vermittelt hat, so wird hier vorgeführt, daß der Umgang der Menschen miteinander dadurch nicht besser und gerechter geworden ist, es hat sich lediglich eine neue Macht etabliert, die Kirche. Welche neuen Orientierungen sich für die Menschen ergeben haben, zeigt sich in Ansätzen bei Lucina und Justinus, die aber auch nicht die Aufgabe haben, das Neue zu erläutern, sondern es mit dem alten zu verbinden. Als Deutung bietet sich an, daß der Wandel von der alten zur neuen christlichen Religion als ein historisches Gesetz anerkannt wird und es jetzt nur darum geht, die Kontinuität und den Zusammenhang aufzuweisen.

Diese Position vertritt vor allem Justinus, der die Tradition achtet, weil er die Vergangenheit für ein rechtmäßiges Erbgut hält, ohne das das Christentum ärmer wäre. Neben den ethischen Werten der Aufrichtigkeit und der Toleranz, wie sie der Heide

Ursus lebt, ist vor allem der ästhetische Bereich gemeint; die Notwendigkeit der Schönheit muß aus der antiken Vergangenheit gelernt werden.

Der Streit entzündet sich an den Bildern. Dabei sind diese nicht als individueller Ausdruck einer Persönlichkeit gemeint im Sinne modernen Kunstverständnisses, entscheidend sind ihre Motive, das, was sie der Anschauung zu bieten haben. Denn Telesphorus ist kein Künstler, sondern ein Dekorateur, der sich den jeweiligen Moden und politischen Gewalten anpaßt. Von ihm stammt auch der Vorschlag, "zwiegläubige" Bilder zu schaffen, in denen Christen wie Heiden jeweils das ihnen Zuträgliche sehen können. Als Beispiel wird u.a. "Leda mit dem Schwan" genannt, wobei der Schwan so zu gestalten wäre, daß er auch für eine Taube gehalten werden kann; Leda wäre dann als Maria zu deuten. Die Zwiegläubigkeit wird als Ausdruck von Charakterlosigkeit bezeichnet.

Die Bilder stehen nicht nur für religiöse Probleme. Andres geht es auch darum aufzuweisen, wie sich Menschen beim Wechsel der politischen Kräfte verhalten, wobei ein Nachgeben um der Liebe willen zulässig erscheint, der egoistische Opportunismus aber demaskiert und kritisiert wird. Wichtig ist auch die Verteidigung des Privaten gegen jeglichen Einfluß äußerer Mächte, auch den der Kirche. Der Bezug zu zeitgenössischen Entwicklungen im politischen Bereich ist unüberhörbar.

Innerhalb der Motivführung, die an Andres' epische Werke erinnert, dominiert das der Hochzeit. Es ist im Hochzeitssaal mit den umstrittenen Bildern gegenwärtig als Ort des Geschehens, in den Bildern als Auslöser der Konflikte, die Hochzeit schließlich ist Symbol für die Versöhnung der Religionen. Ursus legt auf die Darstellung der Hochzeiten des Zeus Wert, weil er darin die bewegende, gestaltende und sich verwandelnde Kraft des höchsten Gottes sieht. Justinus erblickt in Zeus die Vorahnung des Vatergottes und Schöpfers, zugleich den Hinweis auf die von Gott gewollte Geschlechtlichkeit des Menschen. Die Christin Lucina träumt davon, daß sich ihr Vater plötzlich in Zeus verwandelt, sie Tochter nennt, in weiterer Verwandlung und Ausdehnung wird er alles "und lächelt". Der Heide Ursus schließt mit der Vision der großen Hochzeit des Vaters mit der Welt.

Das Hochzeitsmotiv meint also die Bejahung der Geschlechtlichkeit des Menschen und damit überhaupt des Geschaffenen als Wert; mit ihm verbindet sich die Gottheit immer neu in heiliger Hochzeit, aus der neues Leben erwächst. Dabei ist die Gottesvorstellung abstrakt und konkret zugleich: Allseitige Ausdehnung und Umfassung ermöglicht zugleich das gestaltgebundene und aus antiker Vorstellung stammende Lächeln. Freude und Zuwendung als Attribut des Göttlichen und zugleich als innere

Erfahrung werden sichtbar gemacht. Ein undogmatisches Gottesbild steht am Schluß dieses Werkes, im Hochzeitsmotiv verbinden sich christliche und heidnische Elemente, während das Festhalten am Gestalthaften und Sichtbaren eher aus antiker Tradition stammt. Nicht die "Zwiegläubigkeit" erfindet unverfängliche Bilder, sondern an Bildern entzündeten sich Erfahrungen, und Erfahrungen drängen, damit sie mitteilbar werden, in bildhafte Form.

4.3.4. Einzelgestalten

In diesem Abschnitt sollen Gestalten angeführt und betrachtet werden, die nicht wie die vorangegangenen in ein literarisches Werk integriert und damit Teil seiner Struktur sind, sondern die eine weniger enge Verbindung aufzeigen, so daß sie außerhalb des Zusammenhanges betrachtet werden können. Das bedeutet nicht, daß es sich um völlig isolierte und isolierbare Einzelphänomene handelt. Immer gibt es einen Bezugszusammenhang, sei es im Werk, sei es in der Bilder- und Vorstellungswelt von Andres selbst.

Nicht an ein dichterisches Werk gebunden sind Typhon, der schreckliche Sohn der Gaia und des Tartarus, und Nemesis, die Tochter der Nacht. Andres nennt diese Gestalten in den Briefen, die sich mit Nationalsozialismus und Krieg auseinandersetzen²⁰.

Im platonischen Phaidros (229 c 4-230 a 6) sagt Sokrates, er habe keine Zeit, sich mit Fragen der Mythologie zu beschäftigen, da er immer noch mit der Erkenntnis seiner selbst zu tun habe, nämlich ob er nicht im Grunde ein weit schrecklicheres Ungeheuer sei als Typhon oder aber an einer anderen, göttlichen Natur Anteil habe. Der Mythos wird abgewehrt, um zugleich mit Hilfe des Mythos das eigene Anliegen zu klären - ein deutliches Zeugnis für die erhellende Funktion der Mythen, der sich auch Andres bedient. Andres nun verwendet das Typhonische, wie er in dem ersten der oben erwähnten Briefe schreibt (S.10), in Anlehnung an Karl Kerényi (S.10). Er bezeichnet damit die Kräfte des Bösen im Menschen, die die schrecklichen historischen Ereignisse heraufgeführt haben. Nicht äußere Mächte sind schuld, sondern Fehlformen des Verhaltens, mangelnde Einsicht, die sich dann ballen, steigern und so großes Unheil anrichten, daß man die Ursachen in konkreter gestalthafter Form nennen möchte, wie es der Mythos tut. Damit werden sie einerseits als zum Menschen gehörig anerkannt, andererseits sind sie als Gegner erkennbar und lassen damit die optimistische

²⁰ Lieber Freund, lieber Denunziant, München 1977.

Haltung zu, daß eine wache erneuerte Sittlichkeit gegen sie angehen könne. Eine ähnliche Bedeutung hat die Nemesis, die ebenfalls im Inneren des Menschen ihren Ort hat und hier ausbrechen kann, um dann blind zu zerstören und Leid zu verteilen. Eine Zuweisung an eine äußere Macht ist hiernach unzulässig.

In ähnlicher Weise benutzt Andres ein anderes Bild der Mythologie, um historische Phänomene zu klären. Es ist dies das Bild der Niobe, die, nachdem sie der Göttin Leto gegenüber sich ihrer Kinder gerühmt hatte, diese alle durch die Pfeile von Artemis und Apoll verliert. Die Pfeile, die alles Leben beseitigen, gebraucht Andres als Bild für die Atomstrahlen ("Der graue Regenbogen", S.291, 293, 300). Der Mythos liefert dabei die Deutungselemente, daß es sich mit der Erfindung und kriegerischen Nutzung der Atomenergie nicht um ein zufälliges Geschehen handelt, daß Ursache für eine solche Erfindung und Anwendung die menschliche Hybris ist. Die prinzipielle Wiederholbarkeit des Mythos kann dabei in bedrängend fatalistischer Richtung verstanden werden, wie es teilweise in dem Roman geschieht, der Akzent kann aber auch auf den Appell an Ethik und Verantwortung gelegt werden, wie es Andres selbst durch Teilnahme an entsprechenden politischen Aktionen getan hat.

In unterschiedlicher Weise begegnet Apoll. War er im Niobe-Mythos Ausführer der göttlichen Strafe, so kam er in "Der Mann von Astéri" als Herr von Delphi vor, der den Pilgern aus ihrer Blindheit in die Klarheit verhilft. An anderer Stelle wird von seiner Liebe zu Daphne erzählt ("Die Arche", S.268): Die erfahrene Zurückweisung, der er sich durch den Lorbeer um seinen Kopf ständig erinnert, habe ihn erst zu dem ernstesten und klaren Gott gemacht, der voller Musik ist und Harmonie. Hier sind offensichtlich Züge aus dem Orpheus-Mythos entlehnt. Entscheidend ist, daß die Liebe so ins Zentrum der Gestalt tritt, Apoll wird zum Gott der unstillbaren Liebe und Sehnsucht, woran auch die Menschen teilhaben, denen der Lorbeer wichtiger ist als konkrete Werte. Apoll wird Gleichnis einer geistigen Haltung. Da er Mitleid und Bewunderung auslöst, kann er auch Jesus angenähert werden, beide Gestalten brauchen den Menschen, schließen ihn immer schon mit ein ("Die Arche", S.521). So kann es als Ziel von Malerei genannt werden, "die Auferstehung des Fleisches" zu malen, worin "Apoll und Christus eins geworden sind" ("Das Tier aus der Tiefe", S.695).

Die Annäherung der antiken Götter an die Gestalt Christi begegnet also schon hier, nicht erst bei Dionysos. So ist an anderer Stelle von Frauen die Rede, "die einen Gott liebten und an dieser Liebe starben: Semele, Ariadne, Maria von Magdala" ("Der graue Regenbogen", S.10).

Ein Thema, bei dem Andres gern die griechische Mythologie verwendet, ist die Liebe. So spielt in dem Roman, der die Überwindung politischer und persönlicher Feindschaft zum Gegenstand hat, eine Eros-Gestalt eine Rolle, oder wird Hermes als derjenige beschworen, der den Menschen zur sexuellen Erfüllung geleitet ("Die Hochzeit der Feinde", S.95). Auch das Gedicht des Theognis über die Kadmos-Hochzeit wird in diesem Zusammenhang zitiert (S.203). "Liebe ist alles, was schön, und nimmer ist Liebe, was nicht schön!" Andres öffnete sein Schreiben für Sexualität und Liebe nicht durch direkte Darstellung - hier gab es für ihn klare Grenzen - sondern durch die Bilder der antiken Mythologie, die die sinnliche Seite in eine Form einbinden, die durch die Tradition gewürdigt ist.

Ein letztes Beispiel für die Verwendung einer einzelnen Gestalt, allerdings aus phönikischer Mythologie, ist der Moloch in dem Roman "Die Dumme" (S. 219-221). Mit dem Moloch wird der Staat bezeichnet, der seine Untergebenen auffrißt zur Durchsetzung seiner eigenen Ziele, ein Bild für staatliche Dominanz und Despotismus. Dient das Bild zunächst zur Erläuterung politischer Phänomene, so ist es zugleich tief in die Handlung eingebunden, da die Heldin Lina darin ihr eigenes Schicksal erkennt. Hatte doch auch sie sich dazu verführen lassen, ihr Kind zu opfern, um der gesellschaftlichen Anerkennung willen, Teil ihres Weges in das Elend. Das Opfer der Kinder wird zum Indiz für eine verlogene und verbrecherische Gesellschaft ²¹.

4.3.5. Dionysos

Das Wunder von Kana

Wie eine Trauerweide hing sein Haar -
Den Kreis beschattend in des Kruges Rund,
Und wie ein Lot durchsank das Wasser klar
Sein stiller Blick und sank bis auf den Grund.

Traf da auf eines Fremden Augenpaar,
Der lächelte ihn an mit seinem Mund;
Und dem das Eigne ganz entfallen war,
Ihm kams zurück in dieses Lächelns Bund.

²¹ Unter den Gestalten der griechischen Mythologie sei außerdem, wenn auch nicht als Gott, Odysseus erwähnt, von dem bei der Besprechung des Jona-Romans bereits die Rede war.

Und beider Antlitz, als sie so gespannt
Einander ansahn, suchend: wo und wann
Schon brüderlich sie einmal sich erkannt,

Erbebte froh: "Im Vater sind wir eins!
Der Helle ich - und Du der Herr des Weins!"
"Bringt es dem Speisemeister!" sprach er dann.

Dieses Gedicht stammt aus einem Zyklus "Gedichte vom Menschensohn", den Andres 1939 seinem Freund Pierre Elcheroth zusandte ²². Obwohl Andres selbst eingesteht, daß es sich hier nicht um "große Lyrik" (S.148) handelt, so läßt sich doch ein Ansatz für Andres' Weg zu Dionysos ablesen. Er führt über die Kana-Perikope im Johannes-Evangelium, deren Beeinflussung durch Epiphanieerzählungen aus dem Dionysoskult weithin anerkannt ist ²³.

Daß Andres diese Perikope in seinen Zyklus einordnet, ist überraschend. Denn Andres betont vielfach, wie bei der Interpretation des Hörspiels "Der Reporter Gottes" erwähnt, daß ihn die Menschheit und Menschlichkeit Jesu interessiere, daß er an dessen Gottheit nicht glaube (S.149). Unter diesem Aspekt sind die Situationen für den Zyklus ausgewählt und gestaltet: Die drei Versuchungen, Der reiche Jüngling, Die Nachfolge. Das Wunder aber paßt nicht in dieses Konzept, zumal Andres derartige Erzählungen für "propagandistische Fälschungen" (S.149) hält, da der Glauben allein im Nicht-Sichtbaren entstehen und leben müsse.

Das Wunder von Kana soll also nicht Jesu übermenschliche Kraft erweisen, soll auch nicht dazu dienen, Glauben zu wecken, es handelt sich vielmehr um eine Deutung der Gestalt Jesu in einem weiteren religiösen Zusammenhang. Jesus beugt sich über das Wasser, das von Andres so geschätzte Brunnenbild klingt an, der Brunnen, der Abwendung vom Gewohnten meint und tiefere Erkenntnis des Eigenen, des Wahren vermittelt. Auch Jesus verliert in diesem Beugen und Schauen fast schon das Eigene, bis es ihm zurückgegeben wird von dem Fremden. Der lächelt, wie Zeus gelächelt hat in dem gleichnamigen Lustspiel, Ausdruck in sich ruhender Heiterkeit, die aber

²² Veröffentlicht in: Nouvelle Revue Luxembourgeoise, 1971, 2, S.143. Aus diesen Briefen stammen auch die folgenden Zitate.

²³ z.B. Siegfried Schulz: Das Evangelium nach Johannes, Göttingen 1983, S.45.

zugleich dem anderen zugewandt ist. Und dieser erkennt im Fremden sich selbst in seiner Verbundenheit mit dem anderen, dem Bruder. Das Geschwisterbild verweist auf den Vater: "Im Vater sind wir eins!" und, nachdem dieses erkannt, die Differenz jedoch in der Lichtsymbolik festgehalten ist - Jesus bleibt der Helle -, mündet der Text in den Wortlaut des Evangeliums ein: "Bringt es dem Speisemeister!" sprach er dann.

Ob die Feststellung der Geschwisterlichkeit von Dionysos und Christus von Hölderlin beeinflusst ist - in einem späteren Text über Dionysos zitiert Andres aus dem Gedicht "Der Einzige" -, ist nicht zu entscheiden. Deutlich aber ist, wie harmonisch der Gedanke aus der Szene erwächst, die Andres hier entworfen hat. Dabei ist sie sicher nicht von der Menschheit Jesu her zu verstehen. Es geht um den Christus, um die Vorstellung eines Göttlichen unter diesem Namen. Und dieses Göttliche vermag die Verwandlung von Wasser in Wein nicht ohne ein anderes zu bewirken, das in antiker Tradition Dionysos hieß. Die Unterschiede werden angedeutet: Obwohl Christus der Helle ist, sind Ernst und Trauer mit ihm verbunden, während der andere durch sein Lächeln gekennzeichnet wird, "der Herr des Weins", der in der Tiefe gefunden wird. Beide Gestalten gehen auf in einer Einheit, die im Vater ist. Es wird also eine religiöse Vorstellung entwickelt, die von der Einheit eines Gottes ausgeht, aus der Kräfte kommen, die verwandeln, wobei die Wein-Symbolik hier nicht ausgeführt wird, sicher aber ein gesteigertes Leben gemeint ist.

Die Gestalt des Dionysos begegnet auch in dem kurz vor diesem Gedicht entstandenen Roman "Die Hochzeit der Feinde". Eine am Schluß eingeführte Gestalt wird als Dionysos-Paraklet bezeichnet. Paraklet-Dionysos ist der Name eines Menschen, dessen Geist sich nach dem Krieg und dem Tod seiner geliebten Frau verwirrt hat, so daß man ihn bei den Barmherzigen Brüdern einsperrt. In prophetischer Rede mahnt er seine Zeitgenossen, daß sie von Vater, Sohn und Geist zur antlitzlosen Tyche hin abgefallen seien, wie es einst die Menschen mit Zeus, Apollon und Dionysos getan hätten. Die Hauptbewegung seiner Rede geht also dahin, vor der Annahme eines blinden Schicksals zu warnen, denn das bedeute Gleichgültigkeit, Verzweiflung und Wahnsinn. Die Verwirrtheit dieser Gestalt wird damit als tiefere Einsicht gedeutet, die einer anderen Gestalt helfen soll, aus Schuld, Vereinzlung und Erstarrung herauszufinden²⁴.

²⁴ Die Erlösungsbedürftigkeit dieser Gestalt werde durch ihren Wohnsitz auf dem "Apollonsberg" symbolisiert, Klapper (1995), S.95f.

Paraklet-Dionysos, wieder stiftet das Johannes-Evangelium die Verbindung für die hier vorgetragenen christlich-heidnischen Vorstellungen. Alles geht aus von Zeus, dem Vater, der alles bewegt, auch das Leiden bewirkt. Dionysos hat gelitten, er ist zerrissen und verschlungen worden, ohne Widerstand zu leisten. Auch den Menschen droht dieses, zerrissen oder verbrannt zu werden. Aber Dionysos versammelt die Menschen in sich, im Wein, im Blut und wird dadurch selbst wieder heil und rund. Als Paraklet ist er zugleich vom Logos-Apollon, der wiederum mit Dionysos durch das Leid verbunden ist, geschickt, zu trösten, die Augen zu öffnen und die Herzen zu entzünden. Der Logos-Apollon kann diesen Vorgang nennen und erklären, während Dionysos-Paraklet der Vorgang selbst ist, nämlich die Liebe, die Vater und Sohn verbindet, Dionysos und die Menschen. Sie sollen im Dionysos-Paraklet bleiben - johanneische Vorstellungen klingen an - und in ihm und mit ihm wachsen und allen Raum erfüllen.

Namen, Vorstellungen, antike Bilder und biblische Wendungen sind hier zu einem schwer verständlichen Gespinnst zusammengenommen. Die mangelnde Klarheit liegt zum einen in der sprechenden Person begründet, sie mag aber auch in der Sache liegen, die hier dargestellt werden soll. Ist diese Sache nicht vielleicht die Apokatastasis, die Vereinigung und Wiederherstellung aller Dinge, wie sie zuerst in der Novelle "Das Antlitz" im Zusammenhang mit dem Tod begegnet war? Die Hoffnung wird in Bild und Gestalt umgesetzt, dem antiken Gott Dionysos käme die Aufgabe zu, die Einheit zu stiften, die nun alle Menschen auffängt.

"Allvereiner" heißt Dionysos in der 1942 erschienenen Novelle "Wir sind Utopia". Dionysos gehört in das Traumland, das sich Paco aus einem Fleck an der Decke seiner Zelle erfindet, in dem Christen und Heiden in einem friedlichen Miteinander zusammenleben. Auf die Verbindung zwischen Christus und Dionysos verweist die Tatsache, daß am 6. Januar im Dionysostempel das große Weinwunder gefeiert wird, das offensichtlich das christliche Epiphaniastag abgelöst hat oder als seine Erscheinungsform gedeutet wird. Es wird von einem Wetteifern in der Erkenntnis Gottes gesprochen, wobei die einen ihre Gottesbilder aus der Schöpfung empfangen, die anderen "aus dem Buch, der Sehnsucht des einsamen Herzens und dem Geist der Geschichte"²⁵. Daraus ergibt sich eine besonders enge Bindung antiker Religion an die Natur, die Natur wird hier ohne Sünde gesehen, und das Göttliche ist den Sinnen zugänglich.

²⁵ Die schönsten Novellen und Erzählungen, Band 2, München 1982, S.142.

In den bisher dargestellten Werken war Dionysos mit Christlichem verbunden. Die überragende und religiös geprägte Bedeutung dieser Gestalt bei Andres muß aber auch von anderer Seite her beleuchtet werden. Hier ist zunächst, trotz früherer Rezeptionen des Dionysischen etwa bei Friedrich Schlegel, bei Goethe, Hölderlin oder Heinse ²⁶, vor allem Nietzsches Tragödienschrift zu nennen. Abgesehen vom nachhaltigen Einfluß ihrer Inhalte, der auch bei Andres erkennbar ist, war auch Nietzsches Umgang mit den Mythen folgenreich: Weitab von antiquarischem Interesse wurde hier Lebendiges, Erschließendes erfahren. Sind in dieser Tradition die Mythen für C.G. Jung kollektive Träume, für Walter F. Otto Seinsaussagen mit religiösem Gehalt, so sieht auch Karl Kerényi, der von Otto beeinflusst war und eine Zeitlang mit Jung zusammenarbeitete, in den Mythen Muster und Realitäten wiedergegeben von überzeitlicher Bedeutung. Eine Wissenschaft der Mythologie sollte entworfen werden, für die bei Kerényi behutsames Erzählen vorherrschende Methode war.

Kerényi hat, wie mehrfach erwähnt und im Briefwechsel beider ablesbar, Andres' Rezeption der Antike beeinflusst ²⁷. Das gilt auch für die Auseinandersetzung mit Dionysos, die Andres in verschiedenen Aufsätzen entfaltet. So ist der zuerst 1951 erschienene Aufsatz "Der lachende Gott"²⁸ offensichtlich in Anlehnung an Kerényis "Mythologie der Griechen" abgefaßt ²⁹.

Während Kerényi in erzählerischer Form eine Fülle von Material aus unterschiedlichen Quellen verarbeitet, die Unterschiede bestehen läßt, historische Beziehungen klärt, versucht Andres zu vereinheitlichen, um klarere Charakterisierungen vornehmen zu können. Dabei ist die Feststellung des Ungesicherten, Dunklen und Paradoxen bei jeder Annäherung an diesen Gott zu finden. Aus den vielfältigen Geburtsgeschichten greift Andres die Dreizahl auf, wobei ihm wie Kerényi wichtig ist, daß Dionysos sowohl der Tiefe der Unterwelt als auch dem Zeus der Erde und des Himmels entstammt, so daß Andres ihn hier wie auch an anderen Stellen den Gott "von hüben und drüben" nennt. Die zweite Abstammung führt Andres, einer nicht sicheren

²⁶ Max L. Baeumer: Das Dionysische in den Werken Wilhelm Heineses, Bonn 1964. Oder, auch R.M. Rilke, L. Klages und Th. Mann als "Jünger des neuen Dionysos" mit einbeziehend: J.H.W. Rosteutscher: Die Wiederkunft des Dionysos, Bern 1947.

²⁷ Andres stimmt in seinem Brief vom 7.5.45 an Kerényi dessen Polemik gegen das Mythosverständnis von Wilamowitz zu, die er im Briefwechsel zwischen Thomas Mann und Kerényi fand: S.117f.

²⁸ Mein Thema ist der Mensch, München 1990, S.48-51.

²⁹ Karl Kerényi: Die Mythologie der Griechen. Band I: Die Götter- und Menschheitsgeschichten, München 1966, S.197-215.

Etymologie des Namens Semele folgend, auf Sonne und Erde zurück. Die jetzt aus der Frau erfolgende zu frühe Geburt wird durch den Mann Zeus, der das Kind austrägt, zu einer dritten Geburt vollendet. Aus diesen Elementen folgert Andres die Doppelnatur des Gottes, der bis zur Zwitterhaftigkeit ganz Mann ist und ganz Frau und damit stellvertretend in sich den Geschlechterkampf versöhnt, der als Haupttragödie des Menschen von Anfang her bezeichnet wird.

Im Mittelpunkt von Andres' Ausführungen steht das Mythologem von den Leiden des Gottes und ihrer Verwandlung. Die Titanen zerrissen und fraßen das Gotteskind und wurden deshalb von Zeus erschlagen, so erzählt auch Kerényi, und aus ihrer Asche, hier faßt Andres unterschiedliche Traditionen zusammen und vereinfacht, sei das Menschengeschlecht entstanden und der Weinstock. Das Motiv der Aufnahme in den eigenen Körper ist entscheidend, denn da nun jeder Mensch einen Teil des Gottes in sich trage, streben diese göttlichen Teile hin zur Vereinigung. Ebenso drängt der Wein zu diesem Ziel, der, im Einklang mit alten antiken Vorstellungen, auch als das Blut des Gottes gedeutet wird.

So wird Dionysos der große Vereiner, der bestrebt ist, seine göttliche Ganzheit wiederzuerlangen. Sammelnde Kraft liegt in jedem Menschen, in den Träumen, Gedanken und Gefühlen, soweit sie lebendig sind und Getrenntes aufheben wollen. Die Kräfte sind die der Tiefe, der Ekstase, der Fülle, sie sind verbunden mit dem Bereich, in dem das Leben gründet und seinen Sinn empfängt. Daher gehört zu Dionysos auch das Lachen, das im Menschen erklingt und dem er sich anschließen darf, im Lachen werden Gott, Mensch und Welt zu einer Einheit.

Unter den vielen für den Gott überlieferten Namen geht Andres auf den des Menschentöters ein: Eine Bedrohung ist durch den Gott insofern gegeben, als er durch sein Schicksal auf das Vergehen aller Dinge hinweist. Demjenigen jedoch, der sich in seine Geheimnisse einweihen läßt, vermag er auch die Angst vor dem Tod zu nehmen. Gefährlich wird der Gott, wie die Mythen erzählen, für alle, die sich ihm entgegenstellen, die den zerstückelten Gott in sich verleugnen. Als mögliche Form der Verleugnung nennt Andres "lieblose Vereinzelnung" (S.50) oder eine große Tat, die als "Meisterung des Lebens" verstanden werden will. Denn "Dionysos ...erkennt sich nur in jenen, die sich dem Leben demütig, liebend und freudig unterwerfen und sich von ihm meistern lassen" (S.50).

Aus überlieferten Mythologemen entwirft Andres also in sehr freier Handhabe sein Bild dieses Gottes. Dionysos steht dabei für eine umfassende Lebenskraft, die Sinn vermittelt, Intensität gibt durch Teilhabe an der Freude wie am Leid. Von einer so

umfassenden Kraft konnte er daher auch in einem Brief an Kerényi erwarten, daß sie der "zerstückelten Zeit" - es ist das Jahr 1945 - aufhelfen könne (17.10.1945). Als Beleg für die Weite der Vorstellungen zitiert er Goethes Verse: "Alles geben die Götter, die unendlichen,/ Ihren Lieblingen ganz,/ Alle Freuden, die unendlichen,/ Alle Schmerzen, die unendlichen, ganz" (Brief an K.K. Juli 1943) ³⁰.

Diese Bedeutungsfülle legt die Frage nahe, wo der Ort ist für den schon in der Antike empfundenen und vor allem auch von Nietzsche definierten Gegenpol zu Dionysos, Apoll. In den Visionen des Dionysos-Paraklet war es Apoll, der die geheimnisvollen Zusammenhänge zu deuten versteht, der Logos-Apollon. Apollon steht für die in einem anderen Aufsatz von Andres ³¹ betonte Bewußtheit des Menschen, die Bedingungen des Lebens zu verstehen, sie in Dankbarkeit und Gehorsam zu bejahen. Andres unterscheidet hier zwischen der Vitalität und der Freude, wobei die Freude dieses auch so bezeichnete apollinische Element enthält, das die Einbeziehung von Geist, Bewußtsein und Freiheit meint. Damit darf nicht an Intellektualität gedacht werden, denn in Andres' Bild vom Menschen ist das Herz die Zentralkraft, die mit der Wahrheit und dem Sein verbindet, die Vernunft des Herzens, wie er unter Berufung auf Pascal sagt ³².

Bei der Dionysos-Gestalt war auch das Motiv der Zerstückelung wichtig, die Einverleibung der göttlichen Teile sowie das Trinken des Weins. Andres sieht darin das gegenseitige Opfer der Geschöpfe, daß aus jedem Mahl die dargereichte Liebe und Güte erfahrbar wird, die Vereinigung mit der Welt.

Das grundlegende und initiierende Opfer haben dabei Dionysos und Christus in ähnlicher Weise vollbracht. Hier werden die Gestalten wieder zusammengeführt, die Andres beide als die "Götter von hüben und drüben" bezeichnen kann. So wie der eine durch Zerstückeln, so wurde der andere hingegeben durch das Kreuz. In seinem "Weinpilgerbuch" ³³ erzählt Andres von einer Kreuzigungsdarstellung, die Christus und Dionysos in dieser Weise zusammensieht: Der Gottesknecht Jesajas steht unter dem Kreuz, das als Kelterbaum dargestellt ist. Er symbolisiert die durch den Gotteswillen verfügte Last, während der Körper zur Traube wird, sein Blut zum Wein, den die

³⁰ Als Umschreibung des Dionysischen führt auch Baeumer das Gedicht an, S.37.

³¹ Über die "ernste Sache" der Freude, in: Stefan Andres: Eine Einführung in sein Werk, München 1962, S.61-73.

³² Daran glaube ich, in: Eine Einführung, S.44-46.

³³ Neuwied 1951.

Erlösten trinken dürfen als "Gotteskindschaft, Freiheit vom Gesetz, himmlische Zuversicht, die Wiederherstellung aller Dinge in Christus" (S.100).

Hier bestätigt sich also die bei der Interpretation der Visionen geäußerte Vermutung, daß Andres' Glauben an die Wiederherstellung der Dinge mit Dionysos verbunden ist. Hier fand er all die Mythologeme, die das Streben nach Vereinigung bekräftigen und anschaulich werden lassen. Hier findet er auch das Bild von dem Gott, der erst am Ende aller Zeiten durch den Eingang der Geschöpfe in ihn rund, vollkommen und ganz werden wird.

Damit ist die auch historisch gewachsene Spannung zwischen Dionysos und dem Christentum, die Andres in einem weiteren Aufsatz ³⁴ feststellt, nicht endgültig aufgehoben, zumal Christus ja auch als Logos-Christus oder Christus-Apollon in einer gewissen Spannung zu Dionysos stehen kann. Die dargestellte Vorstellung ist ein Versuch, diese Spannung zu versöhnen, worin Andres die Aufgabe des einzelnen sieht, der als der "Erwählte" bezeichnet wird.

Eine Gabe des Gottes ist der Wein. Daß in Andres' Werken sehr viel getrunken wird, muß jedem Leser auffallen. Andres selbst verstand es, kundig und viel zu trinken. Ein Lob auf den Rausch, wie es bereits in den Noah-Legenden angeklungen war, beschließt daher auch sein "Weinpilgerbuch". Der Rausch befreie das Ich aus seiner Begrenzung, er lasse alle Träume und unerfüllten Sehnsüchte frei, er erlaube das Spiel und führe zu einer neuen Sicht der Welt, in der auch der Schöpfer spiele. Das Ich wird tiefer und weiter, es spannt sich aus "in die Herrlichkeit der großen Vereinigung" (S.116). Eine letztlich religiöse Sehnsucht wird hier angesprochen, die einer interessengeleiteten, kalkulierbaren Welt entgegengesetzt ist und der Langeweile als existentieller Befindlichkeit des Menschen.

4.4. Antike Legenden

Mit diesem Titel bezeichnet Andres zwei Erzählungen: "Der hinkende Gott" und "Die Rache der Schmetterlinge". In diese Gruppe gehört auch "Das Weihgeschenk". In diesen Erzählungen wirken höhere Mächte auf den menschlichen Bereich ein, der dadurch in bestimmter Weise gedeutet wird. Die Entfernung von unmittelbarer Realität ist in unterschiedlichem Maße vollzogen. Hatte die Antike in dem Legendenkranz "Das heilige Pfäfflein Domenico" dazu gedient, eine humorvolle Distanz zur

³⁴ In: Vierteljahresschrift für die Freunde der Stadt Köln, 1956, I, S.5f.

Heiligenerzählung zu schaffen, so liefert jetzt die Antike Zeit und Ort für die Darstellung eines besonderen Geschehens, das transzendente Deutung vermitteln will.

4.4.1. "Das Weihgeschenk"

Diese Erzählung wurde 1939 geschrieben, 1940 veröffentlicht³⁵ und ist damit ein frühes Beispiel für die Wahl der Antike als Schauplatz und Thema. Der Ort der Handlung ist Poseidonia, die antike Vorfahrin der Stadt, die Andres im selben Jahr als Wohnort gewählt hatte. Wie für diesen Legendentyp üblich, in dem das Wunderbare und Göttliche in der Handlung liegt, werden Ort, Zeit und Personen nur ganz knapp eher benannt als charakterisiert.

Die Handlung setzt damit an, daß das Ausbleiben der Kornschiffe als Wille des Gottes Poseidon gedeutet wird, der durch regelmäßige Pferdeopfer umgestimmt werden soll, was tatsächlich auch gelingt. Götterwille und Menschenwelt liegen also wieder im Einklang. Dieser wird von den Menschen gestört, die aus egoistischen Motiven nicht an der Beschlußversammlung teilgenommen hatten und nun politische Gründe vorbringen, das Gelübde dem Gott gegenüber zu brechen. Egoismus und Politik treten als Gegenspieler religiöser Bindung auf. Diese vertritt der Fischer Eusebios und mahnt zum Einhalten der Eide. Ein Kaufmann bringt die Kunst ins Spiel: Die Darstellung des Pferdeopfers als ständige Gegenwartigkeit des Opfers entbinde vom realen kostspieligen Opfer. Dieser Vorschlag wird realisiert. Damit setzt der Umschlag ein: Der Götterwille ist offensichtlich nicht beruhigt, mit einem Erdbeben kündigt sich kommendes Unheil an. Nur Eusebios versteht die Mahnung, als einzelner versucht er, den Eidbruch durch Weihgeschenke rückgängig zu machen. Eine klar gegliederte Klimax im Dreierschritt bestimmt den weiteren Verlauf: Im ersten Gang werden drei Versuche, einen Fisch zu opfern, von höheren Mächten zurückgewiesen. Im zweiten Gang gibt Eusebios bereits die Dinge hin, die seine Lebensgrundlage darstellen: Netz und Barke, "in seinem zum Opfer hindrängenden Willen"(S. 57). Netz und Barke zerstört das Meer, das offensichtlich Poseidon folgt. Als dritter Schritt in diesem Opfergang bliebe nur das eigene Leben. So bildet der Tod den dritten Opfergang, er wird zunächst in einem Traum dargestellt, dann in einem an sokratische Dialoge erinnernden Gespräch auf seinen Wert hin reflektiert, schließlich von Eusebios in den eigenen Willen aufgenommen. Im Traum wird die eigene Ahnung des Notwendigen und Richtigen von einer höheren Instanz bestätigt, Gespräch und Handlung klären und ziehen die Konsequenz. Am anderen Morgen wird Eusebios tot im Tempel gefunden, Menschenwille und Gotteswille sind zusammengekommen, die Störung ist aufgehoben, die Stadt ist nicht mehr

³⁵ Bibliographische Angaben und Text in: Mein Thema ist der Mensch, München, Zürich 1990, Text S.55-59.

durch den zürnenden Gott bedroht. "An diesem Morgen leuchtete die Mauer der Stadt wie Weizen, und es war inmitten der Stadt ein ziehender Duft, als wären viele Getreideschiffe ausgeladen worden". (S.59)

Das Schlußbild dieser im übrigen bildarmen knappen Erzählung läßt die intendierte Deutung erkennen. Eusebios ist nicht aus Kummer gestorben, wie seine Mitbürger annehmen. Der Leser erfährt zwar nichts über die Todesart, aber die Bereitschaft, das eigene Leben hinzugeben, wird offenbar als angemessenes "Weihgeschenk" betrachtet, das der Gemeinschaft Segen vermittelt.

Die Erzählung zeigt, wie schwierig es ist, den Götterwillen zu erkennen. So billigt der Erzähler dem Kaufmann, der das Bild aufzustellen rät, das Attribut fromm zu. Die hier anklingende Verbindung von Kunst und Religion wird jedoch in der Weise gedeutet, daß die Bürger froh sind, auf diese Weise von ihrem Gelübde befreit zu sein. Fromm heißt auch der Wirt, der Eusebios die Drachme gibt und sie nicht zurücknimmt.

Eusebios hingegen trägt sein Attribut in seinem Namen: derjenige, der die Götter auf rechte Weise verehrt. Er hat aufgeklärte Vorstellungen über die Götter; er glaubt nicht daran, daß sie sich vom Opfer nähren, auch dient ihm die Drachme im Mund wohl dazu, das Traumbild als Mahnung zum Tod zu verstehen, nicht aber als Element seines Glaubens. Für diesen ist wichtig, daß es Götter gibt, die in das menschliche Leben durch Zeichen und Träume eingreifen, vor allem aber sind ihnen gegenüber eingegangene Verpflichtungen unbedingt einzuhalten. Und wenn sich die Gemeinschaft diesen Verpflichtungen entzieht, so muß der einzelne die Unbedingtheit des Anspruchs wahren bis hin zur Preisgabe des eigenen Lebens.

4.4.2. "Der hinkende Gott"

Ging es in der Legende "Das Weihgeschenk" darum, den Willen des göttlichen Bereichs zu verstehen und zu vollziehen, so sind jetzt himmlischer und irdischer Bereich miteinander verschränkt, sie tauschen die ihnen eigenen Qualitäten. Das zeigt sich bereits in der Hauptperson Hephaistos, der als hinkender Gott seine Beeinträchtigung deutlich zu erkennen gibt, die er dem Sturz aus dem Himmel auf die Erde verdankt. Das Irdische macht ihm zu schaffen, auch der Spott der Menschen über den Ehebruch seiner Frau Aphrodite. Er hofft trotzdem auf Hilfe seitens der Erde, indem er sich in das junge Mädchen mit dem sprechenden Namen Gäa verliebt und sie für sich zu gewinnen sucht. Dabei sieht er, daß ihre Schönheit gerade mit der Erde zu tun hat, vielleicht sogar daraus erwächst, wie eben auch der Reiz, den sie auf ihn ausübt. Läßt er sich jedoch auf die Bedingungen der Erde ein, so wird er verspottet und erreicht

auch bei Gäa nichts, als Gott löst er zwar Erschrecken aus, erwirbt aber nicht die Liebe der Erdfrau, wird vielmehr auf seine Gottnatur zurückverwiesen.

Die Begegnungen zwischen Gott und Mensch strukturieren die Erzählung in ähnlich klarer Form wie in der zuvor besprochenen Legende. Wieder dominiert die Dreizahl: Dreimal begegnen die liebenden Menschen einander, dreimal ist der Gott dabei. In der ersten und zweiten Begegnung bleibt er Mensch, bedient sich allerdings beim zweitenmal seiner übermenschlichen Kräfte, um Gäa durch nur ihm zur Verfügung stehende Schätze zu verführen. Beim drittenmal schließlich gibt er sich zu erkennen.

Zwischen der zweiten und dritten Begegnung steht die Versuchung des Phokas, die in drei Gängen erfolgt. Sie erinnert an die Versuchungsgeschichte Jesu, wobei der Gott hier die Rolle des Teufels übernommen hat. Aber der Mensch Phokas erweist sich dem göttlichen Andrängen gegenüber standhaft und überlegen: Weder hat er Angst, vom Pentelikon-Gebirge gestürzt zu werden, noch liegt ihm an Reichtum und Ruhm, und die Drohung, die Geliebte zu rauben, beantwortet er mit dem Hinweis auf die Natur der Liebe, die kein gewaltsames Ergreifen zuläßt. Auch im Wissen über die Liebe, um die es in der Legende geht, ist der Mensch dem Gott überlegen. Der dritten Begegnung von Hephaistos mit Gäa folgt der Versuch, nun Gäa von ihrer Liebe abzubringen. Aber sie lehnt die angebotene Unsterblichkeit um ihrer Liebe zu Phokas willen ab, bittet allerdings um die Erfüllung eines Wunsches, den sie, wenn sie wieder bei Phokas ist, äußern wird.

Damit ist die Schlußszene erreicht: Der letzte Wunsch besteht darin, daß der Gott sich entferne, damit Gäa den Geliebten ergreifen und mit ihm in die Tiefe springen kann.

Mit seiner endgültigen Zurückweisung kann sich der Gott wieder auf seine eigentliche Natur besinnen. Durch eine segnende Gebärde verwandelt er das stürzende Paar in einen Doppelstein, der sich zu den unten im Steinbruch arbeitenden Menschen herabsenkt, und stiftet damit einen Mythos: Aphrodite habe selber einen Baustein für den Tempel, der ihr gerade errichtet werden soll, geschickt, so deuten die Menschen das Geschehen. Der Gott ist von der Liebesfähigkeit der Menschen besiegt worden.

So leben auch die Menschen nicht nur in und von ihrem irdischen Bereich, sondern beziehen sich auf etwas, das über ihn hinausgeht. Gäa läßt niemanden aus dem Geschirr des Phokas essen, das übrig gebliebene Essen wird einem Gott geweiht, also gilt Gäa der Geliebte fast schon wie ein Gott. Und auch der letzte Wunsch zielt über die menschlichen Grenzen hinaus: Gäa weiß, daß die Liebe ihrem Wesen nach Dauer

will, Unsterblichkeit, wie sie nur den Göttern zukommt. Hephaistos' Erfahrung mit Aphrodite hat ihr gezeigt, daß selbst Götter in der Liebe wankend werden und auch selbst schwer daran tragen. Um sich dem Wandel nicht aussetzen zu müssen, wählt sie für sich und ihren Geliebten den Tod und geht damit über Menschliches und Göttliches hinaus.

Eigentlich müßte dies ein tragischer Schluß sein: Ein Gott treibt Menschen in den Tod, die im Verhalten der Götter ihre höchsten Wünsche und Ansprüche verletzt sehen. Aber hier greift die verklärende Kraft der Legende: Der freiwillige Tod wird zu einem Mythos zu Ehren der Göttin Aphrodite umgewandelt. Hephaistos, der von Aphrodite getäuschte, verursacht in ironischer Umkehr selbst diesen Mythos und beugt sich ihm lächelnd. Um die Kraft der Liebe anschaulich werden zu lassen, ist die Göttin Aphrodite weiterhin geeignetes Bild. Ihre Unsterblichkeit entspricht dem in der Liebe Gespürten und Ersehnten, das über menschliche Begrenzung hinausgeht. So wird auch die Geschichte dieser beiden Liebenden ein Baustein zum Tempel der Aphrodite.

4.4.3. "Die Rache der Schmetterlinge"

Bei dieser 1953 erschienenen Legende ³⁶ fällt die enge Bindung an historische Tatsachen auf. Schon der erste Satz nennt als Zeit des Geschehens das Jahr 334, in dem Alexander nach Asien aufbrach. Weitere Angaben zu den Kriegen und Eroberungen folgen in ähnlich konkreter Weise. Auch Memnon, der persische Feldherr, die dritte Hauptperson neben Daimon und Alexander, ist der Geschichte entnommen. Ähnliches gilt für die Orte. So läßt sich erkennen, daß Andres für die Befragung des Orakels in Libadeia Pausanias zu Rate gezogen hat und viele Tatsachen aus dem im neunten Buch der Beschreibung Griechenlands Dargestellten übernimmt. Pausanias ³⁷ erzählt hier sehr detailliert, Andres kann daher vieles aufgreifen, das er nur auszugestalten und mit eigenen Akzenten zu versehen hat. So ist selbst der für die Erzählung wichtige Bericht über die bei Trophonios gemachten Erfahrungen (S.250) in Anlehnung an Pausanias gestaltet, der berichtet, daß jeder, der in das Heiligtum hinabgestiegen ist, eine Tafel aufzustellen hat, auf der er das Gesehene oder Gehörte niederschreibt. Vielleicht ist auch die Länge dieses Teils der Erzählung Pausanias zuzuschreiben, allerdings wird hier die für das Geschehen wichtige Erkenntnis vermittelt.

³⁶ Das goldene Gitter, Novellen und Erzählungen II, München 1964, S.231-254.

³⁷ Pausanias: Beschreibung Griechenlands, Band 2, München 1975 2.Aufl., S.471-476 (IX 39,1-40,4).

Wo bleiben bei einer so engen Bindung an historische Gegebenheiten die Merkmale der Legende? Andres gewinnt mit dieser Gattung die Freiheit, den historischen Stoff nach seiner Weise zu deuten. Und hier liegen vor allem die legendenhaften Züge, da in den Ereignissen ein tieferer Zusammenhang gesehen wird, der einer realitätsbezogenen Sichtweise verschlossen ist. Handlung und Motivführung, welche an novellistisches Erzählen erinnert, deuten diesen Zusammenhang an, der dann in der Orakelszene durch entsprechende Bilder und Erfahrungen vertieft wird.

Eine fiktive Gestalt ist die Hauptfigur Daimon. Ihr Lebensweg steht im Mittelpunkt, ist jedoch von Anfang an auf die im Hintergrund bleibende Gestalt des Alexander bezogen. Um diese Beziehung sowie um die Deutung beider Personen geht es in der Legende.

Die Zusammengehörigkeit der beiden Männer wird zunächst durch einen Schild symbolisiert, den Alexander dem mit ihm brüderlich verbundenen Daimon geschenkt hat. Auf ihm sind Faune dargestellt, die Keiler jagen. Das Jagd-Motiv klingt hier erstmals an, als zur Antike gehörige Dekoration, auf das naive unbelastete Zusammensein der beiden jungen Männer verweisend. Der Schild wird am Anfang von Daimons Weg erwähnt, als er mit den Gefährten am Zug Alexanders nach Asien teilnehmen will. Am Schluß von Daimons politischer auf Alexander bezogener Tätigkeit taucht er wieder auf: Er bietet dem im Kampf gegen Alexander Geschlagenen Schutz vor Entdeckung und wird schließlich verkauft, damit Daimon in seiner Armut nicht verhungert. Hier scheint die weiteste Entfernung der beiden Männer erreicht, der eine im Elend, der andere auf den Höhen seiner Erfolge.

Ein Motiv, das die ganze Erzählung umgreift, ist das der Schmetterlinge. Es lenkt Daimons Lebensweg, deutet seine Beziehung zu Alexander und interpretiert darüber hinaus dessen Situation. Ein blau-goldener Schmetterling ist es, dem Daimon nachjagt, ohne ihn erreichen zu können. Daß er sich von der geplanten Teilnahme am Feldzug ablenken läßt, wird durch die Stimmung vorbereitet, in der Daimon sich von Anfang an befindet. Er ist seltsam unbeteiligt an der Aufgeregtheit der Gefährten, ihn beschäftigt Alexanders Weg zum Thron, der durch Morde gebahnt wurde, und die dann ansetzende Entwicklung, die statt zur Eberjagd zur Eroberung von Städten und Ländern führte. Die Jagd nach dem Schmetterling macht aus dem Verfolger Daimon den Verfolgten, da er sich von seinem ursprünglichen Vorhaben abziehen läßt, das Motiv ändert seine Gewichtungen. Das gilt auch für seine Aussage über Alexander: Der blau-goldene Schmetterling mochte anfangs noch Symbol sein für seine

politischen und persönlichen Träume, zugleich aber kündigt sich an, daß damit auch Verlust von Selbständigkeit und Entscheidungsmöglichkeit gegeben ist.

Die nächste Station im Leben Daimons ist sein Rückzug auf die Insel Kos, da er sich dem Gespött der Götter und Menschen entziehen will. Wo andere Menschen Heilung suchen, rächt er sich an den Schmetterlingen, jagt und tötet sie und speißt sie auf zu einer bizarren Sammlung. Dabei setzt er voller Haß und Enttäuschung über die ihm zugewiesene klägliche Rolle die Schmetterlinge wieder in Beziehung zu den Siegen Alexanders, so daß seine Falterjagd zu einer unbeabsichtigten Verherrlichung von Alexanders Erfolgen gerät.

Mit einem großen braunen Falter ist die nächste Wende im Leben Daimons verbunden. Bei der Jagd nach diesem Tier verliert er beinahe sein Leben, wird von Memnon, dem persischen Feldherrn, gerettet. So wie der Acheronfalter mit der Schädelzeichnung auf seinem Rücken auf den Tod verweist, erklärt Memnon Alexanders Situation aus der Nähe zum Tod. Im mythischen Bild heißt das, daß Alexander noch von Nike geliebt werde, aber Kore greife schon nach ihm. Alexanders immer unmäßigeres Ausgreifen in die Welt wird als Ausdruck der Bedrohung durch den Tod gedeutet, als "unterweltliche Schwermut" (S.239), die sich, da sie aus dem Bewußtsein der Grenzen entstanden ist, in einer Dynamik entläßt, die alle Grenzen überschreitet. Der Acheronfalter wird freigelassen, Daimon entnimmt aus der Begegnung mit ihm den Haß, nun unmittelbar gegen seinen einstigen Freund vorzugehen, indem er durch Verrat und Bestechung die Griechenstädte gegen ihn aufwiegelt. Auf diese Weise hofft er, doch noch einen angemessenen Platz in der Geschichte zu gewinnen, die von Alexanders Taten bestimmt ist. Doch die Schlacht, an der er teilnimmt, wird zur Niederlage, der äußerste Tiefpunkt ist erreicht.

Ihm folgt eine neue Dimension im Orakel des Trophonios, die Dimension der Unterwelt, des Todes. Diese hält eine tiefer gegründete Perspektive auf die Ereignisse bereit, da sie sich nicht an den Geschehnissen der Oberfläche orientiert, sondern an ewigen Bildern. Hier erhält Daimon Aufschluß über den Sinn seines vergeblich scheinenden Lebens, als Wissender kehrt er in die Welt zurück.

Jetzt gewinnt das Schmetterlings-Motiv noch einmal Bedeutung in allen relevanten Dimensionen. Bezogen auf Alexander werden die über ihn erzählten Geschichten mit Schmetterlingsflügeln verglichen, die den Kern all der Wundergeschichten, die Person, verdecken. Im Sterben erst wird diese wieder menschlich. Obwohl Daimon nun der Wissende ist, was ihn und Alexander verbindet, verliert er das Vermögen äußerer Erkenntnis, die Sehkraft. Er erlebt seine Erblindung, als ob Schmetterlinge in

seine Augen einfielen, und nennt sie: "Die Rache der Schmetterlinge", ein Schicksal, das er lächelnd akzeptiert.

Die im Trophoniosorakel gewonnene Erkenntnis entwickelte sich aus dem mythischen Bild der Brüder Trophonios und Agamedes. Bei der Flucht aus einem von ihnen sehr kunstfertig errichteten Schatzhaus schlägt Trophonios, um nicht erkannt zu werden, dem Bruder, der sich in einer Falle gefangen hat, den Kopf ab und entkommt. Sein Weg jedoch führt in den Tod, wo er, zur Hälfte in eine Schlange verwandelt, Schutz findet bei der Göttin der Unterwelt. In der Orakelszene erfährt Daimon, daß von ähnlicher Art auch seine Verbindung zu Alexander ist. Alexander hat als Trophonios seinen Bruder Daimon-Agamedes aufgegeben, der bereits wußte, daß an Alexanders Erfolge Schuld und Tod hängen. Wie bei Trophonios war sein weiterer Weg vom Tod bestimmt: Er war eine Flucht vor dem Tod, der seine Taten ins Maßlose steigerte, und in den Tod, da er letztlich nicht Jäger, sondern Gejagter war. Daimon spiegelt dieses Tun und erweist seine Sinnlosigkeit. Das war die ihm vom Schicksal zugewiesene Rolle, die er als sehender Blinder annimmt, so wie er sich den Namen Agamedes zulegt.

Eine seltsam dunkle Erzählung ist dies, die das Phänomen Alexander eng an den Tod bindet, die zum anderen ein Menschenleben nur Sinn finden läßt in seiner Beziehung zu einem anderen. Wenn sich zu einer Lebenshälfte voller Irrtümer eine andere finden läßt, die diese ergänzt, so ist wiederum eine übergreifende Ordnung zu ahnen, auf die Andres nicht nur in seinen Legenden gerne verweist. Aufgehoben ist sie hier im antiken Mythos.

Die Schmetterlinge und der Name Daimon wecken vage Vermutungen, die noch erwähnt werden sollen. Der Erzähler benutzt zwar den Namen Daimon für ein Wortspiel, das Daimon ebenso wie Lakedaimon außerhalb stehen läßt von Alexanders Ruhmestaten, doch läßt der Name auch an den Führer denken, der im platonischen Mythos die Seele begleitet. Ergänzend könnte man in den Schmetterlingen Seelenbilder sehen. Assoziationen eines innerseelischen Geschehens werden geweckt, in dem zwischen hell und dunkel gewählt werden kann, in dem das Abgetötete Rache nimmt.

4.5. Dramatische Dichtung: "Tanz durchs Labyrinth"

Die 1948 erschienene "dramatische Dichtung" "Tanz durchs Labyrinth" ist aus Andres' Verbindung mit Karl Kerényi entstanden. Titel, zentrales Motiv und in gewisser Hinsicht Thema des Stückes entstammen Andres' Beschäftigung mit den

"Labyrinth-Studien"³⁸. In ihnen geht Kerényi dem Vorkommen der Labyrinthform in verschiedenen Kulturen nach und deutet sie als Symbol des Lebens, das sich immer erneut aus dem Tod entwickelt, als Symbol der Unsterblichkeit. Neben dem Labyrinth greift Andres das Motiv des Kranichtanzes, bzw. des Kranichs auf. Kerényi hatte gezeigt, daß dieses Motiv auf den befreienden Flug verweist, der den Weg in die Mitte, in den Tod ablöst. Daß das neue Leben eine gesteigerte Qualität hat, als ein anderes Sein empfunden wird, dieser Gedanke ist für Andres' dramatische Dichtung wichtig.

Denn es geht ihm darum zu zeigen, was menschliches Sein ist. Dieses realisiert sich in der liebenden Anteilnahme, unter Einbeziehung des Todes. Ein solches Sein geht über die jeweiligen individuellen und historischen Gegebenheiten hinaus und läßt den eigentlichen Wert und die eigentliche Würde des Menschen als Geist-Wesen hervortreten.

Von hier aus gewinnt das Stück seinen didaktischen Charakter, wie er schon in vielen anderen Werken Andres' begegnet war: Lebewesen, die selbst schon Geist sind, wollen einen jungen unbedarften Mann mit dem sprechenden Namen "Fant" in das Geheimnis der Menschwerdung einweihen. Die Geistwesen sitzen in goldenen Käfigen, die ihr Herausgehoben-Sein symbolisieren, außerhalb der Zeit, des Raumes und der Schuld, während der Fant nur scheinbar ohne Käfig ist. Vielmehr ist seine Welt und die der agierenden Personen eine Käfigwelt, da sie von den Sinnen eingeschlossen und bestimmt ist und den Blick auf das eigentliche Sein verstellt. Die Geistwesen bilden nach Art der antiken Tragödie einen Chor, der jedoch vom Geschehen auf der Bühne völlig abgehoben ist. Der Chorführer inszeniert den Prozeß, der in fünf Bildern abläuft. Am Ende jedes Bildes wird im Gespräch zwischen Chorführer und Fant dessen Lernfortschritt sichtbar, bis er in das fünfte Bild hineinversetzt wird als teilnehmende stumme Person, die erst sprechen darf, wenn sie einen Menschen wahrnimmt, der diesen Namen verdient. Damit ist der Prozeß, der deutlich an eine Initiation erinnert, zu seinem Ziel gelangt, der Fant selbst Mensch geworden.

Zu dieser linearen Entwicklung stehen die einzelnen Szenen in einem spannungsvollen Verhältnis. Sie entfalten dramatische Konflikte, die jeweils Stoff sein könnten für ein eigenes Drama. Aber sie brechen ab, sobald der Konflikt deutlich geworden ist, bzw. die Situation ihren Tiefpunkt erreicht hat. Ein inhaltliches Interesse, wie es denn

³⁸ Erschienen 1941. Karl Kerényi: Humanistische Seelenforschung. Werke in Einzelausgaben Bd.I, München, Wien 1966, S.226-273. Hier findet sich auch eine Verbindung zu Andres' Wohnort Positano: Abb. 21 zeigt ein Relief vom Campanile in Positano.

weitergegangen sein mag, wird weder dem zuschauenden Fant, noch dem Zuschauer oder Leser außerhalb zugebilligt. Intendiert ist vielmehr die beobachtende Teilnahme. Ihr Objekt sind Grenzsituationen des Menschen, in denen etwas sichtbar wird, was den Menschen als Menschen auszeichnet. Teilnehmend wird gelernt, dieses zu erkennen und in das eigene Leben aufzunehmen. Da dieses für den Fant in der fünften Szene Wirklichkeit wird, bricht diese nicht ab, sondern gestaltet den Blick in eine andere Dimension deutlicher aus.

Die einzelnen Szenen oder Bilder, wie Andres sie nennt, sind durch gegenläufige Tendenzen gekennzeichnet, individualisierende und generalisierende. Erstere zeigen sich darin, daß Andres die Bilder historisch bis auf das Datum festlegt: den 31. Juli 1492 in Avila für das vierte Bild, das Jahr 290 in Rom für das dritte, das Jahr 415 vor Christus in Athen für das zweite. Das erste Bild, das im Neolithikum spielt, war demgegenüber mehr der Phantasie überlassen, hier übernimmt Andres die meisten konkreten Elemente aus Kerényis Labyrinth-Studien. Das fünfte Bild stammt aus der Zeitgeschichte: "Konzentrationslager in einem hochzivilisierten Staat Europas". Welche politische Macht dieses Lager eingerichtet hat, wird offen gelassen. Zur historischen Situation gehören bestimmte Fakten: der Hermokopidenfrevell in Athen, das Edikt des Diocletian in Rom zur Verfolgung der Christen, die Judenausweisung in Avila. Die Gestalten und ihr jeweiliges Umfeld werden mit historischen Gegebenheiten und entsprechenden Requisiten ausgestattet.

Ebenso deutlich sind die generalisierenden Tendenzen. Schon das Personenverzeichnis weist darauf hin, daß die Gestalten des ersten Bildes in den folgenden Bildern wiederkehren. Es geht also nicht um die individuelle Struktur einer bestimmten Person, sondern etwas zugrundeliegendes Allgemein-Menschliches wird dargestellt. Das gilt auch für die Konfliktsituationen, die alle nach einer ähnlichen Grundfigur angelegt sind: Um das Faktum herum, daß Symbole zerstört worden sind, polarisieren sich Menschengruppen. Dabei wird dem Bildersturz selbst inhaltlich wenig Bedeutung zugemessen, entscheidend ist seine auslösende und aufdeckende Funktion. Auf der einen Seite steht immer ein in Liebe verbundenes Menschenpaar - das gilt als Lebens- und Denkvoraussetzung auch noch für den Häftling 39 in der Lager-Szene -, womit die Bedeutung der Liebe für das Werden des Menschen betont wird. Auf der Gegenseite steht der Staat (fünftes Bild), bzw. Menschen, die vorgeben, in einem gesellschaftlichen oder staatlichen Interesse zu handeln, oder dieses zum obersten Prinzip erhoben haben. Wichtig ist auch, daß in allen Szenen die prinzipielle

Gleichheit als Gleichwertigkeit der Menschen angesprochen wird, eine Aussage, die in Beziehung steht zu den generalisierenden Tendenzen.

Verbindend und die Unterschiede nivellierend wirkt auch die Sprache: Abgesehen von lyrischen Partien oder kürzeren Sprechversen liegt allen Bildern der Blankvers zugrunde, der im Anklang an klassische Vorbilder eine gewisse Stilisierung und Gehobenheit vermitteln will.

Das entscheidende Motiv, so wurde eingangs gesagt, ist das des Labyrinths, verbunden mit den Kranichen. Das Labyrinth erscheint in der dem Fant im Vorspiel erteilten Aufgabe: "Bebend schau in den gewundenen Schlund/ Schlingender Welt!/ Mutig geh auf unentwirrbaren Pfaden!/ Liebend folge der gejagten/ Beute des Hasses/ Bis in die Kammer,/ In die dunkelste,/ Die in der Mitte!/ Daß du ein Mensch wirst/ Und den rettenden Ausgang/ Findest zum Licht". In ganz konkreter Gestalt begegnet das Labyrinth im ersten Bild, als kreisförmiges Steingehege, in das Arana hineintanz. Gegenwärtig sind auch die Kraniche, mit dem das junge Paar die Hoffnung auf Befreiung aus sie beengendem Leben verbindet. Aber die Gegner sind übermächtig und zwingen das Paar im Quirltanz ein, während sie zugleich als Anlaß zu weiterer Verfolgung die heiligen Steine stürzen. Die Situation gleicht der im Inneren des Labyrinths, in das die Menschen nun getrieben wurden, statt im Tanz den Weg vom Tod ins Leben im freien Spiel zu vollziehen. Mit einem sehnsuchtsvollen Ruf nach den Kranichen klingt die Szene aus. Im anschließenden Gespräch zwischen Fant und dem Chorführer erläutert dieser das Kranichbild: Gegenüber allem Geschehen, das dasselbe ist und auf der Stelle bleibt, symbolisiert der Kranich den Geist, der allein Bewegung ist und Ziel.

Im zweiten Bild werden Kriton und Hedyle in die Enge getrieben. Um seiner Liebe zu Hedyle willen beugt sich Kriton zunächst dem Verräter, doch als es darum geht, einen Freund vor den Häschern zu schützen, entschließt sich das Paar, dem bedrohten zu helfen, obwohl das den eigenen Untergang bedeutet. Wieder also zeichnet der Konflikt die Labyrinthfigur nach, der gesuchte Ausgang deutet sich nun an im mutigen Eintreten für einen anderen Menschen. Das Nachspiel zwischen Chorführer und Fant artikuliert dessen Lernstand wieder an Hand des leitenden Bildes.

Im dritten Bild zieht sich die Situation dadurch zusammen, daß Flacus und Porcia sich gezwungen sehen, ihren christlichen Glauben zu bekennen, wodurch sie ihre Familie und bürgerliche Existenz verlieren. Flacus, den der Vertreter des Staates für einen Anhänger des Plotin hält, ist allerdings in seinem Verhältnis zum Christentum noch unsicher, sein Wille glaube zwar, doch sein an der Philosophie geübter Verstand zweifle noch. Daß auch Flacus sich zum Bekenntnis herausfordern läßt, liegt vor allem an Porcia, wie auch der Fant bei der Betrachtung der Szene zu bedenken gibt. Der Chorführer entgegnet: "Die Liebe führt ins letzte, wo dem Glauben/ Der Eintritt ist verwehrt!"

Das vierte Bild zeigt die Juden Baruch und Esther in äußerster Bedrängnis. Baruch zerstört dabei die von Esther zu ihrer beider Rettung ersonnene List, weil er Esther erneut gefährdet sieht. Im Anschluß an diese Szene nun tritt der Lernprozeß des jungen Mannes in eine neue Stufe: Wieder unter dem Symbol des Labyrinths wird er in das Geschehen hineingestellt, damit er die Schrecken selbst erleide und nach einem Ausgang suche.

Und die Schrecken sind gegenüber den vorausgehenden Szenen in der Tat verschärft: In einem Konzentrationslager finden sich zu Nummern entwürdigte Menschen, die schlechter als Tiere gehalten werden. Wo ist hier der Ausweg aus dem Labyrinth, wo der Ansatz zur Teilhabe und Erkenntnis? Er liegt in der Person NR. 39. Dieser Häftling hat sich ein Bewußtsein von menschlicher Würde erhalten; die Gedanken daran, daß seine Frau in einem nahegelegenen Lager Ähnliches durchzumachen hat, intensiviert die eigene Erfahrung der Verletzung. Er ist nahe daran, durch Verweigerung der Nahrung aufzugeben. Da erreicht ihn die Nachricht vom Tod seiner Frau und seines Kindes, die er nun in sein eigenes Konzept einfügt, sie sind vorausgegangen, sagt er von ihnen und nennt sie lebend (S.110). Hier ist nicht an ein Weiterleben nach dem Tod gedacht, sondern daß ihnen die Würde des Lebendigen verblieben ist, die er bereits verloren hat. Und unter diesen Bedingungen leben zu wollen, erscheint ihm als Schuld. Als ihm daher angetragen wird, sich zu stellen für einen anderen, der den Galgen umgestürzt hat, und dadurch das Leben seiner Mithäftlinge zu retten, denen eine Massensexekution angedroht wurde, geht er darauf ein. Daß diese Entscheidung nicht leicht ist, wird wiederum durch den nun ganz anders gelagerten Konflikt zwischen Wissen und Willen, in Anklang an das platonische Bild vom Seelenlenker, artikuliert: Das Wissen drängt zum Tod, der Wille aber zur Fortführung des Lebens, unbekümmert um Wert und Ziel. Auch das Delikt des Galgensturzes macht er sich nun zu eigen; er habe ihn vielfach gestürzt, da er nicht wußte, daß er im Grunde ein Hebebaum ist, der auf ein anderes Schiff verlädt. Der Tod wird als Entscheidung angesehen, den Namen Mensch zu retten, "Und kann ich's nicht im Leben, sei's im Tod" (S.119).

Die Überlegungen der NR.39 wurden deshalb so ausführlich dargestellt, um die Motivation für den bei Andres so häufigen Opfertod herauszuarbeiten. Hier scheint als Hauptton stoisches Gedankengut anzuklingen, daß der Tod vorzuziehen sei einem Leben, das die Logos-Natur gefährdet. Biblische Reminiszenz wird daher variiert: "Nur wer sein Leben haßt, der wirds erretten" (S.113). Das Eintreten für andere steht demgegenüber zurück. Zwar ermöglicht er mit seinem Sterben, daß der geplante Aufstand geschehen kann. Aber dieser wird als vergeblicher Aktionismus abgewertet, und das elende Leben der Mithäftlinge zu verlängern, sei kein Verdienst (S.119). Das Opfer ist daher eher willkommener Anlaß, das verächtlich gewordene Leben in freier Entscheidung zu verlassen, ohne daß das Problem der Selbsttötung sich stelle.

In heroischer Gebärde läßt der Häftling seinen Tod vollziehen. Daß er Ausweg ist aus dem Labyrinth in eine andere Dimension, wird durch das Kranichsymbol unterstützt. Nach dem ersten Bild tauchen sie hier wieder auf und vollziehen die Rundung, während die letzten Worte des Sterbenden in der Metaphorik von "Lichtgeburt, Erwachen, ewigem Sein" ebenfalls auf eine solche Dimension hinweisen.

Durch den Tod gewinnt der Fant, der während der Szene bereits der NR. 39 seine innere Bewegung zu erkennen gegeben hat, seine Sprache wieder. Das Gefühl also hat die Voraussetzung dafür geschaffen. Der Geist, der sich im Tod manifestiert, erzeugt Sprache. Sie ist der Bereich, der alles Sein aufbewahrt und lebendig erhält, als Erinnerung und Herausforderung. Mit der Sprache entsteht die Sehnsucht, dem Bereich, aus dem sie stammt, anzugehören. "Vereinigung mit dem Ganzen" nennt Andres das Ziel dieser Sehnsucht. So klingt das Drama aus mit dem weckenden Anruf: "Alles ist eins!", dem der Chorführer antwortet: "Und du, o Mensch, bist alles",- Identität und Totalität.

Der Labyrinth-Mythos wird also dazu verwandt, das zu verdeutlichen, was die Mythen entstehen läßt: ein Allgemein-Menschliches, das unabhängig von historischen und individuellen Situationen allem zugrundeliegt. Es ist dies die Welt des Geistes, die letztlich als Einheit betrachtet wird. Die Partizipation daran geschieht nicht durch die Erkenntnis, sondern die liebende Teilhabe oder den Tod.

Die sich hier äußernden Philosopheme und Theologumena bilden ein schwer zu bestimmendes Geflecht. Dem Leitmotiv des Stückes folgend scheinen eher antike Traditionen zu dominieren.

Fraglich ist, ob die gestellten Ansprüche überhaupt in einer Dichtung zu realisieren sind, ob hier nicht etwas dargestellt werden soll, das gar nicht darstellbar ist. Die Probleme liegen auf beiden Seiten: Der gedankliche Bereich wirkt leicht schematisch und plakativ, der konkrete ist in seiner Individualität nicht ernst genommen.

Das gilt vor allem, wenn man Andres' Werk als Auseinandersetzung mit dem Problem politischer Gewalt betrachtet, etwa der politischen Gewalt des Nationalsozialismus. Trotz scharfer Kritik an den menschlichen Möglichkeiten der Anpassung (S.100) sowie an den Staatsdienern, die "uns heute erschießen" und im nächsten Staat weiterwirken, während an ihren Opfern der Ruch des Verrates hängenbleibt (S.130), ist das ungebrochene und unmittelbare Bekenntnis zum Geist, zum Menschen doch eher fragwürdig.

4.6. Elemente sokratisch-platonischer Philosophie

In schwieriger Situation, eineinhalb Jahre nach Ende des Krieges, schreibt Andres an Karl Kerényi: "Wie schön und tröstlich ist es ..., in Platons Sätzen unterzugehen, nein auf ihnen hinauszuschwimmen auf das hohe Meer des Geistes, wo die Häßlichkeit und das Infernalische dieser Welt einfach nicht mehr da sind...Ich rate in der letzten Zeit jedermann, den ich bedrückt antreffe, Platon zu lesen. Mir gibt diese Lektüre zur Zeit mehr als das Evangelium, weil dieser hohe Lehrer von mir nicht nur Glauben fordert, sondern sich an meine Vernunft wendet und sie mit sich zieht, und so kann man sich täglich, ja stündlich aufs neue beruhigen, kann man seine Einsamkeit mit Gesichtern anfüllen und dem Warten seine demütigende Sinnlosigkeit nehmen" (Positano, 27.XII.1946).

War es also in den vorangehenden Werken vor allem der Mythos, der einen geistigen Ort jenseits realer Wirren auswies, so ist es hier die platonische Philosophie, die ähnliches bewirkt. Philosophische Elemente finden sich vor allem in den Erzählungen: "Die Verteidigung der Xanthippe" und "Amelia". In beiden Werken geht es um die Liebe, die in Anlehnung an Platon gedeutet wird.

4.6.1. "Die Verteidigung der Xanthippe"

Den Plan zu einem solchen Werk erwähnt Andres in einem Brief an Kerényi vom 23.9.1950, veröffentlicht wurde die Erzählung zum erstenmal 1960³⁹. "Die Verteidigung der Xanthippe", der Titel erinnert an die Verteidigungen des Sokrates, wie sie von Platon oder Xenophon überliefert sind. Die literarische Form allerdings ist eine ganz andere: in der Antike die fingierte Rede vor Gericht, in der sich der Verklagte selbst mitteilen darf, bei Andres versucht ein Erzähler durch Darstellung, Einfühlung und Deutung ein gerechteres Bild der vielfach geschmähten Frau des Sokrates zu vermitteln.

Voraussetzung für das negative Bild ist Xenophon. Andres benutzt vor allem Diogenes Laertios, von dem er drei der pointierten Sokratesäußerungen übernimmt, die die Erzählung strukturieren, während die vierte vom Sehen und Gesehenwerden bei der Teilnahme an einem Festzug nicht eindeutig herleitbar ist. Die vier Pointen dienen dazu, das Verhältnis zwischen Sokrates und Xanthippe zu beleuchten, wobei Sokrates immer der überlegene ist, durch seine innere Unabhängigkeit sowie die Genauigkeit

³⁹ Die Verteidigung der Xanthippe, Zwölf Geschichten, München 1960, S.9-14.

seines Denkens und Formulierens. Als weitere Elemente bekannter Sokratestradition finden sich Hinweise auf die Art seines Wirkens, sein erzieherisches Anliegen, das seine Tätigkeit als Bildhauer in anderer Weise fortsetzt, sein Umgang mit Freunden, auch solchen, die für ihn gefährlich wurden bis hin zum Todesurteil. Erwähnt werden auch die drei Söhne, die entgegen anders lautender Tradition alle aus der Ehe mit Xanthippe stammen, wobei diese Ehe schon dreißig Jahre dauern soll, Xanthippe also offensichtlich als ältere Frau vorgestellt wird.

Hier weicht Andres von platonischer Überlieferung ab, nach der Xanthippe wesentlich jünger als Sokrates gewesen sein muß. Auch ist nicht berücksichtigt, wie im "Phaidon" erzählt wird, daß Xanthippe die Nacht vor der Vollstreckung des Urteils bei Sokrates im Gefängnis verbracht hat. Zu den von Andres gesetzten Akzenten gehört auch die Neigung seines Sokrates zur Trunkenheit, was z.B. gerade im platonischen "Symposion" entschieden abgelehnt wird (220 a).

Dieser Sokrates ist nicht aus einem differenzierten Quellenstudium gewonnen, sondern zeigt auffällige Verwandtschaft mit Männergestalten, wie sie sonst bei Andres begegnen. Ebensowenig setzt die "Verteidigung der Xanthippe" bei den überlieferten Zeugnissen an, sie besteht vielmehr in einer bestimmten Deutung der Beziehung zwischen diesen beiden Menschen.

Von Sokrates wird gesagt, daß er seine Frau lieb habe, daß er sie brauche (S.10). Abgesehen davon, daß sie ihm die Alltäglichkeit regelt, scheint eine tiefe Verbundenheit zu bestehen, die eine Voraussetzung für sein Wirken darstellt.

Im Mittelpunkt der Erzählung jedoch steht das Empfinden der Xanthippe. Sie fühlt sich verantwortlich für ihren Mann wie für ein weiteres Kind, sie nimmt Anstoß an seiner Unbekümmertheit um das Ansehen bei anderen Menschen, aber sie hält doch zu ihm, ja liebt ihn, obwohl sie ihm das nicht direkt zeigen darf, da seine Aufgabe ihn ständig auf andere Felder drängt. Im Gefängnis schließlich revoltiert sie, spürt Haß gegen ihn, der ihr nie gehört hat und der noch im Sterben recht behalten wollte. Der Tod lehrt sie, das zu akzeptieren und zu begreifen, daß es auch Verlust gibt, wo niemals Besitz war.

Sind weite Strecken der Erzählung als erlebte Rede in der Perspektive der Xanthippe gestaltet, so übernimmt am Schluß der Erzähler wiederum direkt die Führung und zugleich die Deutung. Er weiß, daß Xanthippe diesen Verlust nicht lange

überleben wird, da ihr das "Salz", das "Licht" (S.14) genommen ist ⁴⁰. Und er sieht Vergleichbares in beiden Gestalten: So wie Sokrates die Weisheit geliebt hat, sei Xanthippe ihm zugeneigt gewesen, in einem ständigen Ringen um eine Annäherung, die nie gelingen kann, bei Sokrates nicht, da das Nichtwissen immer die Basis bleibt, bei Xanthippe nicht, so darf man annehmen, da Liebe nicht statischer Besitz ist, sondern Bewegung und Tätigkeit.

Die Parallelität von Denken und Lieben, in der die Erzählung ihr Ziel findet, verweist nun allerdings auf Platon. So wie im "Höhlengleichnis" der Weg der Erkenntnis zur Idee des Guten führt, strebt im "Symposion" die Liebe zur Idee des Schönen. Xanthippe und Sokrates werden zu zwei Seiten einer Bewegung.

4.6.2. "Amelia"

Die 1961 erschienene Novelle "Amelia"⁴¹ zeigt einen klaren Aufbau. In die äußere Handlung, die einen Zeitraum von wenigen Stunden umfaßt, ist die Entstehung und Geschichte einer Liebesbeziehung zwischen dem Italiener Piero Nardi und der Deutschen Annja eingelagert. Die äußere Handlung schildert die Ankunft Pieros mit seiner Geliebten in dem am Meer gelegenen Ort Cateni und den Aufstieg der beiden zum Kastell, das Pieros Familie gehört, in dem auch seine Ehefrau und seine Kinder leben. Die Novelle beginnt mit einem Autounfall, den Piero selbst verursacht, um die Heimkehr, auf der Annja so entschieden besteht, zu vermeiden. Aber die letzte Entschlußkraft, den Tod herbeizuführen, fehlt ihm, wie er später gesteht, weil er sich scheut, zum eigenen Tod auch den Mord an der Geliebten verantworten zu müssen. Damit ist das Motiv der Schuld angesprochen, es ist zu fragen, welche Antwort der Schluß der Novelle gibt, der durch Annjas Selbstmord und Sprung in die Tiefe gebildet wird.

Vorbereitet wird dieser Schluß durch eine parallele Konstellation mit allerdings eher burlesken Elementen: Ein Landsmann Pieros hat vor der Heimkehr zu seiner Ehefrau zweimal versucht, die mitgebrachte Geliebte vom Berg herabzustürzen, wobei diese nicht nur diese Angriffe überlebte, sondern sich auch erst dann in ihre Heimat zurückzog, nachdem sie vor Gericht zu Gunsten ihres Geliebten ausgesagt hatte. Diese

⁴⁰ Die hier verwandte Metaphorik erinnert ebenso an Christliches, wie wenn es heißt, daß Sokrates die Menschen habe "bekehren" wollen (S.10).

⁴¹ Die schönsten Novellen und Erzählungen, Band 3, München 1982, S.115-147.

Spiegelung des Konfliktes dient dazu, die Besonderheit und Tiefe der in der Novelle geschilderten "Lösung" herauszuarbeiten.

Diese ist verbunden mit dem zentralen Amelia-Motiv. In dem Ort dieses Namens hatte Piero Annja von Platon erzählt, von der Sehnsucht nach dem Schönen, von der Möglichkeit der Vereinigung mit dem Schönen im Rahmen eines alles vereinigenden mystischen Erlebnisses. "Kosmos, seliger Gott", war der Anruf, in dem sich alle Erfahrung und Sehnsucht verdichtete. Erinnert diese Formulierung an einen Satz aus dem Platonischen "Timaios" (33 b 8), so enthalten die hier geäußerten Gedanken neben ihren Verweisen auf Platon Anklänge an Plotin. Auf ihn beruft sich Piero an anderer Stelle, er steht für die Möglichkeit, sich gegen alle negativen Erfahrungen von Krieg und Zerstörung eine innere Welt zu erhalten, ähnlich wie es das Briefzitat zum Eingang dieses Kapitels für Andres bezeugt, im Umgang mit Platon. Im Amelia-Motiv ist die Liebe entscheidend, die über die Bindung an den geliebten Menschen hinaus die Grenzen aufhebt zur Welt, ja selbst eine Vereinigung mit Gott ermöglicht. Und diese Liebe ist es, die keine Erfüllung in der Realität finden kann, sondern über sie hinausdrängt. So begleitet der Ruf an den Kosmos-Gott auch den Sprung Annjas in die Tiefe. Ihr ist bewußt geworden, daß dieses das Ziel war, das sie mit dem Wunsch nach Heimkehr gemeint hatte.

Zu dem Amelia-Motiv gehört eine christliche Komponente, die weitere Dimensionen erschließt. Nach der mit Piero verbrachten Nacht erwacht Annja durch eine Männerstimme, die das "Stella matutina, ora pro nobis" aus der Lauretanischen Litanei singt. Die von Andres hier einmal wieder aufgegriffene Marienverehrung deutet zum einen den geschlechtlichen Verkehr der Liebenden an, zum anderen die Schuld, die der vollzogene Ehebruch bedeutet. Hatte die Erinnerung an Platon davon gesprochen, daß es das Böse als selbständige Macht nicht gibt, so verweist das Marienmotiv nun auf Schuld und Erlösungsbedürftigkeit des Menschen, wobei die Erlösung mächtige Fürsprecher hat und eine gegründete Hoffnung darstellt.

Das Marien-Motiv ist auch an anderer Stelle von Bedeutung: zum einen kritisch, wenn von Pieros Ehefrau erzählt wird, die den Namen Maria Assunta trägt und sehr enge Vorstellungen hat von der Hierarchie der Gestorbenen im Himmel sowie von der Möglichkeit des Menschen zu totaler Selbstbeherrschung. Andererseits ist der Tag, nach dem sie ihren Namen trägt, Datum des Geschehens: Mariae Himmelfahrt. Soll Annjas Ende auch hier in Beziehung zum Marienleben und -sterben gesehen werden?

Daß der Schluß eine notwendige Konsequenz darstellt, wird nicht nur von der inneren Entwicklung Annjas her dargestellt. Dominierend sind Schicksalskräfte, die

mit den unterschiedlichsten Bezeichnungen genannt werden, um zu verdeutlichen, daß etwas im Spiel ist, das menschliches Planen durchkreuzt. Benennbar sind sehr verdeckte Zusammenhänge, z.B. die Machenschaften von Annjas Mutter, die Piero einfangen will, um ihn von einem Anspruch auf das von ihr erworbene Erbe abzubringen, dann die Erinnerung an Annjas Vater, der auf Grund seines labilen Charakters von der Mutter verjagt worden war und dessen Augen denen Pieros ähnlich sind. Hier klingt ein dunkler Hintergrund an aus menschlicher Verwirrung und Verfehlung, der nicht für ein Böses steht, das Vergeltung will, sondern geprägt ist durch Beschränkung und Schwäche.

Pieros erneuter Besuch bei Annja, der dann zu gemeinsamem Aufbruch, zur Reise und zur Heimkehr führt, geschieht gänzlich gegen seinen Willen, nachdem er jahrelang versucht hat, im Briefwechsel mit Annja seine Liebe zu verschleiern, zu verdrängen und zu töten. Zufällig gelangt er zu Annjas Wohnung, bei einer Reise, die dem Einkauf von Maschinen dienen soll. Diese Maschinen, deren Leistung im Ändern von Richtungen, im Drehen und Heben besteht, sind zugleich offen für symbolische Deutung, in ähnlicher Weise wie der beim Aufstieg zum Kastell beobachtete Baum, der in stetigem Wachsen einen Stein mit in die Höhe geführt hat. Die Kraft, die hier wirksam ist, ist dem selbstbewußten Planen einer Maria entgegengesetzt und ist doch so viel mächtiger, die Wirklichkeit bestimmend. Sie wird nicht christlich gedeutet, eher klingen antike Vorstellungen einer dualistischen Philosophie an, wenn von den "kosmischen Zwischenträgern" gesprochen wird, von den "Zwischen-Himmel-und-Erde-Mächten".

Schicksalsmächte, eine sich auf Platon beziehende transzendierende Liebe, mystische Vereinigungssehnsucht in Anlehnung an Plotin, sowie christliche Erlösungsbedürftigkeit und Erlöstheit wollen den Schluß der Novelle als notwendig erscheinen lassen. Dabei rechtfertigt keiner der Traditionszweige den selbst gewählten Tod. Hier tritt ein weiteres Motiv hinzu, das des Opfers. Piero verwendet das Wort und denkt an ein Versteckspiel zu Gunsten ihrer Liebe, Annja radikalisiert den Gedanken durch den Preis des eigenen Lebens. Sie gewinnt dadurch die seit dem Amelia-Erlebnis ersehnte Heimkehr, von Piero heißt es, daß er in ihren Abschiedsruf mit einstimmt, aber als ein Verwandelter, "als einer, der liebt" (S.147).

Pieros bisheriges "Lieben" war in der Tat unzureichend: Er hatte sich von Annjas Mutter verführen lassen, hatte die Beziehung zu Annja durch literarische Bemühungen versucht abzutöten, hatte doch weiter an seiner Frau gehangen ohne den Mut, Annja die Wahrheit zu sagen, und macht schließlich den Vorschlag zu dem entwürdigenden

Versteckspiel. Der im "Amelia"-Erlebnis verspürten Macht der Liebe war er nicht gewachsen. Das für seine Situation häufiger verwandte Bild ist das von einem Aal, der in einer Zisterne für Sauberkeit zu sorgen hat, ein Bild für seine Isoliertheit und Einsamkeit, in die ihn die Beziehung zu Annja versetzt hat.

Was bedeutet es nun, wenn er durch Annjas Opfer ein Liebender geworden ist? Ist die Liebe zu seiner engen bigotten Ehefrau gemeint? So hatte die burleske Parallelgeschichte geendet. Es zeigt sich, daß diese Art zu fragen nicht weiter führt. Der Schluß ist auf der Ebene von Handeln und Verhalten nicht mehr ausdeutbar. Was hier gemeint ist, ist eher eine abstrakte religiöse Lehre: Der Mensch ist zu transzendierender Liebeserfahrung fähig, in der eine Verschmelzung mit dem Göttlichen möglich ist. Diese Art der Liebe findet in der Beschränktheit und Schwäche der Welt keinen Ort. Sie drängt zum Tod. Aber dadurch, daß sie gelebt wurde, ist sie bestätigt worden und bleibt als dynamische Kraft erhalten. Daß dafür ein anderer Mensch hat sterben müssen, ist im Sinne eines antiken Opfers deutbar, das die ursprüngliche Allverbundenheit wieder herstellt. Andres hat hier eine Erlösungsnovelle geschaffen, deren Stationen von Weltbejahung und Weltüberwindung aus platonischer Tradition stammen, während Anklänge an die Marienlegende sie begleiten.

4.7. Der Umgang mit der Antike

Der Umgang mit Stätten der griechischen Antike ist Thema zweier Werke, die darüber hinaus geprägt sind von humoristischen, grotesken und ironischen Elementen. Zentrales Anliegen ist die Kritik an bestimmten Umgangsweisen mit der Antike. Das erste der beiden Werke ist die 1946 entstandene Komödie "Die Touristen", das zweite eine kleine Traumerzählung mit dem Titel "Der Heldenjahrmarkt".

Das lediglich maschinenschriftlich vorliegende Manuskript der Komödie trägt als zweiten Titel "Die Söhne Platons"⁴². Dahinter verbirgt sich ein pädagogisches Anliegen. Aus dem geistigen Erbe Platons heraus soll in Distanz zu politischen Systemen ein humanistisches Erziehungskonzept entwickelt werden, das neue Menschen und damit eine neue Gesellschaft heraufführen wird. In der Komödie ist der Ort für dieses Konzept Griechenland, bzw. Athen, wo ein Mann namens Sokrates sich gemeinsam mit Gleichgesinnten dieser Aufgabe verschrieben hat. Ein Männerbund ist entstanden, zu dem auch die Verpflichtung gehört, sich privater Liebe zu enthalten.

⁴² Zur Interpretation der Komödie, zu ihrer erfolglosen Aufführung im Berliner Hebbel-Theater und zu ihren verschiedenen Fassungen s. Klapper, 1995, S.89f. u. Anm. S.103; Braun, S.135.

Hier ist der Ansatz für die Komödienhandlung, da eine junge Frau und ehemalige Schülerin des Sokrates in diesen Männerbund einbricht, seine Labilität erweist und die Liebe des Sokrates zu erringen versteht. Am Ende also ein glückliches Sich-Finden, dem allerlei Verwicklungen vorausgehen.

In ihnen dominiert das oben angegebene Thema: Sokrates arbeitet zunächst in einem Reisebüro, wo Griechenlands Stätten neugierigen Touristen zugänglich gemacht werden. Die kritischen Töne der Komödie gelten hier der Orientierung am Geschäft als oberster Maxime und der völligen Vernachlässigung der gegenwärtigen Lebensbedingungen in Griechenland. Sokrates steigert diesen Umgang, indem er mit einer Touristin, die den Namen Diotima erhält, die sogenannte "klassische Apotheke" gründet, in der in wirksamer Aufmachung allerlei Gegenstände als Zeugnisse griechischer Kultur verkauft werden. Der Kauf sichert die Teilhabe.

Doch der ganze Spuk versinkt durch die junge Frau, die die Verhältnisse klärt und zurechtrückt, sowohl die überzogenen lebensfeindlichen Männermaximen als auch den Warenfetischismus. Teilhabe an antiker Welt, so lautet die Botschaft, geschieht durch lebendige Umsetzung der überlieferten Werte in gegenwärtiges Leben.

Verschlüsselter und geheimnisvoller ist die Traumerzählung "Heldenjahrmarkt". Hatten bereits die bisherigen Untersuchungen die Bedeutung von Träumen im erzählerischen Werk von Andres betont, so gibt es einige kleine Erzählungen, die sich allein als Traumwiedergabe darstellen. In einer von ihnen, unter dem Titel "Der Tisch", wird die schöpferische Kraft des Traumes theologisch gedeutet: Der träumende Mensch bietet den unterschiedlichsten Kreaturen Raum in seinem Inneren, so wie Gott es tut mit den Geschöpfen seiner Welt. Und in beiden Bereichen kommt es vor, daß die Gäste ganz unabhängig agieren und ihren Wirt nicht beachten. Trotzdem sind alle Traumerzählungen dadurch charakterisiert, daß der Träumende eine Deutung des Geschauten und Erlebten versucht.

Der Traum vom "Heldenjahrmarkt"⁴³ führt in die Ebene von Marathon, wo die nachgeborenen Familien der Helden auf bühnenähnlichen Podesten ein seltsam mechanisiertes Leben vorführen, von Touristen bestaunt. Noch merkwürdiger sind die männlichen Nachfahren der einstigen Heroen, die zwischen den Podesten umhergehen. Der träumende Erzähler ist von diesem Anblick begeistert und zu Tränen bewegt.

⁴³ Der hinkende Gott, Erzählungen, München 1991, S.110-115.

Aber ihn begleitet eine seltsame Frau, die ihm eine unmittelbare Begegnung mit den Heroen ermöglicht, die diese entlarvt als hohle Unsinn redende Gestalten. Erschüttert weint der Träumende dem Mythos Marathon nach.

Wer ist diese Gestalt? Sie ist alt, aber kann das Alter von sich abtun, anders als die jungen Nachfahren der einstigen Marathongeneration, die nur ihre Jugend haben und ihr Exponatenleben. Als Göttin deutet der Erzähler die geheimnisvolle Frau. Und was sie lehrt, ist wohl der Umgang mit Geschichte und Kultur. Diese sind nicht in Schaubildern und Tradiertem zu erfahren, obwohl es vorgibt, von dem Alten abzustammen, sondern nur in der Zuwendung zur realen Situation. Und diese hat im Falle Marathon nicht nur zu bedenken, daß die siegreichen Griechen "vor Asiens wimmelnden Horden bewahrten" (S.110), sondern daß Menschen ihr Leben haben hingeben müssen. Der im Traum erfahrene Spott der Göttin gilt unkritischer Traditionspflege und Heldenverehrung, die das wirklich Menschliche negiert.

So lassen beide Werke ein ähnliches Anliegen erkennen. Der touristisch konsumierende Umgang mit den antiken Stätten und Zeugnissen wird ebenso kritisiert wie die schauernde Ehrfurcht vor dem Alten. Angemessener Umgang muß das Alte in seiner Eigenart erkennen und die daraus erwachsenden Impulse für die Gegenwart wahrnehmen.

4.8. Zusammenfassung: Stefan Andres und die Antike

Überblickt man die antiken Elemente, die Andres in seinem Werk aufgenommen hat, so fällt auf, daß die griechische Kultur dominiert. Aus der römischen Welt interessiert vor allem die Sprache, was einerseits aus dem Weiterleben der lateinischen Sprache im Katholizismus erklärbar ist, andererseits aus Andres' eigener größerer Vertrautheit mit dem Lateinischen. Die Rezeption der griechischen Antike kann keineswegs umfassend genannt werden, sie orientiert sich an bewährten Traditionen und eigenen Interessen. Schwerpunkte sind Göttermythen, antike Stätten, philosophische Elemente aus platonischer Tradition, historische Reminiszenzen an das 5. Jahrhundert vor Christus in Athen, die Alexander-Zeit, schließlich Brennpunkte der Auseinandersetzung zwischen Antike und Christentum im 3. und 5. Jahrhundert. Hier wird auch der zuletzt entstandene Roman "Die Versuchung des Synesios" einzuordnen sein.

Die wenigsten Spuren hat die Begegnung mit der Antike in der literarischen Form bewirkt. Es überwiegen traditionelle Erzählweisen, die keine spezifischen Erneuerungen aus der Antike erkennen lassen. Dieses gilt auch für die in dieser Studie nicht

eigens untersuchte Lyrik. Auch das Versdrama "Tanz durchs Labyrinth" mit seinem Chor weist eher auf Traditionen der Antikenrezeption hin als auf das antike Drama selbst. Gerade hier wird erkennbar, daß Andres nicht am einzelnen tragischen Konflikt interessiert war, sondern an der Beziehung zu einer übergreifenden Ordnung.

Die Orientierung an der Antike bedeutet für Andres offensichtlich Befreiung und Erweiterung. Die Begegnung mit der Antike vermochte aus klerikaler Enge herauszuhelfen wie wohl auch aus dem Druck und der Not, glauben zu müssen. Selbsterkenntnis und Selbstwerdung wurden so möglich, unabhängig von den vorgegebenen Zielen.

Die Begegnung mit der Antike bereichert und prägt das literarische Werk. Das gilt für dessen Stoffe, für seine Themen und Schauplätze, für seine Personen. Auch historische und kulturelle Realien stammen aus dieser Quelle. All dies regt die Vorstellungskraft an und bildet ein wichtiges Gegengewicht gegen die Übermacht des Biographischen.

Leitende Gesichtspunkte und Erfahrungen sind dabei die Entdeckung der Kunst als eines Bereichs, in dem das Religiöse anschaulich wird, so daß im Zusammenhang mit der Antike eine Religion der Kunst anklingt.

Das Element des Sinnlichen und Anschaulichen in der griechischen Antike vermag auch die überlieferte Heiligenverehrung zu klären als ein Urbedürfnis des Menschen, das Heilige nicht nur abstrakt zu erfahren. Das Akzeptieren dieses Bedürfnisses führt zur Achtung des Menschlichen, auch in seiner Schwäche, was wiederum den Humor ermöglicht.

Heilige und Götter eignen sich im literarischen Werk, Abstraktes konkret werden zu lassen, Urkräfte und Urgegebenheiten zu symbolisieren. Aber über die poetische Funktion hinaus sind die Gestalten der griechischen Mythologie auch Anschauungsformen für eigene religiöse Bedürfnisse und Erfahrungen. Sie gewinnen teilweise denselben Rang wie Gestalten der christlichen Tradition.

Entscheidend ist, daß in den Mythen eine geistige Welt gesehen wird, die allem einzelnen zugrundeliegt und das einzelne aufzufangen vermag. Eine solche Welt stellt auch die Philosophie dar, auch der Künstler wirkt an ihr mit. Diese geistige Welt wird durch die Sprache tradiert, sie ermöglicht Teilhabe an sinngebenden und ordnenden Kräften.

Diesen ist auch der Lauf der Welt letztlich verpflichtet. Die Vorstellung von einer Schicksalsmacht klingt an, die kaum einmal personifiziert wird und daher eher aus antiker Tradition zu stammen scheint.

Auch in diesen an der Antike orientierten Werken dominiert das Opfermotiv. Die Hingabe des menschlichen Lebens wird immer erneut als notwendig und sinnvoll erachtet, sei es für eine Gemeinschaft, sei es für das Individuum selbst. Ob das Streben des philosophischen Menschen nach einem reineren Sein dargestellt wird oder die stoische Beurteilung einer Lebenssituation das Zeichen zum Rückzug gibt oder ob absolute Werte nicht mehr im Leben, sondern allein im Sterben bewahrt werden können, überall fällt die Entscheidung für den Tod. In religiös-philosophischem Kontext soll durch ihn ein Ganzes wiederhergestellt werden; aber der Tod ist für Andres wohl generell etwas, das ihn fasziniert, - darf man von einer Todessehnsucht sprechen?

Platons Philosophie bedeutet die Konstituierung einer geistigen Welt, die allem beschränkten und vergänglichem Sein entgegengesetzt ist, die das Böse als etwas Defizitäres erweist, dem keine eigene Seinsqualität zukommt. Platonisches Denken steht auch für die Sinnhaftigkeit des Lebens und seine Transzendierbarkeit, wobei vor allem die Liebe entscheidende Kraft ist.

Wenn in diesen Zusammenhängen von Plotin die Rede ist, so steht er für dasselbe Anliegen, die religiöse Implikation verstärkend. Eine differenzierende Rezeption findet sich in den literarischen Werken nicht. Andererseits beruft sich Andres an anderer Stelle, nach seinem Glauben befragt, explizit auf Plotin: Dessen "Dreifaltigkeitslehre" sei in allen großen Religionen wirksam⁴⁴.

Die antiken Traditionen stellen für Andres also eine Erweiterung seiner Stoffe und Themen dar, Mythos und Philosophie haben deutende und bindende Kraft.

⁴⁴ Daran glaube ich, in: Eine Einführung in sein Werk, S.45.

5. "WIR SIND UTOPIA"

Im Gegensatz zu vielen anderen Werken von Stefan Andres, die geringe Resonanz gefunden haben, wird diese Novelle nahezu bei jeder Erwähnung des Autors genannt oder behandelt. Der Grund dafür liegt in ihrer Komplexität und Vielfalt. Wesentliche Elemente darin stammen aus antiker und christlicher Tradition, so daß die Wahrnehmung dieser Bereiche einen angemessenen Zugang zu der Novelle vermitteln kann.

Deren lebhaftete Rezeption setzt mit dem Erscheinen im Jahr 1942 ein und dauert bis in die Gegenwart an. Sie ist von unterschiedlichen Aspekten und Urteilen bestimmt, die auch Traditionszusammenhänge erkennen lassen. Die Interpretation der Novelle soll daher mit der Darstellung der Rezeption beginnen, um einerseits die verschiedenen Standorte und Aspekte der Rezipienten zu klären, um andererseits die zentralen Probleme offenzulegen, die die Novelle aufwirft.

5.1. Rezeption

Die 1941 in Italien geschriebene Novelle erschien im Februar 1942 in zwölf Folgen in der "Frankfurter Zeitung", 1943 in Buchform bei Riemerschmidt in Berlin. Sie erreichte eine Auflage von mehr als 350 000 Exemplaren und wurde zu einem Bestseller des Piper-Verlages ¹.

Die Bereiche der Rezeption sind bei synchroner wie bei diachroner Betrachtung sehr vielfältig. Den weitesten Bereich bildet vermutlich die Schule, wo "Wir sind Utopia" sehr bald einen festen Platz im Deutschunterricht eingenommen und für etwa zwei Jahrzehnte behalten hat, woraus teilweise auch die oben genannte Auflagenstärke zu erklären ist ². In katholisch geprägter Schullandschaft begegnet die Novelle bis in die Gegenwart hinein, so daß mit einer Fortführung dieser Tradition gerechnet werden

¹ Initiierend für die Rezeptionsforschung: Karl Otto Nordstrand: Stefan Andres und die "innere Emigration", in: *Moderna språk*, 63, 1969, S.247-264. Im Zusammenhang mit didaktischen Erwägungen: Otto Schober: Stefan Andres: Wir sind Utopia. Ein ehemaliger Schulklassiker im Literaturunterricht von heute, in: *Deutsche Novellen von Goethe bis Walser*, hrsg. von J. Lehmann, Bd. 2, Königstein 1980, S.201-236. Sehr eingehend im kultur-politischen Kontext: Michael Hadley: Widerstand im Exil: Veröffentlichung, Kontext und Rezeption von Stefan Andres' Wir sind Utopia (1942), in: *Mein Thema ist der Mensch*, München 1990. Kritische Weiterführung: Karl Eibl: Selbstbewahrung im Reiche Luzifers?, a.a.O., S.214-238. Klapper, (1995), S.110-113; Braun, S.83-86.

² Schober, S.204.

kann. Einen zweiten Bereich bilden Leser, die sich mit Stefan Andres durch ihre moselländische Heimat verbunden fühlen. Für diese wie für eine weitere Gruppe ist sicher die letztlich positive und religiös gefärbte Weltsicht entscheidend ³. Konzentrationspunkt für diese Bereiche ist die 1979 in Schweich gegründete Stefan-Andres-Gesellschaft mit ihren vielfältigen Aktivitäten.

Im folgenden sollen zum einen Zeugnisse aus der Entstehungszeit der Novelle aufgeführt werden, zum anderen Positionen der Literaturwissenschaft sowie der Didaktik des Deutschunterrichts. Die Resonanz auf die Theateraufführungen der von Andres unter dem Titel "Gottes Utopia" dramatisierten Novelle wird im Zusammenhang mit der Deutung des Dramas dargestellt werden.

5.1.1. Zeitgenössische Zeugnisse

Wie wurde die Novelle bei ihrer Erstveröffentlichung aufgenommen, welcher Art waren die Reaktionen? Entscheidend war wohl, daß hier eine Gegenstimme gehört wurde zur angepaßten Propagandaliteratur des Nationalsozialismus. Stellvertretend für andere seien hier die Zeugnisse des damaligen Leiters des Feuilletons der "Frankfurter Zeitung", Max von Brück, sowie von Klaus Piper genannt ⁴. Ähnlich betont Käte Lorenzen, daß sie die Novelle als "Gegenwartserhellung" und "Neubesinnung" erlebt habe ⁵. Das Gegengewicht wurde vor allem im Fehlen kollektiver Indoktrination gesehen, in der Betonung der individuellen Konfliktsituation Pacos sowie in dem Verweis auf einen geistig-religiösen Bereich. Gerhard Storz erwähnt in einem 1948 geschriebenen Aufsatz ⁶ zudem emotionale Elemente, daß die in der Novelle dargestellte Situation von Gefangenschaft, Ausgeliefertsein angesichts von Todesnähe dem eigenen Lebensgefühl entsprochen habe.

Inwieweit die Novelle als konkrete Kritik an einzelnen Phänomenen des Nationalsozialismus verstanden werden konnte, ist schwer zu belegen. Gerhard Storz (a.a.O., S.98) weist darauf hin, daß man in dem spanischen Offizier Pedro den Typ des

³ Benno von Wiese schreibt im Zusammenhang mit dem Roman "Der Knabe im Brunnen", daß Andres unabhängig von seiner Neigung zum Problematisieren "weit mehr zum naiven Volksschriftsteller geboren" sei. Benno von Wiese: Ich erzähle mein Leben, Frankfurt 1982, S.250.

⁴ Max von Brück: Begegnungen, in: Utopia und Welterfahrung, München 1972, S.15-20. Klaus Piper: Vorwort, S.7-12.

⁵ Käte Lorenzen: Die Schönheit zu gestalten, die Wirklichkeit im Bild zu bannen, in: Utopia und Welterfahrung, S.134-141.

⁶ Gerhard Storz: Ein Buch von 1942, in: Stefan Andres: Eine Einführung in sein Werk, München 1962, S. 94-108.

NS-Intellektuellen gesehen habe, andererseits sei die Situation des spanischen Bürgerkriegs so unklar belassen, daß Pacos Dienst für Franco auch im Sinne nationalsozialistischer Parteinahme verstanden werden konnte ⁷. Der Verzicht der Novelle auf einen klaren politischen Standort, die hier bezeugende "Unbefangenheit" oder "Undurchsichtigkeit" (S.101) könne auch als Bekenntnis zu politischer Neutralität gedeutet werden. Und diese sei im Kontext allgegenwärtiger politischer Propaganda im totalen Staat als Befreiung empfunden worden, die den Blick öffne für die grundsätzlichen Fragen nach dem Guten und Bösen, dem Menschlichen und Unmenschlichen (S.102). Auch das "christliche Ferment" (S.107) der Novelle wurde als organisch und lebendig angesehen im Vergleich mit der Ursupation christlicher Begriffe durch den Nationalsozialismus (S.108).

5.1.2. Literaturwissenschaftliche Rezeption

Dienen die Zeugnisse von Käte Lorenzen und Gerhard Storz bisher dazu, die Rezeption von Zeitgenossen zu belegen, so stehen die späteren Stellungnahmen der beiden Literaturwissenschaftler im Zusammenhang mit der "werkimmanenten Interpretationsrichtung" (Lorenzen, Anm. 4, S.136). Jetzt wird die künstlerisch-sprachliche Gestalt Grundlage der Auslegung. Dabei formuliert vor allem Gerhard Storz ⁸ Beobachtungen, die nahezu überall, vor allem auch in den Interpretationen für den Deutschunterricht, übernommen worden sind. Es handelt sich um das erzählerische Mittel der Rückblende sowie der "erlebten Rede". Letztere wird als wesentliches Merkmal der Novelle herausgearbeitet, sie bewirke "Unmittelbarkeit und Spiegelung zugleich" (Storz 1973, S.146). Andres habe sie in dieser Novelle meisterhaft gehandhabt.

Für die hier formulierte positive Beurteilung der sprachlichen Gestalt gibt es viele weitere Belege: Als "bewundernswerte, in Atmosphäre, Gedanklichkeit und Sprachzucht gleich vollkommene Erzählung" bezeichnet Fritz Martini "Wir sind Utopia"⁹. Eine ganz andere Beurteilung findet sich bei Johannes Pfeiffer ¹⁰, dem allerdings die

⁷ Hadley (a.a.O.) führt aus, daß der brutale "kommunistische Offizier Pedro" auch geeignet sein konnte, den Antikommunismus des Dritten Reiches zu unterstützen (S.252).

⁸ Gerhard Storz: Über den 'Monologue interieur' oder Die 'Erlebte Rede', in: Der Deutschunterricht, Jg.1955, H.1, S.41-53. ders.: Rückblick auf "Wir sind Utopia", in: Utopia und Welterfahrung, München 1973 2.Aufl., S.142-146.

⁹ Fritz Martini: Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, Stuttgart 1958 9.Aufl., S.586.

¹⁰ Johannes Pfeiffer: Wege zur Erzählkunst, Hamburg 1960 5.Aufl. (1. Aufl. 1953).

Forschungen von Storz noch nicht zugänglich sein konnten und der u.a. den mit der "erlebten Rede" verbundenen Tempuswechsel moniert (S.144). Pfeiffer stellt ein generelles Mißverhältnis zwischen Gehalt und sprachlicher Gestalt fest und fällt vernichtende Urteile: "feuilletonistische Zerschissenheit" (S.142), "formlos bis zur Schlurigkeit" (S.142f.). Ausgenommen ist lediglich die Gestalt des Padre Damiano, der er Überzeugungskraft und prägnante Formung zugesteht.

An der Beurteilung dieser Gestalt scheiden sich die Geister. Während Pfeiffers Urteil nicht allein auf dem sprachlich-literarischen Befund beruht, sondern inhaltliche Elemente mit berücksichtigt, so sind es diese Inhalte, die insbesondere eine christlich orientierte Interpretation herausfordern. Wilhelm Grenzmann ¹¹, der von einem "Priesterroman" (S.285) spricht, in dem der Durchbruch des Sakraments im Menschen dargestellt werde sowie das Gewicht eines unaufhebbaren Auftrags, stellt vor allem die Gestalt des Damiano in Frage (S.288). Und im Lexikon der christlichen Weltliteratur ¹² heißt es: "Die geistig wie künstlerisch schwächste Stelle ist die Rede Padre Damianos, durch dessen Mund der Dichter sein eigenes, etwas verworrenes Credo spricht" (S.183).

Einen offeneren Bezugsrahmen hat die 1952 publizierte Interpretation von Walter Franke ¹³, die sich zur Erschließung der bedeutsamen Form bekennt. Dieser Form-Begriff ist sehr weit gefaßt und schließt inhaltliche Motive und Elemente mit ein. Ziel der Erschließung ist es, Wahrheit und innere Notwendigkeit erfahrbar zu machen, die den Leser im eigenen Selbst trifft und zur Entscheidung zwingt. Der Rahmen stammt also hier aus existenzphilosophischer Perspektive. So ist von dem "geworfenen Menschen" (S.79) die Rede, und davon, daß die Novelle "den metaphysischen Ort der Gegenwart" auslote und den Menschen "vor Grundeinsichten und Grundentscheidungen seines Lebens" stelle (S.85). Die Interpretation ist dabei insgesamt sehr eingehend und setzt meiner Auffassung nach richtige Akzente, indem der Aspekt der Gnadenhandlung Gottes in den Mittelpunkt gerückt wird, die Paco vom Mord seines Beichtigers befreit und zu dem von ihm ersehnten Ziel gelangen läßt. Wichtig ist auch der Hinweis, daß auch im Bereich des Heiligen der Mensch schwach und schuldig bleibt, was sich in

¹¹ Wilhelm Grenzmann: Dichtung und Glaube, Frankfurt 1964 5.Aufl. (1. Aufl. Bonn 1950), S.281-305; Stefan Andres: Gesetz und Freiheit.

¹² Gisbert Kranz: Lexikon der christlichen Weltliteratur, Freiburg, Basel, Wien 1978, Sp.181f: Andres, Stefan.

¹³ Walter Franke: Stefan Andres: Wir sind Utopia, in: Der Deutschunterricht, 4, 1952, Heft 6, S.69-87. Diese Interpretation wird wegen ihrer Bedeutung an dieser Stelle behandelt, obwohl sie auch dem didaktischen Bereich zugeordnet werden kann.

ironischen Elementen erweise (S.84). Nicht klar genug erscheinen mir indessen die Zusammenhänge, die zwischen Pacos Utopia, Damianos Utopia und der Gnadenhandlung des Schlusses bestehen.

Wiederum zu anderen Aussagen gelangt Johannes Klein ¹⁴ bei seiner Betrachtung der Novelle. Entscheidend sei, daß hier ein Augenblick der Innerlichkeit ¹⁵ höher bewertet werde als alles andere, daß ein Mensch erkannt habe, daß es besser sei, sich töten zu lassen als zu töten. Hinter Paco und Pedro, die beide nicht als gläubige Christen bezeichnet werden könnten, liege letztlich der Anspruch eines Unbekannten und Ewigen, das die Liebe sei. Das eben sei das Utopische, mit dem der Mensch in jeder Situation anfangen könne, auch in der Unmenschlichkeit diese Jahrhunderts.

Anders als Franke sieht also auch Klein bei Paco die Entscheidung gegeben, den Gegner Pedro zu schonen. Ähnlich deutet auch Josef Bengeser ¹⁶ sein Verhalten, daß er sich zur Liebesethik Damianos durchgerungen habe. Dabei wird jedoch Damianos Maxime "alles ist euer, ihr aber seid Gottes" meines Erachtens in ihrem zweiten Teil nicht hinreichend berücksichtigt. Auch das bei Bengeser wiedergegebene Gespräch mit dem Autor am 23.2.1956 (S.69), in dem dieser die Entdeckung des Messers eine "Epiphanie" nennt, weist in eine andere Richtung. Insgesamt scheint mir die Interpretation zu sehr auf das Problem der Sittlichkeit konzentriert.

Wiederum auf existenzphilosophischen Zusammenhang bezogen ist die Deutung von Josef Kunz aus dem Jahr 1977 ¹⁷. Das zeigt sich in der Betonung der Kategorie der Begegnung (S.128), sowie darin, daß Paco in der Situation der Entscheidung gesehen wird, zwischen "utopisch-schicksalloser Freiheit" und "Gebundenheit und Gehorsam" (S.126). Kunz deutet Paco als sowohl zur Abnahme der Beichte als auch zum Mord entschlossen; die Novelle enthalte damit ein "uneingeschränktes Ja zu der fragilitas humanae conditionis" (S.130). Die Entdeckung des Messers wird dabei lediglich als ein Zufall gedeutet, der Paco die Tötung erspart. Entscheidend bei dieser Deutung ist die inhaltliche Aussage, die formalen Aspekte werden durch einen Hinweis auf Pfeiffer abgehandelt, dessen scharfe Kritik zwar abgelehnt wird, dessen Bedenken aber

¹⁴ Johannes Klein: Geschichte der deutschen Novelle. Von Goethe bis zur Gegenwart, Wiesbaden 1960, S.589-597: Stefan Andres, 1. Aufl. 1954.

¹⁵ "Innerlichkeit" steht auch bei Guder im Zentrum der Deutung: Wir sind Utopia, in: Modern Languages, 36, (1954/55), S.22-24.

¹⁶ Josef Bengeser: Schuld und Schicksal. Interpretationen zeitgenössischer Dichtung, Bamberg 1959, S.31-72: Stefan Andres, Wir sind Utopia.

¹⁷ Josef Kunz: Wir sind Utopia (1943), in: Wilhelm Große (Hrsg.): Stefan Andres, Trier 1980, S.125-131.

nicht ganz zurückgewiesen werden können, "vor allem was den Aufbau der Handlung angeht" (S.131).

Eine Wende der Rezeption stellen die Forschungen von Karl O. Nordstrand dar. Im Zusammenhang mit zeitgeschichtlichen Tendenzen setzt die Berücksichtigung der politischen Dimension im Leben und Schreiben von Stefan Andres ein. Nordstrand führt in seinem 1969 erschienenen Aufsatz vor allem an der Novelle "El Greco malt den Großinquisitor" aus, daß Andres in diesen Werken konkret auf politisches Geschehen hinweise, "inneren Widerstand" leiste und dazu auffordere. Eine unkritische Übernahme dieser Position findet sich bei Käte Lorenzen¹⁸. Das stärker gewordene politisch-soziale Interesse konnte auch dazu führen, daß "Wir sind Utopia" wegen seiner politischen Unschärfe negativ gesehen wurde. So bezeichnet Wilhelm Grenzmann 1990 als negative Merkmale "die Tendenz" der Novelle, wie er das Werk jetzt nennt, "zu Verinnerlichung und zeitgeschichtlicher Irrealität"¹⁹.

Nordstrands Ansatz wurde vor allem von Hans Wagener aufgenommen, der von "Widerstandsliteratur" spricht²⁰. Eine gründlich recherchierte Weiterführung stellt der Aufsatz von Michael Hadley dar²¹. Hadley erläutert, vor allem auch auf die Frankfurter Zeitung bezogen, den literarischen und politischen Kontext, in dem die Novelle erschien und rezipiert wurde.

Dabei rücken sowohl Wagener als auch Hadley den Verzicht auf die Ermordung des Gegners und die Befreiung der Mithäftlinge in den Mittelpunkt ihrer Deutung, wobei Wagener den Gehorsam gegen Christi Gebot betont, Hadley die Entscheidung für geistige Werte. In beiden Fällen ist der Verweis auf eine höhere Wahrheit oder Ordnung entscheidend, die der politisch-realen Welt entgegentritt.

Daß in diesen Verweisen zur Zeit der Veröffentlichung der Novelle Trost und Hilfe gesehen wurden, belegen die zeitgenössischen Zeugnisse. Für die Charakterisierung der Novelle als Widerstandsliteratur ist diese Deutung jedoch eher hinderlich, da das Opfer, wenigstens zunächst, eher den Gehorsam stärkt und nicht zur Opposition und Abschaffung der Gewalt aufruft.

¹⁸ Käte Lorenzen: Stefan Andres, in: Deutsche Dichter der Gegenwart. Ihr Leben und Werk, Berlin 1973, S.183-194.

¹⁹ Wilhelm Grenzmann: Andres, Stefan, in: Moser, Dietz-Rüdiger (Hrsg.): Neues Handbuch der Gegenwartsliteratur seit 1945, München 1990, S.24.

²⁰ Hans Wagener: Stefan Andres. Widerstand gegen die Sintflut, in: Wilhelm Große (Hrsg.): Stefan Andres, Trier 1980.

²¹ s. Anm. 1.

Karl Eibl ²² hat sich dieser Problematik gründlicher angenommen. Er bestreitet zunächst die Kategorie des Widerstands als hilfreich für das Verständnis von Literatur, die gerade nicht die Funktion habe, Medium einer bestimmten Anweisung oder moralisch-politischen Botschaft zu sein. Vielmehr komme ihr oft eine "komplementäre" (S.216) Funktion zu, indem sie Orte der Verständigung und der Reflexion schafft. Zum anderen deutet Eibl das Verhalten Pacos nicht als religiös-geistigen Verzicht auf den Mord, sondern weist am Text nach, daß Paco sehr wohl zum Handeln entschlossen war, ihm aber das Messer entrungen wurde. Das wird individuell als Befreiung erlebt, stellt jedoch auch nach Pacos eigener Auffassung keine angemessene Lösung des Konflikts dar, vielmehr bleibt das Bewußtsein von Schuld und Scham. Das Problem liege in der Spannung zwischen "innerweltlicher Verantwortung und Heilserwartung" (S.230). Wenn letztere auch den moralischen Sinn schärfe und Kraft schenke zum Widerstand, so könne sie auch so weit von innerweltlicher Verantwortung entlasten, daß sie als ein Einverständnis mit den herrschenden Mächten angesehen werden könnte. Die politische Dimension der Novelle liege in ihrem Aufruf zur Verständigung unter den Gegnern einer brutalen Macht, in ihrem Appell an diejenigen, denen die Möglichkeit zum Widerstand nicht genommen wurde, schließlich in der Abrechnung mit dem eigenen Versagen wie mit dem des Gegners, das in der Sündennatur des Menschen begründet liegt. Damit sei nicht etwa eine einfache Entschuldigungspraxis für die Nachkriegszeit gemeint.

So richtig und differenziert die politischen Dimensionen hier herausgearbeitet sind, so scheint mir der religiöse Aspekt nicht hinreichend berücksichtigt: Nicht die "vita activa" (S.226) steht meines Erachtens im Mittelpunkt, sondern eine, die um Verstehen ringt zwischen Handeln und Erfahren. Zu Recht rückt daher Klapper ²³ die religiöse Dimension wieder mehr in den Vordergrund, wenn er die Novelle unter der Perspektive des christlichen Existentialismus deutet. Er sieht Paco in die Entscheidung gestellt zwischen Flucht und Gefangenenbefreiung einerseits, Nachfolge Christi durch Vergebung und Selbstopfer andererseits. Doch scheint mir fraglich, ob die Christus-aussagen der Novelle diese Deutung unterstützen.

²² s.Anm. 1.

²³ Klapper (1995), S.82-84.

5.1.3. Rezeption für den Unterricht

Die Rezeption für den Unterricht zeigt ähnliche Probleme und Entwicklungen wie innerhalb der Literaturwissenschaft. Es dominiert zunächst der Ansatz einer auf Gestalt und Gehalt hin orientierten immanenten Methode, die politisch-soziale Dimensionen unberücksichtigt läßt. Geistige Grundlage sind Elemente der Existenzphilosophie oder eine stärker christlich-religiöse Orientierung.

In diesen Zusammenhang gehört die Studie von Walter Franke ²⁴, der sich auch über die Ziele äußert, die durch die Lektüre der Novelle angestrebt werden: Besonders geeignet sei sie wegen ihres überkonfessionellen Charakters, sie könne zur weltanschaulichen und religiösen Entwicklung beitragen, indem sie helfe, religiöse Positionen zu finden und zu festigen. Darüber hinaus sei sie wegen ihrer inhaltlichen Vielfalt geeignet, Schülern einen Einblick in den geistigen Weg des Abendlandes zu geben, der hier in verschiedenen Stationen vertreten sei. Sie reichten vom mittelalterlichen Mönchtum bis hin zur zeitgenössischen Philosophie, sei es die eines Sartre oder schließlich Karl Jaspers'.

Als Beispiel für eine an der Kategorie der Entscheidung orientierte Lektüre mag Conrad Henkes in Briefform wiedergegebenes Unterrichtsgespräch dienen ²⁵. Es entwickelt sich aus dem Kontrast zu der naheliegenden Empörung der Schüler darüber, daß Paco die vielfältigen Fluchtmöglichkeiten nicht nutzt, sondern sich und die Mitgefangenen preisgibt, und erschließt durch die Lenkung des Lehrers dieses Verhalten als Bewährung in einer Situation der Versuchung. Ob dieses Gespräch so stattgefunden hat, stellt bereits Otto Schober in Frage ²⁶. Das Ziel eines solchen verstehenden und erschließenden Gesprächs wird nicht genannt, es liegt in der Methode verborgen und ist mit ihr identisch.

Auf didaktisch-methodische Hinweise verzichtet ebenfalls die von Albrecht Weber vorgelegte Interpretation ²⁷. Didaktische Wirksamkeit wird man ihr deswegen nicht absprechen können, da sie vielfältig rezipiert worden ist. Das mag auch an ihrer gründlichen Darlegung von Aufbau und Form liegen. Leitende Tendenz ist ein sehr weitgehendes symbolisches Verständnis, das nahezu alle Gegenständlichkeit umgreift.

²⁴ s. Anm.13.

²⁵ Conrad Henke: Stefan Andres "Wir sind Utopia". Ein Unterrichtsgespräch, in: *Wirkendes Wort*, 5, 1954/55, S.234-241.

²⁶ s. Anm. 1, S.234.

²⁷ Albrecht Weber: Stefan Andres, *Wir sind Utopia*. Interpretationen zum Deutschunterricht, hrsg. von Rupert Hirschenauer und Albrecht Weber, München 1971 5.Aufl (1. Aufl. München 1960).

Im Mittelpunkt der Novelle wird die Frage nach der Verwirklichung christlicher Existenz in der Welt gesehen. Ähnlich wie bei Wagner gipfelt sie im Opfertod: Pacos Utopia ist gescheitert, "Utopia ist dort erfüllt, wo sich der Mensch selbst überwächst und Gottes Tat der Hingabe seines Sohnes aus Liebe nachvollzieht: im Opfer" (S.69).

Eine völlig andere Stimme erklingt im Handbuch zur modernen Literatur im Deutschunterricht ²⁸. Hier wird von einer Behandlung von "Wir sind Utopia" abgeraten, der Gewissenskonflikt Pacos könne zwar erarbeitet und erörtert werden, aber alle theologischen Anspielungen seien lediglich eine Belastung. Dazu wird auch das strukturbildende, charakteristisch verkürzte Zitat aus dem ersten Korintherbrief "alles ist euer, ihr aber seid Gottes" gerechnet. Angemahnt wird auch die mangelnde Klarheit, die das Werk für Schüler ungeeignet mache.

Einen neueren Versuch der Behandlung im Unterricht stellt Otto Schober vor ²⁹. Hier wird die Rezeptionsgeschichte mit einbezogen, die Unterschiedlichkeit der Bewertungen bewußt zum Gegenstand des Unterrichts gemacht. Der Grund dafür liege nicht darin, daß eine betrachtende Lesehaltung, wie sie religiösen Texten angemessen sei, nicht mehr aktuell sei, vielmehr fordere das Werk einen differenzierenden kritischen Umgang, gerade weil es eben kein vollendetes sprachliches Kunstwerk sei. Schober beruft sich auf ein semiotisches Verstehensmodell, das nicht den Nachvollzug bereits bestehender Gehalte meint, sondern prozeßhaften Charakter hat. Die Arbeit mit dem Text kann die Frage nach persönlichen Verwendungsmöglichkeiten anregen, der Unterricht soll so angelegt sein, daß er "die Entwicklung und das Festhalten persönlicher Sinnkonkretionen ermöglicht" (S.210).

Zwei reale Unterrichtsversuche werden wiedergegeben, zusammen mit den schriftlichen Arbeitsanweisungen und Fragebögen. Die Ergebnisse lassen erkennen, daß hier ein Literaturunterricht realisiert worden ist, der eine Vielfalt relevanter Fragen und Problemkreise aktualisierte. Dabei war den Schülern die Sprache der Novelle oft schwer zugänglich; die Lektüre war vor allem dann ergiebig, wenn religiöse Kenntnisse oder gar Bindungen vorhanden waren. Gefragt wird, ob nicht vielleicht der Religions- oder Ethikunterricht ein geeigneterer Ort für die Behandlung sei, andererseits ließ sich auch erkennen, daß ein ""Schulklassiker von gestern" von heutigen Schülern mit besonderem persönlichen Gewinn gelesen wurde" (S.233).

²⁸ Elisabeth Seidler-von Hippel: Stefan Andres, in: Dormagen, Paul u.a. (Hrsg.): Handbuch zur modernen Literatur im Deutschunterricht, Frankfurt 1975 6.Aufl., S.241-244.

²⁹ s.Anm. 1.

Ein anderes Konzept verfolgt Rainer Poppe ³⁰. Hier wird die Lektüre der Novelle als Beitrag zu dringend notwendiger Werteerziehung gesehen angesichts der vielfältigen Negativa unserer Zeit, gegen die Andres angekämpft habe. Daß dazu bei Andres auch die Wiederbewaffnung und Atomrüstung gehörte, wird wie überhaupt sein politisches Engagement im Nachkriegsdeutschland verschwiegen. Paco entscheidet sich im Einklang mit der Kameliterordensregel für den christlich gebotenen Opfertod und tritt damit ein für die Liebe Gottes. Auffallend ist die Verschärfung der Gegensätze zwischen Paco und Pedro, trotz gelegentlicher Bestreitung dieses Sachverhaltes dient Pedro offenbar dazu, antikommunistische Tendenzen zu verstärken. Widersprüche und sachliche Fehler charakterisieren die Deutung, der man keine weitreichende Rezeption wünschen möchte.

5.2. Interpretation

Im Mittelpunkt der Novelle ³¹ steht die Begegnung des ehemaligen Mönches Paco mit dem jungen Leutnant Pedro, eine Begegnung, die sich zu einer Entscheidung zuspitzt und in einem düsteren Finale ausklingt. Dieses zentrale Geschehen ist in die Situation des spanischen Bürgerkrieges eingebettet, wobei die konkreten politischen Gegebenheiten nicht reflektiert werden ³². Der Bürgerkrieg repräsentiert eine Welt voller Grausamkeiten, bestimmt durch die militärische Struktur des Befehlens und Gehorchens. In der Begegnung erfahren beide Männer Probleme ihrer Lebensführung, die unterschiedlich gelöst werden: Pedro erlebt durch die ihm gewährte Beichte Hoffnung auf Gewissenserleichterung. Paco begegnet in Pedro einem Vertreter des Bösen, der einen doppelten Appell an ihn richtet: die Bitte um die Beichte sowie die Aufforderung, durch Tötung des Gegners Hunderte von Menschen zu retten. Indem Paco die Bitte erfüllt, gelingt ihm eine spezifische Sicht des Bösen, das nicht außerhalb des Religiösen, sondern in dieses eingeschlossen ist. Seine Antwort auf den zweiten Appell wird ihm abgenommen.

³⁰ Rainer Poppe: Erläuterungen zu Stefan Andres, Wir sind Utopia, Königs Erläuterungen und Materialien Band 241, Hollfeld 1987.

³¹ Zitiert wird nach der Ausgabe: Die schönsten Novellen und Erzählungen, Band 2, München, Zürich 1982, S.119-189.

³² Der innerspanische Konflikt fungiere nur "zur Verdeutlichung einer Grenzsituation". Rolf Geißler: Der Spanische Bürgerkrieg im Spiegel der deutschen Literatur, Report und Reflexionen, in: Literatur für Leser, 3, 1979, S.184-200, S.188.

Die Begegnung mit dem Bösen ist jedoch nicht ein von außen herantretendes Ereignis, vielmehr ist sie Teil eines Weges, der mit dem Beginn der Novellenhandlung zu seinem Ende geführt wird. Denn die vielfältigen vorausweisenden Motive ergeben sich nicht allein aus der Gattung Novelle, sondern legen die Deutung nahe, daß es sich hier um einen schicksalhaften Weg handelt. Als Beispiel sei Pacos unfreiwilliger Kniefall beim Anblick seines Klosters genannt, der in der fallenden Bewegung des tödlich Getroffenen am Schluß seine Entsprechung hat. Leitmotivisch wie schicksalhaft sind auch die Engelsingestalten am Brunnen (S.122), die auf den Engel vorausweisen, der zwischen die Männer treten und Paco das Messer entwenden wird. Der Brunnen fungiert als Symbol der Sehnsucht, sich des eigenen Weges zu vergewissern. Das wird Paco durch das nun einsetzende Geschehen zuteil. Weitere Zufälle, etwa, daß Paco in seine alte Zelle gelangt, lehnen sich an die Voraussagen des Padre Damiano an. Er hat gewußt, daß Paco im Karmel sterben wird, daß am Schluß etwas von ihm verlangt wird, das nicht er selbst ist, sowie auch sein Satz von der Gnade Gottes Stationen der Handlung begleitet und deutet.

Dieser Weg, der offensichtlich als ein geführter verstanden werden soll, ist geprägt durch religiöses Suchen und Fragen. Das steht im Zentrum der Novelle. Es ist gebunden an den ehemaligen Mönch als Hauptperson, an das Kloster als Ort des Geschehens, es entfaltet sich in Reflexionen, Erinnerungen, erinnerten Gesprächen, Leitsätzen und Situationsbeschreibungen. Dominierend erscheinen dabei christliche Elemente, doch wird eine genauere Untersuchung zeigen können, daß auch antike Elemente von Bedeutung sind.

Das zeigt bereits das im Titel begegnende "Utopia". Damit ist zunächst der Traum gemeint, mit dem sich der Mönch Paco aus seiner angestregten Gottsuche befreit. Diese, die auch als Sehnsucht nach Freiheit, nach dem Unbedingten erscheint, hatte Paco ins Kloster geführt, hatte ihn zu besonderer Askese, zu besonderem Eifer veranlaßt, ohne daß er Befriedigung gefunden hätte. Im Gegenentwurf zu diesen Bemühungen und zu dem eher dunklen abgesonderten Klosterleben schafft er sein Utopia.

Als Vorbild für die erträumte Insel dieses Namens wird in der Literatur durchweg Thomas Morus genannt. Die antiken Elemente legen jedoch darüber hinaus eine Beziehung zu der bei Diodor dargestellten Sonneninsel des Jamblich nahe: Ist dort Helios der oberste Gott, der alle einzelnen religiösen Vorstellungen vereint, so ist es bei Andres der "Allvereiner Dionysos" (S.141). Im Vergleich mit Morus wie auch mit Jamblich wird deutlich, daß für Andres religiöse Fragen im Mittelpunkt stehen. So träumt sich Paco in die Rolle eines Dionysospriesters, der im Kontrast zu den acht

Sünden mittelalterlicher Theologie die acht Seligkeiten verkündigt. Sein Ziel ist es, die "Seele noch tiefer im Reich des Göttlichen zu verweben" (S.141). Die Arbeit der Menschen als Fischer, Ackerbauern und Handwerker dient unmittelbar dem Lebenserhalt, ohne daß es das Geld gäbe. Künstler, Gelehrte und wohl auch Priester werden miternährt. Nur gerinfügige Vergehen stören den sozialen Frieden, sie werden schnell gesühnt, ein Kuß besiegelt die Aussöhnung.

Wichtig ist, daß alle Religionen gleiche Gültigkeit besitzen, daß es keinen dogmatischen Streit zwischen ihnen gibt, vielmehr Christen und Heiden einander im Denken, Empfinden und Handeln ähnlich sind. Feste werden gemeinsam gefeiert, wobei nur heidnisch-antike Feste erwähnt werden. Der sechste Januar gilt als Tag des von Dionysos bewirkten Weinwunders; Christen lassen sich in die Mysterienkulte einweihen. Der heidnische Polytheismus erscheint als ähnliche Spiegelung des Göttlichen, wie sie für Christen die Dreifaltigkeit darstellt. Es herrscht ein Wetteifern im Götterkennen, das für die Heiden eher in der Natur, für die Christen in ihrem Buch, ihren Herzen oder im Geist der Geschichte verankert ist. Das heidnische Denken verlaufe dabei eher horizontal, während das christliche die Vertikale anstrebe. Die Linien kreuzten sich wie die Fäden am Webstuhl. "Das Gotteskleid, das sie auf diese Weise woben, trug das Muster sehnsuchtsvollen Friedens und demütiger Güte" (S.142). Das Bild vom Gotteskleid, das Goethe im "Faust" den Erdgeist gebrauchen läßt (V.509), findet sich in vielen Religionen und eignet sich gut zur Zusammenfassung des Geistes von "Utopia". Erinnert sei zudem an Vorstellungen der Mystik, wo eben dieses Kleid Gottes seine Liebe zu den Menschen ist. Sie wird in "Utopia" durch den Umgang der Menschen miteinander beantwortet und realisiert.

Eine Gegenposition zu Pacos Utopia formuliert der Padre Damiano. Es taue nicht als Leitbild für menschliches Zusammenleben. Auch "Er", nur hier spricht Damiano von Christus, habe kein Utopia schaffen können. Vielmehr müsse die Existenz von Leiden, Trauer, Verbrechen anerkannt werden, das auch nach dem Willen ihres Schöpfers zu dieser Welt gehöre, wozu dieser sich sogar besonders hingezogen fühle. In Pacos Utopia fehle zudem Raum für die menschliche Freiheit, könne es weder Veränderung noch Geschichte geben.

Entscheidend ist der Glaube, der aber nicht an irgendwelchen Versprechungen und Verheißungen für das menschliche Zusammenleben festgemacht werden kann, sondern allein im Inneren des Menschen wirkt und dort seine Wahrheit und Wirksamkeit erweist, indem er Mut macht, Mensch zu sein. Diesen Glauben vergleicht Damiano mit einer Aktie, so daß im Kontrast zu den Verhältnissen in Pacos "Utopia" die Geldwirtschaft zentrales Symbol wird.

Die religiösen Vorstellungen Damianos zeigen allerdings auch Verbindungen zu "Utopia". So kennt auch Damiano die Vielfalt der Religionen und mißt ihnen Gültigkeit und Wahrheit zu. Er erzählt z.B. gerne Legenden, die seine Zuhörer für christlich halten, um dann erst ihren oftmals völlig anders gearteten Hintergrund zu enthüllen. Die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Religion sei bedingt durch Tradition und Erbe. Dieser aus Lessings Ringparabel bekannte Satz wird bei Damiano allerdings nicht durch die Aufforderung ergänzt, die Wahrheit durch entsprechendes Verhalten zu erweisen, in der Erwartung einer zukünftigen Entscheidung. Dagegen sperrt sich seine Skepsis gegenüber der Natur des Menschen, welcher Religion auch immer er angehören mag.

Wie in "Utopia" gibt es einen Gott, den alle Religionen meinen: Er ist die Liebe. Hier wird direkt benannt, was auch "Utopia" bestimmte. Darin ist zusammengefaßt die Liebe Gottes zu den Menschen, die Liebe der Menschen zu Gott und zu einander. In ihr konkretisiert und erfüllt sich der Glaube, so daß Damiano in seiner Sprache der Banken sagen kann, daß der letzte Scheck des Buches, das wir mit uns herumtragen, auf die Liebe ausgestellt ist. Damit tritt anders als in "Utopia" wiederum Geschichtliches in den Blick.

Die in der Geschichte gegebene Freiheit des Menschen sowie das Vorhandensein des Bösen lassen den liberalen Damiano an der Beichtpraxis festhalten, ein Aspekt, der für die Handlung der Novelle bestimmend ist. Ohne die Möglichkeit der Beichte käme die Kirche in die Gefahr, den Sünder auszuschließen; die Möglichkeit von Beichte und Lossprechung rechnet mit der menschlichen Verfehlung und läßt dem Sünder einen Platz in der Gemeinschaft. Auch in "Utopia" verzichtete man bei der Bestrafung auf räumliche Aussonderung, und die schließliche Entsöhnung besiegelte man durch einen Kuß.

Seine Auffassung von der Freiheit des Menschen sowie seiner Verpflichtung zu handeln faßt Damiano gern in dem Satz zusammen: "Denn alles ist euer". Ihm folgt als zweiter Teil: "Ihr aber seid Gottes" (z.B. S.144). Den Inhalt des zweiten Teiles bestätigt ein anderer von Damiano gebrauchter Satz, der für Pacos Entwicklung leitmotivische Funktion erhält: "Gott ist gnädig". Hier also ist die Spannung wiedergegeben zwischen dem selbstbestimmten Handeln des Menschen und seiner Bindung an einen gnädigen Gott. Auffallend ist, wie das erste Zitat den biblischen Wortlaut verändert (1. Korintherbrief 3,23): Das für Paulus wichtige Zwischenglied Christus ist weggelassen, wie denn überhaupt die Theologie des Damiano Christus lediglich an der oben genannten Stelle berücksichtigt.

Damianos Auseinandersetzung mit Pacos "Utopia" gipfelt in dem Satz, der der Novelle ihren Titel gibt: "Wir sind Gottes Utopia, aber eines im Werden!" (S.145) Was meint nun dieser Satz im Zusammenhang mit der Theologie des Damiano? Utopia ist also nicht das selbstverständliche Verwobensein des Menschen mit dem Göttlichen, vielmehr besteht aufgrund der Beschaffenheit der Welt sowie der Menschen die Notwendigkeit, diese Nähe immer erst in einem geschichtlichen Prozeß zu schaffen. Das geschieht an erster Stelle durch die Liebe im menschlichen Handeln, der allerdings die Gottesliebe und -gnade entgegenkommt, die letztlich alles bestimmt und umgreift.

Diese Auffassung Damianos ist in der Auseinandersetzung mit Pacos "Utopia" entstanden, wobei Ähnlichkeiten und Beziehungen gewahrt bleiben. Entscheidend ist die realistischere Sicht von Mensch und Welt sowie die geschichtliche Dimension. Gewahrt bleibt ein universalistischer Ansatz, der auf eine Christologie verzichtet.

Pacos und Damianos Utopia werden während des Geschehens erinnernd vergegenwärtigt. Sie bilden die Grundlagen und Voraussetzungen, die Pacos Weg bestimmen, der durch die zunehmende Übernahme der alten Mönchsrolle charakterisiert ist. Außerdem müssen die Utopien Entscheidungshilfe leisten angesichts des doppelten Appells, der an Paco ergeht.

Wie ist nun dieser Weg in die Entscheidung hinein gestaltet? Wie kommt Paco dazu, sowohl die Beichte abnehmen zu wollen als auch seinen Gegner zu töten? Wichtig ist zunächst, daß Paco sich seiner Bindung an die Gefährten und die übrigen Gefangenen inne wird, die schließlich den gemeinsamen Tod erfordert³³. Die Entscheidung stößt ihn in eine schwere Krise, die die Leitfrage nach der eigenen Identität und Person stellt. Zu dieser gehörte es trotz des Krieges nicht, einen Gegner aus unmittelbarer Nähe mit dem Messer niederzustoßen.

So steht am Anfang des Prozesses die Trennung von dem bisherigen Leben, das in einer Art von Traum plötzlich als ein äußeres gesehen wird, zu dem es keinen Zugang mehr gibt. Paco deutet dieses im Sinn Damianos, daß das "alles ist euer" bereits vorbei ist und sich dem "ihr aber seid Gottes" zu öffnen beginnt. Zusammen mit der Mahnung an den Tod wird tröstend und auf den Schluß vorausdeutend die Gnade Gottes erinnert.

Nach dieser Eröffnung beginnen Pacos Reflexionen, die er zunächst in der Zelle fortsetzt, bis sie im Zusammensein mit Pedro wieder mehr dialogisch werden. Die

³³ Diese Verbundenheit scheint mir in erster Linie die von Pedro angebotene individuelle Rettung auszuschließen. Die Bereitschaft zum Tod als Nachfolge Christi zu deuten ist auch von der in der Novelle formulierten Christologie her nicht einleuchtend.

Reflexionen in der Zelle zeigen keinen klar strukturierten Aufbau, es sind suchende und tastende Bewegungen, die versuchen, die Situation zu erhellen. Oftmals stellen Stichworte und Assoziationen die Verbindungen her, während draußen der Krieg herrscht: "ein Anbellen gegen die Finsternis drinnen und draußen?" (S.170).

Der Verlust des alten Selbst bleibt Leitmotiv. Als ein weiterer Schritt wird die Erfahrung genannt, daß alle umgebenden Phänomene in die eigene Person hineindrängen und diese besetzen und auslöschen. Dunkelheit breitet sich aus, die allerdings als Voraussetzung für neues Licht empfunden wird. Das Dunkel weicht plötzlicher Stille, die als Urform erlebt wird, die Anfang und Ende, Leben und Tod in sich birgt. Die Stille wird als das Wort Gottes bezeichnet. Damit ist ein äußerster Punkt genannt, der nun zum Ansatz erneuter Individuation wird. Diese geschieht in Anlehnung an das Johannes-Evangelium, vom Logos ist die Rede, der sich selbst als die Wahrheit bezeichnet. Individuation entsteht, indem der Mensch zum Gefäß eben dieser Wahrheit wird. Doch Gefäß und Wahrheit müssen zueinander stimmen, so daß möglicherweise schmerzhaftes Häutung notwendig ist. Und selbst wenn die Übereinstimmung erreicht ist, so erhebt sich die Frage nach ihrem Inhalt. Besteht er in einem automatenhaften Existieren, so ist noch nichts erreicht. Die richtige Erfüllung ist an einem wesentlichen Wert erkennbar, der nun in die Gedankenbewegung eingefügt wird: an der Freude. Damit wird ein Element der Novelle zentral, auf das an ihrem Anfang bereits in negierter Form hingewiesen worden war, als von der "unfreudig wirkenden" (S.120) Fassade des Klosters die Rede war.

Selbstwerdung in automatenhafter Übereinstimmung oder in der Erfüllung durch die Freude sind die beiden Positionen, die Pacos Entscheidung bestimmen. Die Beichte Pedros nimmt er ab, als sei er selbst bereits gestorben, auf eine unpersönliche Weise, aber voller Kraft und Autorität (S.178). Das bedeutet wohl, daß hier nicht der frühere Padre Consalves wirkt, vielmehr ist Paco Gefäß geworden einer Macht, die ihn übersteigt. Das Stichwort automatenhaft wird im Zusammenhang mit der zweiten Entscheidung genannt. Der geplante Mord Pedros, der durchaus moraltheologischen Maximen entsprochen hätte, wäre ein solches Automatenhandeln gewesen. Aber weder die Liebe, noch auch die Freude hätten die Tat begleitet. Der Engel, der das Messer aufdeckt und Paco am Handeln hindert, führt zurück in die ursprüngliche geschöpfliche Übereinstimmung mit dem Lebensgrund, die sich in der Freude bestätigt. Das ist ein Akt der Gnade.

In der Hochschätzung der Freude weichen Pacos Überlegungen von denen Damianos ab. Sie zeigt sich auch darin, daß Christus als der Heilige, der Lichte und der Frohe bezeichnet werden kann (S.181), der in und an der Freude zu erkennen ist

(S.169). Ein solcher Christus, der weniger an die Evangelien oder Paulus erinnert, scheint eher als Bruder des Dionysos in Pacos Utopia zu gehören, das also hier wieder anklingt. Das Göttliche, das in Utopia gegenwärtig war, kommt wieder im Logos-Christus.

Pacos Utopia hatte das Böse negiert, bzw. nur in sehr harmloser Form zugelassen, Damiano hatte ihm als Macht große Bedeutung zuerkannt, in Pedro wird es nun Person. An seiner abgründigen Bosheit, die ihn von Kindheit an prägt, wird kein Zweifel gelassen. Aber er ist traurig, getrennt von der Freude, und empfindet in der Begegnung mit Paco die Sehnsucht nach Erleichterung seines Gewissens. Gewaltsam will er dieser habhaft werden, seine Haltung wird durch die dunklen Sätze aus dem Matthäusevangelium (11,12) charakterisiert: ..."das Himmelreich leidet Gewalt, und nur die Gewaltanwendenden reißen es an sich"(S.154, 162). Entscheidend ist, daß Paco durch die Beichte die Zugehörigkeit zum Bereich des Religiösen zuerkannt wird, so wie es den Auffassungen Damianos entspricht. Aber auch Pacos Utopia klingt noch einmal an: im Versöhnungskuß der durch die realen Verhältnisse zutiefst getrennten Männer.

Die Novelle entwickelt den Lebensweg eines suchenden und fragenden Menschen, der in eine verlassene Stufe seiner Vergangenheit zurückgeführt wird und durch einen zugespitzten Konflikt hindurch schließlich zur Ruhe kommt. Begleitet wird dieser Weg durch religiöse Überlegungen: das Allgemeine aus Pacos und Damianos Utopia gerät in die konkrete Situation des doppelten Appells, dessen Auflösung wiederum einem allgemeinen Sinnhorizont zustrebt. Für die individuelle Geschichte sowie für die religiöse Reflexion zeichnet sich ein positiver Rahmen ab, der im Vertrauen auf einen gnädigen Gott beruht.

So stimmig diese Lösung ist, so wird sie doch nicht zum Dogma. Denn am Schluß der Novelle steht nicht der Jubel der Verklärung, sondern die konkrete Anfrage nach dem Schicksal der mit hineingerissenen Mithäftlinge. Scham und Schuld melden sich, die auch der Satz nicht aufheben kann von der allgemeinen Gewalttätigkeit aller Menschen, die zusammengekommen sei und sich nun austobe (S.187).

Als Kompositionsprinzip der Novelle fällt die Neigung auf zu Gewalttätigem, zu Kontrasten und Paradoxien. Eine Ausnahme bildet Pacos Utopia mit seinen antiken Elementen, das in hellem freundlichem Licht liegt. Eine düstere Stimmung lastet auf allem, auf der Landschaft, auf der Architektur, auf den Menschen. Eine Gegenbewegung liegt in der manchmal humorvollen Sprache, die die Dissonanzen überspielt; ein Gegenbild liegt auch in den künstlerischen Neigungen eines Julio. Doch sind diese wiederum dem Zwang gegenübergestellt, der Julio ins Kloster gebracht hat,

seine ästhetische Haltung kontrastiert mit dem Mord, der sie befleckt. Bleiben hier die Gegensätze bestehen, so lebt die Novelle vom paradoxen Tausch der Werte: Als Held und Harlekin erscheint Paco seinem Gegner, das Messer, womit der Gefangene fürsorglich bedacht wird, soll zur Mordwaffe werden. Damianos letzter Liebeserweis besteht in einer Ohrfeige. Als das Kloster Ort der Freiheit war, wurde sie nicht gefunden, als es zum Gefangenenlager wird, erscheint sie. Der exkommunizierte Mönch erteilt die Beichte, deren Wirksamkeit gültig scheint trotz der Vorbehalte und Verhaltensweisen der Beteiligten. Der brutale Schuß in den Rücken schließlich wird wie ein sanftes Fallen empfunden, das ein weicher Abgrund auffängt (S.189).

Diese Umwertungen und Paradoxien haben schon Gerhard Storz³⁴ an die Parabeln des Neuen Testaments erinnert, an die dort vielfach zu beobachtende Dialektik. Ob man von einer spezifisch christlichen Erzählweise sprechen kann, ist allerdings fraglich, da es auch in antiker Tradition diese dialektischen Umstürze gibt.

Eine Festlegung auf einen Bereich ist für die Novelle insgesamt nicht angemessen, auch sie lebt vom Zusammenwirken beider Traditionen.

5.3. Das Drama "Gottes Utopia"

Unter diesem Titel hat Andres seine Novelle zu einem Drama umgestaltet. Es erschien 1950 und wurde am 16.9. desselben Jahres unter der Generalintendanz von Gustav Gründgens in Düsseldorf uraufgeführt. Gründgens' Engagement für das Stück sowie die positive Resonanz führten zu vielen weiteren Aufführungen in verschiedenen Städten³⁵. In diesen Jahren gehörte "Gottes Utopia" neben Wolfgang Borcherts "Draußen vor der Tür" zu den am meisten gespielten Stücken. In beiden Werken, die den Krieg thematisieren, fand man offensichtlich eigene Erfahrungen gespiegelt: Heimatlosigkeit, Sinnlosigkeit und Verzweiflung einerseits, ein Festhalten an einer von Gott bestimmten, auf Gott gerichteten Welt andererseits.

Die Dramatisierung der Novelle hat bei den verschiedenen Inszenierungen unterschiedliche Gestalt angenommen. Grundlage für die vorliegende Untersuchung ist Andres' Fassung von 1950.

Die Grundzüge der Novellenhandlung sind beibehalten. Durch die Reduzierung des Erzählten und Erinnernten ist die Handlung stärker konzentriert, in einem immer gegenwärtigen Zeitablauf vom Mittag bis nach Mitternacht entfaltet sich in fünf Akten

³⁴ Utopia und Welterfahrung, S.144.

³⁵ Zu den positiven Reaktionen des Publikums, beispielsweise von Ernst Jünger s. Braun, S.133.

ein düsteres drängendes Geschehen. Es ist auf drei Räume beschränkt: die Klosterzelle, die Bibliothek, schließlich im letzten Akt die Servierküche, aus der heraus die Exekution der Gefangenen vorgenommen wird. Abgesehen von dem Ausblick auf den Brunnen im ersten Akt spielt die Außenwelt nur als Bereich des Krieges und des Schreckens eine Rolle. Der Szenenwechsel vollzieht sich oft durch Beleuchtungsübergänge, so daß die Konstanz der Räume aufgelöst wird.

Transparent werden die Räume auch für das Auftreten Gestorbener. Es sind dies einmal die von Pedro ermordeten Nonnen, ähnlich als mahnendes Symbol ein Mönchschor. Für Paco treten als Gestorbene Padre Juliano und Padre Damiano auf, die seinen Entscheidungsprozeß begleiten. Was in der Novelle breit dargestellte und facettenreiche Erinnerung war, wird hier Begegnung mit Toten. Sie wird schärfer profiliert auf Eindeutigkeit hin und theologischen Gehalt. Die Nonnen waren in Pedros Träumen lachende Weiber, die ihn zum Selbstmord drängen, hier singen sie im Chor das Requiem und verkündigen ewiges Gedenken seiner Verbrechen. Und Padre Juliano predigt seine Deutung christlichen Verhaltens, sich unter dem Zeichen des Kreuzes herauszuhalten aus den Parteiungen des Krieges, während Damiano die Erinnerung an Utopia mit dem Verweis auf Gottes Utopia und die Mahnung zur Liebe verbindet.

Hatte die Novelle den Lebensweg eines Menschen in dem letzten ihm aufgetragenen Konflikt konzentriert und zum Abschluß gebracht, so dominiert in dem Drama die Begegnung der beiden Männer. Trotz seiner Zweifel, seiner kritischen Haltung ist Paco bereit, Pedro die Beichte abzunehmen. Dabei hätte er gegenüber der Novellenhandlung durch ein ihm zugespieltes Maschinengewehr eine zusätzliche Chance, die Gegner zu töten und die Mitgefangenen zu befreien. Aber er sieht Pedros Leiden an seinen Gewissenqualen, die Leiden eines gläubigen Menschen und läßt sich schließlich überzeugen, daß Beichte und Absolution zu helfen vermögen, nicht nur psychologisch, sondern auch religiös-theologisch als Handlung der Versöhnung.

Pedro ist gegenüber der Novelle deutlich verändert. Konnte er dort mit seiner abgründigen Bosheit als Symbol interpretiert werden, so ist er hier als Gegner und Partner Pacos weitaus mehr Person. Auch seine Gegnerschaft gegen die Falanghisten ist etwas mehr akzentuiert, sie scheint in seiner antiklerikalen Einstellung begründet. Andres' schon in der Novelle beobachtete mangelnde Bereitschaft, die historisch-politischen Zusammenhänge zu reflektieren, - welche Überlegungen mochten hier bei den Zuschauern der fünfziger Jahre ausgelöst worden sein? Dabei bezieht sich Pedros zentraler Konflikt im Drama durchaus auf ein politisch-gesellschaftliches Problem, das gegenüber der Novelle mehr in den Mittelpunkt rückt: Pedro hat seine Grausamkeiten immer in der Struktur des Befehlens und Gehorchens ausgeübt, er hat das Leben eines

Automaten geführt. Andres verdeutlicht dieses Motiv auch in der Sprechweise Pedros, die in Anlehnung an preußische Herrscherallüren auf die Personalpronomina verzichtet. So redet er allerdings nicht mit Paco, hier in seiner Bedrängtheit und Angst ist er Mensch.

Das Automatenhandeln verspielt die Freiheit und Entscheidungsfähigkeit des Menschen, aber der Gehorsam ist Gesetz oder sogar "Stimme des Schicksals" (S.66), wogegen eine Auflehnung nicht möglich ist. So wird es als unausweichlich angesehen, daß Pedro die Gefangenen hinrichtet, obwohl er durch Beichte und Absolution Erleichterung, ja sogar den Frieden gefunden hat und eine Wandlung seines Verhaltens als möglich angesehen wird. Paco versteht seine Verpflichtung, Pedro zu töten, ebenfalls als Automatenhandeln, von dem er durch Einwirkung eines anderen, des Engels (S.64), befreit wurde. Wer trägt die Schuld an diesen Zwängen? "Ja, der Befehl!...All diese Befehle...(den Arm plötzlich aufreckend) Wehe den Befehlenden! Wehe ihnen, weil sie aus Menschen Automaten machen, aus Soldaten Mörder! Es soll ihnen nicht verziehen werden, bis jedes Opfer, das sie durch ihre Befehle schlachten liessen, auf ihrem lebendigen Leibe liegend verfault ist - damit sie erfahren, wie viel ein einziger toter Mensch wiegt" (S.67). Und Pedro wird diesen Fluch am Ende wiederholen und ihn gegen sich selbst und seine Helfer aussprechen.

Wo ist ein Ausweg möglich aus dieser Struktur? Der Schluß des Dramas gibt eine düstere Antwort: Der Sergeant, der als zynische Kontrastfigur im Vollziehen von Befehlen völlige Befriedigung findet, will das Maschinengewehr auf die Gefangenen richten. Ein Wachsoldat, der mit Paco gebetet hat, auch jetzt das Gebet des zur Hinrichtung Bereiten mitspricht, übernimmt auf Befehl Pedros die Aufgabe: Die Schüsse des Gewehrs werden von seinen Schreien begleitet, Schreie, die in einem wiederholten "Amen" bestehen. Dieser überzogene bizarre Schluß will wohl nicht so verstanden sein, daß die Religion die Politik bestätigt, eher wohl als Anklingen einer Dimension, in der sich Menschenleben anders konstituiert.

Realisiert sich hier "Gottes Utopia"? Padre Damiano formuliert die aus der Novelle bekannten Gedanken, daß Gott diese Welt und die Menschen liebt in ihrer Abgründigkeit und Schwäche, daß der Weg zu ihm über das Wahrnehmen der eigenen Verlorenheit führt. Paco, nachdem er vom Handeln befreit ist, fügt ergänzend hinzu, daß alle Versuche, auf der Erde Glück, Gerechtigkeit und Frieden zu realisieren, zwar aus einer Gottesehnsucht stammen, aber zum Scheitern verurteilt sind. Gott "tritt ein in unsere Armut, in unseren Hunger, unsere Verzweiflung. Aber wir müssen sterben, um es ganz zu begreifen - ganz zu erfahren - dass wir Gottes sind - Gottes Utopia!"

(S.73) Wieder ist der Tod der Weg zu einer neuen Erkenntnis, einem neuen Sein, das Leben hier wird als "Reinigungsort" bezeichnet, vergleichbar dem "Fegefeuer" (S.67).

Die antiken Elemente treten im Drama zurück. Und statt der individuellen Entwicklung, einem "Utopia" im Werden, steht hier einer vom Befehlen und Gehorchen bestimmten grausamen Menschenwelt "Gottes Utopia" entgegen, das im katholischen Ritus vergegenwärtigt wird, im Leiden, in der Liebe und im Tod. Die Entlarvung der unseligen Struktur des Automatenhandelns, die Entlastung der vielen, die keinen Widerstand leisten konnten, und der Fluch auf die, die die Befehle gaben, darin ist wohl der Beitrag zu sehen, den Andres hier zur Klärung der politischen Situation leistet.

5.3.1. Der Film: "Wir sind Utopia"

Als Beleg für die Ergiebigkeit des Stoffes sei abschließend auf einen Film ³⁶ verwiesen: "Wir sind Utopia". Er wurde 1985 unter der Regie von Dagmar Damek im Auftrag des ZDF im Rahmen der Fernsehspielreihe "Priester" produziert. Grundlage ist die Novelle, deren Bilder der Landschaft, der Stadt, des Klosters nun lebendig werden. Die Handlung konzentriert sich, ähnlich wie im Drama, auf die Begegnung von Pedro und Paco, in die vorausliegende Ereignisse eingeblenet werden, die für Pacos Haltung zum Mönchsleben bedeutsam sind. Im Kontrast dazu werden Pacos Rettungspläne in farblich abgesetzte szenische Bilder gefaßt.

Hier ist nun die Vielfalt der Vorstellungen noch weiter reduziert, offensichtlich auch theologisch Fragwürdiges und Widersprüchliches weggelassen oder geglättet. Dem fallen auch alle antiken Motive zum Opfer.

Der Film konzentriert sich auf Pacos Konflikt: Er setzt seine Befreiungsphantasien nicht in Wirklichkeit um, sondern vollzieht Beichte und Absolution, deren Bedeutung hier zentral sind. Die Ermordung Pedros wird ihm durch die Entdeckung des Messers erlassen, aber ob er richtig gehandelt hat, steht durchaus zur Diskussion. Es geht also um einander widerstreitende Pflichten, der Film gehört eher in den Zusammenhang didaktischer Rezeption der Novelle.

³⁶ Braun gibt vier Verfilmungen an, für deren erste Andres selbst das Drehbuch geschrieben hat. Braun, S.83.

6. "DIE VERSUCHUNG DES SYNESIOS"

Der Plan zu diesem letzten Prosawerk über den griechischen Kirchenvater Synesios von Kyrene, das erst nach dem Tod veröffentlicht wurde ¹, findet sich bereits in dem Roman "Der graue Regenbogen" (1959):..."ich werde an dir und Hypatia zeigen, zu welcher Tiefe und Weitherzigkeit, Schönheit und Unbefangenheit das Christentum einmal fähig war" (S.386). In einem Brief an Kerényi im April 1960 erwähnt Dorothee Andres die umfangreichen Studien, die für die Gestaltung des Stoffes notwendig seien, bis hin zu einer Reise in die Kyrenaika nach Lybien.

Daß Andres von dieser Gestalt der Kirchengeschichte fasziniert war, ergibt sich aus deren besonderer Position. Denn der neuplatonische Philosoph aus einer alten dorischen Adelsfamilie, der zum christlichen Bischof wird, repräsentiert eine Beziehung zwischen Antike und Christentum, in der beide Bereiche Gewicht haben und sich gegenseitig durchdringen.

Im Mittelpunkt des Romans steht Synesios. Erzählt wird in der Ich-Form aus der Perspektive seiner Frau Prisca. Dadurch bleibt Distanz gewahrt; historische Daten und Quellen behalten Geltung. Das Geschehen beginnt mit der Ankunft der Prisca in Alexandria, ihre und des Synesios' Geschichte wird in der Rückschau chronologisch bis zum Untergang des Synesios dargestellt.

Für die Interpretation sollen die gewohnten Leitgesichtspunkte gelten. Es werden also zunächst die antiken, sodann die christlichen Elemente, die den Roman bestimmen, aufgeführt. Anschließend ist der Weg des Synesios zum Amt des christlichen Bischofs zu deuten. Unabhängig von bereits in diesen Teilen notwendigen Hinweisen auf den historischen Synesios soll die Verarbeitung der Quellen in einem weiteren Schritt untersucht und vergleichend dargestellt werden. Daraus wird sich eine zusammenfassende Deutung ableiten lassen.

6.1. Antike Elemente

Abgesehen von Personen, Orten und historischen Gegebenheiten ist die griechische Antike zunächst aufgenommen in ihrer Sagenwelt. So heißt der Gegner des Synesios, der auch historisch bezeugte Andronikos, "christlicher Achill", ein

¹ Zitiert wird nach: Die Versuchung des Synesios, München, Zürich 1990 3.Aufl.. Klaus Piper berichtet, daß Andres bereits Mitte der fünfziger Jahre Studien zu Synesios betrieben habe. Klaus Piper: Vorwort zu: Utopia und Welterfahrung, S.11.

gefährlicher Kämpfer also, leidenschaftlich und egoistisch. Der Doroshof - der Name verweist auf die Herkunft der Familie des Synesios aus dem dorischen Griechenland - bildet den Ausgangspunkt für das Geschehen und erinnert an ein Mykene, in dem der heidnische Großvater Doros oder auch Synesios herrschen nach Art homerischer Fürsten. So gilt in der Bevölkerung Agamemnon als noch jetzt lebender König (S.134). Und Synesios führt seine Abstammung auf den Gott Poseidon zurück (S.95).

Ein weiteres Motiv aus dem trojanischen Sagenkreis ist das hölzerne Pferd. Volkslieder wissen, daß es von Doros gezimmert worden ist; es wird als Symbol des Untergangs verstanden (S.323). Von diesem hölzernen Pferd träumt Synesios als Bischof und sieht darin einen Hinweis auf seine neue Situation, die durch die eigene heidnische Vergangenheit bedroht ist (S.337 f.). Zerstörerische Elemente der antiken Welt - diese Geschichtsdeutungen bleiben in der Schwebe. Synesios versteht den Traum darüber hinaus als Bestätigung seines Vertrauens zu seinem ihm untergebenen Diakon, der wie der trojanische Priester den Namen Laokoon trägt. Doch dieser ist ein Werkzeug seines Feindes Andronikos. "Laokoon und die Schlangen" (S.421-450) heißt schließlich das Kapitel, in dem die Überwindung des Feindes durch die Realisierung des christlichen Liebesgebots dargestellt wird. Die Doppeldeutigkeit des Schlangensymbols klingt an: Zeichen des Bösen wie seiner Überwindung.

An die Sagen um Troja erinnert auch Cassandra, wie sich die Erzählerin des Romans, die Frau des Synesios, Prisca, selbst nennt, eine christliche Cassandra. Ihr Wissen besteht darin, daß sie zum einen von der Vergeblichkeit und Folgelosigkeit der christlichen Liebeshandlung überzeugt ist, zum anderen davon, daß ihre Zeit dem Ende zugeht. Aber die Spannung beider Inhalte vermag sie nicht durchzuhalten zu prophetischer Steigerung, da sie leben will, "eine Kleinbürgerin...,die, nachdem sie ihre Hoffnung begraben hat, ihre Küchenkräuter aussät" (S.485).

Die Sagen um den Kampf der Griechen gegen die Trojaner bilden also den Hintergrund, auf dem sich die im Roman geschilderte Kampfhandlung zwischen politischer Macht und christlicher Kirche abhebt. Dieser Bezug befreit die Handlung von ihrer historischen Einmaligkeit, öffnet den Blick für neue mögliche Varianten der alten Menschheitskonstante Kampf.

Von den griechischen Mythen, die das Verhältnis zwischen Göttern und Menschen behandeln, begegnet vor allem der der Niobe. Als Niobe wird die Icherzählerin des Romans bezeichnet, eine Mutter, die den Verlust all ihrer Kinder hinnehmen muß. Daß es Götterpfeile waren, die sie töteten, herausgefordert durch menschliche Überheblichkeit, - wo liegt die Parallele zur Situation der Erzählerin? Allenfalls hat sie in bedrängter Lage die Kinder in ihre Angst hineingezogen, hat ihnen ihr natürliches

Gesichertsein erschüttert, hat sie hingewiesen auf das Böse. So wären denn Tod und Verlust bereits mit dem Erkennen und Begreifen der Bedingungen menschlichen Lebens verbunden, der Niobe-Mythos ein Symbol für die Verfallenheit an Schicksal und Tod.

Unter den Gottheiten der Antike ragt Artemis hervor. Synesios betet nach der Geburt seines Sohnes zu der als Geburtshelferin verehrten Göttin und nennt sie "Artemis-Maria" (S.198). Ähnlich begegnet Dionysos in der bekannten Beziehung zu Christus: Aus einem Gefäß mit Dionysosdarstellungen empfängt die Erzählerin die Eucharistie (S.41). An anderer Stelle stehen Dionysos und Christus für die Hoffnung auf eine Veränderung der Menschennatur (S.352).

Erwähnt werden außerdem Apoll, Athene, Poseidon, Hera, Hermes, Zeus, die Nymphen, schließlich Äolus, bei dem nach einer Erzählung der Prisca der christliche Patriarch von Alexandria freundliche Winde für die Seereise des Synesios bestellt. Nach einer römischen Erntegöttin nennt Prisca das von ihr gefundene neugeborene Mädchen, weil diese Tutulina eine zuverlässige Schutzgöttin sei (S.83).

Von Bedeutung ist auch die Gestalt des Pan. Von ihm, seiner Frau und deren Verlockungen erzählt der Christ Laokoon und überträgt so seine sexuellen Obsessionen (S.285). Im Zusammenhang mit der Romanhandlung wird Pan zu einem Motiv: Eine Stätte auf dem Weg zum Doroshof unter einer Eiche mit ihrem Durchblick durch das Blattwerk ins Licht heißt "Zum blinzeln Pan" (S.64). Hier machen Synesios und Prisca Halt auf dem Weg zum Doroshof, hier feiern sie ihr Wiedersehen, das von Vorahnungen des Todes gezeichnet ist, hier wird ihr Sohn ermordet. Die Christin Prisca hat das Blinzeln Pans erfahren, beglückend zunächst, verzehrend am Ende.

Der Umgang mit den Göttergestalten ist unterschiedlich: Im Volk gibt es noch den Glauben an ihre alte Wirkkraft, auch bei Christen, die ihr Vertrauen darauf nicht aufgeben wollen. Eine andere christliche Position behauptet, daß die Götter früher geherrscht hätten, von Christus aber entmachtet und zu Dämonen und Spukgeistern degradiert worden seien. Kritische Stimmen bezeichnen zumindest die homerischen Erzählungen als Lügen; gelegentlich fungieren die alten Mythen auch als Nachweis von Bildung und Wissen. Neben einem spielerischen Umgang etwa bei Prisca findet sich bei ihr auch, daß religiöse Erfahrungen die Form der alten Mythen haben. Dann können sie neben christlichen Glaubensformen bestehen bleiben oder sich mit ihnen verbinden. Das ist vor allem die Auffassung des Synesios, daß zudem viele christliche Mythen aus der antiken Religion stammen, daß christliche wie heidnische Mythen derselben göttlichen Wahrheit angehören. Ihre Sprache sei das Bild, das viele Menschen

notwendig brauchen, "deren Seelen"..."nicht losgelöst von sich selbst denken können" (S.199).

Neben den Sagen ist die Welt des Romans von Zeugnissen der antiken, besonders der griechischen Literatur bestimmt. Homer wird genannt, Hesiod, die Tragiker, Solon, Alkaios und Kallimachos, wobei Synesios sich den beiden letzten verwandt erklärt. Epikur und Lukrez sind, wohl wegen ihrer Aussagen über die Götter, kaum gelesen, was das Handlungselement ermöglicht, daß der verräterische Verwalter die eingenommenen Bestechungsgelder hinter diesen Buchrollen versteckt (S.246 f.). Von der Literatur der zweiten Sophistik wird gesagt, daß hier die Welt mit Absicht durch eine ungewöhnliche bzw. verengte Perspektive gesehen werde, um die Umwelt sowie falsches und einseitiges Erkennen zu kritisieren (S.178). Synesios schätzt als Vertreter dieser Richtung Dion Chrysostomos, den "Wanderprediger" unter der "kynischen" Maske (S.178). Seine eigene Schrift "Über die Kahlheit" ist dieser Tradition verpflichtet.

Eine wichtige Position für sozial-politische Fragen und Lebensformen nimmt der Sophist Antiphon ein mit seiner Behauptung der prinzipiellen Gleichheit aller Menschen. "Was wäre aus den Griechen geworden, aus den Römern, aus den Christen, wenn sie Antiphon ernst genommen hätten!" (S.231) Die Gegnerschaft gegen die Sklavenhaltung findet sich bei dem Heiden Synesios ebenso wie bei christlichen Politikern. Angesichts der feindlichen Belagerung entsteht auf dem Doroshof eine Gemeinschaft, die auf die Mitarbeit aller gegründet ist, auch religiöse Toleranz erfordert. Hier wird auf eine Tradition verwiesen, die bereits Doros gepflegt habe, indem für das Verhältnis zwischen Herr und Knecht der Satz grundlegend war: "Ihr gehört mir, ich gehöre euch - wir alle gehören den Göttern" (S.78). Daß Doros hier Paulus vorwegnimmt (1. Kor 3,22f), ist unüberhörbar. Antike und Christentum formulieren den Anspruch auf eine Ordnung, die den einzelnen achtet, im Blick auf eine transzendente Macht. Aus beiden Traditionen gemischt scheinen die Sätze, mit denen Synesios seine Sklaven in die Freiheit entläßt: "Absolvo te!" und "Erkenne dich selbst und folge dem Gott" (S.268).

Im Zentrum der geistigen Welt stehen Platon und Plotin. Von den Schriften des ersteren begegnet vor allem der "Phaidon": Bei der Lesung dieses Werkes wird Hypatia von den Mönchshorden überfallen. Die Lehre vom freudigen Sterben des Philosophen und von der Unsterblichkeit der Seele steht in schärfstem Kontrast zu der ekelerregenden und brutalen Ermordung. Aus Verehrung für diese Schrift nennen Synesios und Prisca ihren ersten Sohn Phaidon; dessen letzte Gedanken vor seinem frühen Tod gelten den Beziehungen der Menschenseele zum Kosmos. Klingt hier und an anderer Stelle vor allem der "Timaios" an, so dient die Erinnerung an den Mythos von den Ku-

gelmenschen aus dem "Symposion" dazu, die tiefe Verbundenheit zwischen Synesios und Prisca zu empfinden und auszudrücken (S.146).

Personifiziert erscheint Platonisches in der Gestalt der Hypatia, Leiterin der Akademie in Alexandria, Lehrerin des Synesios. Ihr Tod am Anfang des Romans setzt dunkle Akzente und symbolisiert den Untergang einer Welt, in den die Erzählerin ihre und des Synesios' tragische Geschichte einträgt. Als Vertreterin der Philosophie bleibt Hypatia das Gegenüber zum Weg des Synesios ins christliche Bischofsamt.

Von ihr, Platon, Plotin und dem Neuplatonismus stammen die Grundlagen seines Denkens, ohne daß sich ein geschlossenes System ablesen ließe. Zu nennen sind: die Vorstellung von einer allmächtigen Gottheit, von einer ewig bestehenden Welt, von einem Logos, der die Welt durchwaltet, von der ungewordenen und unsterblichen Seele, die nach dem Maß ihrer Lebensführung in anderen Lebewesen wiedergeboren wird, von der Verpflichtung zu verantwortlicher Lebensführung, von der Beziehung zwischen Mensch, Kosmos und Gottheit. Dabei bilden Abstieg und Aufstieg ein wesentliches Grundmuster, für den Logos ebenso wie für die Seele, die nach Erkenntnis und Gottesnähe strebt (S. 74 f.). Wichtig für das Handeln des Synesios wie für den Aufbau des Romans ist der Glaube, daß Träume den Blick zu öffnen vermögen für tiefere Zusammenhänge der Welt, denen die unsterbliche Seele verbunden ist.

Während Sokrates nur am Rande erwähnt wird, als zu Unrecht Verurteilter und insofern mit Jesus zu vergleichen (S.265), wird auf die Bewegung des Kynismus mehrfach Bezug genommen. Es wird erwähnt, daß Synesios den Bart so trägt wie der dem Kynismus verpflichtete Julian Apostata. Auch bei Dion gab es Beziehungen. Wichtiger aber sind die Menschengruppen, denen Synesios im Sinne einer herausfordernden Konfrontation begegnet. Die bedürfnislosen Kyniker, die freiwillig im Elend leben, stellen das Philosophenleben des Synesios in Frage, indem sie etwa seine epigonale Dichtung kritisieren sowie den gesamten kulturellen Betrieb. Die Anfrage gilt auch seiner materiellen Grundlage, die es leicht mache, philosophisch zu leben. So weist einer der Bettelphilosophen, "Kopf-Füßler" oder "Nackten", das Geldgeschenk des Synesios als Zeichen seines schlechten Gewissens zurück (S.58).

Zu diesen Kynikern gesellen sich Menschen, die durch die Politik in die Armut getrieben wurden, auch Christen. Sie benutzen die Bergpredigt zum Kampf gegen alle Reichen und Mächtigen und stellen an Synesios die Frage, ob der so schwer erschütterte Frieden nicht durch Gewaltlosigkeit zu erreichen sei. Bei allen Begegnungen wird sichtbar, daß Synesios verwirrt wird durch die Richtigkeit vieler Positionen innerhalb dieser Bewegung, daß aber die Form ihn abstößt, der Verzicht etwa auf kulturelle und ästhetische Traditionen, der Verzicht auf das Schamgefühl, die Würde des einzelnen.

Weder Platon noch Christus, auf die die Nackten sich berufen, würden angemessen rezipiert (S.190). Und doch sind dies die Menschen, die seinen Kampf gegen Andronikos unterstützen, den Bann gegen ihn enthusiastisch feiern.

6.2. Die christliche Welt

Andres läßt Synesios in einer christlich geprägten Welt leben. Die Kaiser in Konstantinopel sind Christen, ebenso die Strategen, Verwalter und Beamten. Diese üben die ihnen anvertraute Macht oftmals mit brutaler Gewalt aus. Das zeigt sich exemplarisch an der Steuerpolitik und Steuereintreibung, die viele Menschen ins Elend bringen, auch die Foltertechnik in den Gefängnissen von Ptolemais zeugt von geringer Achtung des Menschenlebens und der Menschenwürde. Die Kirche, deren Gebäude oft in alten Tempeln errichtet werden, ist zwar von dogmatischen Streitigkeiten zerrissen, aber sie vermag sich trotzdem hierarchisch organisiert als Macht zu entwickeln. Ein Hinweis, daß sie anderen Maßstäben dient als die politische Macht, ist etwa das Asylrecht, das allerdings aus der heidnischen Antike übernommen ist.

Die Gesellschaft ist weithin christianisiert, oftmals unter Druck. Auch Christen feiern alte Feste, z.B. die Erinnerung an die Schlacht von Salamis, wobei die Pflege des heidnischen Erbes, wie auch bei den religiösen Elementen, sich mit sexuellen Ausschweifungen verbindet. Angesichts der körperfeindlichen und asketischen Tendenzen des Christentums dienen griechische wie auch etwa ägyptische Sitten dazu, das Unterdrückte auszuleben.

In der unmittelbaren Umgebung des Synesios sind seine Mutter, seine Schwester und seine Frau Repräsentanten des Christentums. Sie bilden das Gegengewicht zu Hypatia und ihrem Einflußbereich. Diese Konstellation scheint zunächst in Kontrast zu stehen zur Auffassung des Synesios, der Frauen, abgesehen wohl von Hypatia, die Fähigkeit aberkennt, abstrakt zu denken, der zudem nach alter Familientradition die Frau als Teil seiner selbst versteht.

Mutter, Schwester und Frau wollen Synesios zum Christentum führen. Gemeinsam ist ihnen, bestärkt durch christliche Auffassungen, der kritische Blick auf seine Unabhängigkeit, die auf seinem Reichtum oder seinem Adelsstolz aufruht. Für sie ist der Mensch anders gegründet. Alle drei Frauen leben ein überzeugendes Christentum, die Mutter in Demut an der Seite eines leichtfertigen Mannes, Prisca in aktiver Mitmenschlichkeit.

Aber diesen positiven Vertreterinnen sind viele hinzugeordnet, deren Christentum sich mit verbrecherischen Aktivitäten verbindet: der bestechliche Xenophon, der

verräterische Titan, der feige lügnerische Goros, der skrupellose Laokoon, der ausschweifende Julius, der wüste Demosthenes, schließlich der Erzgegner Andronikos. Ein Lasterkatalog ließe sich an Hand dieser Gestalten aufstellen, die keinerlei ethischen Bezug ihres Christentums erkennen lassen. Andres' kritische Sicht wird deutlich, wenn er diesen Gestalten Vertreter anderer Religionen gegenüberstellt, die ihre Religion mit anständigem und zuverlässigem Handeln verbinden: den Juden Leonidas, den Perser Chilos. Allerdings gibt es auch hier Einschränkungen, etwa bei dem als unbarmherzig beurteilten dualistischen Denken des Chilos.

Harmloser, aber nicht weniger unwahrhaftig ist das Christentum des Hauspriesters Zosimos, der an eine Bekehrung des Synesios durch in das Essen gemischtes Weihwasser denkt und für die Einführung von christlichen Hauskatzen eintritt. Negativ gekennzeichnet sind auch sein Glauben an das ewige Fegefeuer für die Nicht-Getauften, seine verkrampfte Pflichtethik, seine Angst vor den Frauen. Vieles wird hier zur Karikatur, etwa auch die abergläubische bigotte Schwägerin der Prisca mit ihrem asketischen Tick.

Eine Gegenfigur, die bereits im ersten Kapitel begegnet, ist der Diakon Rufus aus Gallien, ein zuverlässiger gläubiger Christ. Ihm kommt es zu zu erklären, was das Christentum auf so schiefe Bahn gebracht hat, nämlich die Faszination durch die Macht und den Reichtum. Diese Deutung und die Trauer über eine gleichsam vertane Chance liegt leitmotivisch über dem ganzen Roman.

Gehörten die bisher behandelten Gestalten - bis auf Andronikos und Laokoon - eher dem privaten Bereich an, so finden sich auch offizielle Vertreter christlicher Theologie und Kirche. Hier verbindet Andres in teilweise hintergründiger und phantasiereicher Weise historisch Bezeugtes und Fiktives. Unter den historischen Gestalten ragt Johannes Chrysostomos hervor, mit dem Synesios befreundet ist. Ein positiver und Achtung gebietender Mensch ist auch Basilios, ebenso Origines. Die Askese des Symeon Stylites erscheint bereits fragwürdig, obwohl eine für Synesios wichtige Gestalt durch Symeon zum Christentum gelangt ist. Häufig erwähnt und in unterschiedlicher Bewertung wird der Bischof von Hippo, Augustinus. Unbezweifel ist seine persönliche Integrität, andererseits werden seine Auffassungen zur Theodizee, zum Verhältnis von Staat und Kirche, zum Umgang mit den Juden, zur moralischen Qualität der Heiden in Frage gestellt. Positiv wird die Kritik des Hieronymus an den Klerikern gesehen. In dunklem Licht hingegen erscheinen Theophilus von Chaldäa und Kyrillos, letzterer vor allem durch seine Verfolgung der Juden, gegen die Hypatia Einspruch eingelegt hat.

Abgesehen von einzelnen Gestalten werden auch die Mönchsbewegungen überwiegend als negative Beispiele christlichen Lebens dargestellt. Ob es die Circumcellionen sind, die Pachomianer oder Donatisten, die Streitlust, Radikalität und Besessenheit erinnert an die Bewertung der Kyniker. Hinzu kommt allerdings der abgründige Haß auf die Frauen bei "diesen Eunuchen um des Himmelreiches willen" (S.21). Er schließt nicht aus, daß sich diese Menschen der Marienverehrung verschreiben, Maria als "Gottgebärerin" preisen, da sie ihre menschliche Weiblichkeit damit vernichtet haben. Die Schreckenstat dieser Mönche, die am Anfang des Romans steht, wurde bereits erwähnt: die Ermordung der Philosophin Hypatia.

Zu der christlichen Welt, in der Synesios sich bewegt, gehört - in Parallele zu heidnischen Zeugnissen - die Literatur. Hier ist die "Schrift" (S.342) zu nennen, Psalmen, Jesusworte, Paulus; hinzu kommen die legendenhaften Paulusakten, die als Ausdruck christlichen Humors bewertet werden. Sehr schlecht wird Nonnos beurteilt; obwohl seine Stoffe, Dionysos im ersten Epos, Christus im zweiten, an Andres' Parallelisierungen erinnern, so wird die Hexameterfassung des Johannesevangeliums als unangemessen und schwülstig abgelehnt.

Bedeutung haben Legenden. An der Martinslegende des Sulpicius Severus übt Prisca Kritik, da sie den Menschen allzu sehr heraushebe in den Bereich des Wunderbaren. Über Synesios schreibt Laokoon seine Legende, die von der Versuchung handelt, der Synesios durch seine dämonische Frau ausgesetzt war, um ihr schließlich zu erliegen. Die Legende ist hier Verrat und Vernichtung. Aber sie fordert Prisca heraus, aus ihrer Sicht Synesios darzustellen, in Form des uns vorliegenden Romans.

6.3. Synesios' Weg zum Christentum

Entscheidend für den Weg des Synesios sind die drei genannten Frauen: Mutter, Schwester sowie die Erzählerin Prisca. Der Mutter kommt besondere Bedeutung zu; sie bildet den Bezugspunkt und Rahmen, so daß der Studienfreund des Synesios, Herkulanius, der ihn auf seinem Weg bis hin ins Bischofsamt geleitet hat, sagen kann, Synesios "werde doch noch den Weg seiner frommen Mutter finden" (S.56). Obwohl Synesios die Mythengläubigkeit dieser Frauen zunächst kritisiert, so ist doch hier die Grundlage gelegt, die sich vor allem in einer prinzipiellen Achtung des christlichen Glaubens ausdrückt.

Ein anderer Rahmen für den Weg des Synesios liegt in der Verflechtung und dem Ablauf der Ereignisse, der Dimension von Schicksal und Geschichte also, die mit dem griechischen Ausdruck "Heimarmene" benannt wird. Darin drückt sich aus, daß der

Ablauf der Ereignisse nicht als vom Zufall diktiert angesehen wird, vielmehr zeichnet sich die Vorstellung einer Notwendigkeit ab, die hin und wieder auch als Gottes Wille gedeutet werden kann. Im Rahmen einer solchen Notwendigkeit der Geschichte hat Priscas Vater, ein römischer Heide, seine Tochter dem Zukünftigen, dem Christentum zugewandt. Als eine stringente Notwendigkeit wird auch der Weg des Synesios dargestellt, in dem auch scheinbare Umwege und Fermaten, etwa der Aufenthalt in Kyrene, letztlich dem Ziel dienen. Auch die Träume, die das Geschehen deuten oder sogar steuern, zeigen, daß es sich hier nicht nur um ein Kompositionsprinzip handelt, sondern um eine grundsätzliche Deutung von Geschehen und Geschichte.

Das heißt aber nicht, die Ereignisse passiv ablaufen zu lassen; vielmehr wird gerade an diesem Punkt das Christliche ins Spiel gebracht, das als wesentlich mit dem Historischen verbunden angesehen wird. Als Philosoph lebt Synesios in Distanz zur Welt; christliche Existenz wird im Gegensatz dazu als aktive Parteinahme verstanden, um dem Lauf der Dinge entgegenzutreten. Dadurch werde "Gottes Werk in der Welt" betrieben (S.56). Der Weg des Synesios besteht gerade darin, daß er sich aktiv einmischte in die Ereignisse. Dazu bringt ihn das Gefühl, das Mitleid mit leidenden Menschen seiner Umgebung, "die sein Leben ausmachen" (S.218). In dieser Betonung der Verbundenheit der Menschen darf man wohl eben die Liebe sehen, die die Mutter des Synesios ihm als Christin vorgelebt hat.

Die Spannung zwischen dem Netz der Notwendigkeit und dem Handeln des einzelnen sieht der Christ Synesios aufgelöst in dem Glauben an den Logos. Dieser ermutigt den Menschen zur Freiheit, da auch der Logos in die Welt des Notwendigen eingetaucht sei und Mensch und Welt erlöst habe (S.321), letztlich wiederum durch die Liebe.

Die sich einmischende Parteinahme geschieht bei Synesios zunächst durch die Übernahme der Gesandtschaft nach Konstantinopel, die auch durch das Zusammensein mit dem Freund Johannes Chrysostomos als Annäherung an das Christentum verstanden wird. Es folgt die Übernahme des Bischofsamts. Die Auseinandersetzung mit den gegnerischen Mächten erfordert unterschiedliche Handlungsformen, die in drei Höhepunkten zusammengefaßt sind: die Fußwaschung, der Bann, der Krankenbesuch. Die Fußwaschung im Anschluß an das Johannesevangelium bedeutet die Erniedrigung auch vor dem Gegner als Zeichen umfassender Versöhnung, das jedoch nicht angenommen wird. Der Bann des Gegners wird als ein letztes Mittel verstanden, das die Positionen klärt. Er ist nicht ein Mittel des Kampfes, des Hasses, sondern er dient dazu, daß die Unterscheidung zwischen gut und böse möglich bleibt. Überdies ist er eine Ausdrucksform der Gegnerschaft, die andere mögliche Formen bindet und

ausschließt. Die dritte Handlung schließlich führt in den Tod: Die Bitte um einen Krankenbesuch, der Synesios entspricht, erweist sich als tötende Falle.

Daß der christlich verstandene Dienst des Synesios zum Tod hinlenkt, wird im Laufe des Romangeschehens vielfach angedeutet. Schon nach dem ersten Schritt, der Gesandtschaft, steht das Wiedersehen des Ehepaars im Zeichen des Todes, wobei die Erzählerin dem Tod auch die Möglichkeit zubilligt, Erfüllung zu sein (S.146). Synesios setzt ihr das keineswegs ablehnende, sondern einschränkende "noch nicht" (S.146) entgegen. Der nächste Hinweis ist in der Prophezeiung gegeben, Synesios werde im April des Jahres 407 sterben. Es ist das Datum der Übernahme des Bischofsamtes, das Synesios nach der konfliktreichen Begegnung mit Andronikos am Domportal als "Anfang eines Sterbens" (S. 320) bezeichnet, womit das weitere Geschehen bereits charakterisiert ist. Dieser Weg wird zudem durch ein Bibelwort beleuchtet, das mehrfach zitiert wird: "...daß keiner eine größere Liebe habe als jener, der sein Leben für seine Brüder hingebe" (S.229).

Damit wird der Weg als Nachfolge Christi bis in den Tod gedeutet, bestimmt durch den Willen Gottes. Gott erfahren sei im Grunde ein Hinsterven zu ihm (S.382). Und so empfindet auch Synesios selbst trotz der Sorge um seine Familie, um die Kirche, um sein Volk den Tod als etwas, wonach er sich sehnt (S.468). Symbolisiert wird das Objekt der Sehnsucht durch eine Rose, auf die im Spiel die Käfer gesetzt wurden, nachdem sie ihre Aufgabe, schädliche Kräfte von den Bäumen fernzuhalten, erfüllt haben.

Daß Priscas Wunsch, Synesios im Christentum zu verankern, kein Weg war, ihn zu schützen oder sich seiner zu versichern, wird ihr selbst schließlich klar (S.484). Christlicher Glaube zielt auf eine Dimension, die in diesem Leben nicht vereinnahmt werden kann.

Wird der Weg des Synesios in das Christentum so mit seinem Entschluß zu handeln gleichgesetzt, so ist zu fragen, welche Wandlungen in seinen philosophischen und religiösen Überzeugungen diesen Prozeß begleiten und stützen. Dabei zeigt sich generell, daß die Wandlung nicht als eine Bekehrung, etwa durch Offenbarung, geschieht, vielmehr ist eine langsame Annäherung an Christliches zu beobachten, wobei es schwer fällt, Unterscheidungen zwischen dem noch Heidnischen und dem bereits Christlichen zu treffen.

Dieses hatte sich bereits bei den Mythen gezeigt, die gleichermaßen heidnische und christliche religiöse Erfahrung ausdrücken konnten. Die Gleichsetzung von Artemis und Maria, der zugrundeliegt, daß Gott sowohl Vater wie auch Mutter, männlich wie weiblich genannt werden kann (S.82), setzt sich darin fort, daß der Bischof

Synesios die beginnende Marienverehrung positiv beurteilt. Maria als "Gottesgebäerin" (S.329) - anders als bei den Mönchen ist damit auch ihre Menschlichkeit gemeint, die die generelle Achtung des Weiblichen mit einschließt.

Fließende Übergänge gibt es auch bei den Vorstellungen zur Trinität. Unmittelbar nach der Gesandtschaft erwähnt Synesios "die Freude des ewigen, in sich ruhenden Vaters", "die strömende Weisheit des Logos" und "die alles durchdringende Liebe des Dritten" (S.153). Der Bischof schließlich gebraucht die Formel vom Vater, Sohn und dem Heiligen Geist (S.317).

Trinität und Christologie sind die zentralen Themen theologischer Reflexion. Bei der Auseinandersetzung mit den Arianern und den Eunomianern bekennt sich Synesios zum Monotheismus, die Wesensgleichheit des Logos mit dem Vater führt ihn zur Verehrung des Christus. Obwohl sich der Bischof Synesios im theologischen Streit auf Grund seiner Vergangenheit unsicher fühlt, lehnt er ihn nicht ab, sondern hofft, daß der Geist der Wahrheit sich durchsetzen werde. Und die Kirche kann seiner Meinung nach nicht in Irrtümern befangen bleiben, "weil sie Christus hat und durch ihn ein Pfeil der Sehnsucht geworden ist, der unaufhörlich durch die Aeonen der Aeonen in das Geheimnis Gottes zielt. Auf dieses Ziel kommt es an, auf die Richtung" (S.400).

Bewegung also statt dogmatischer Erstarrung, und dazu der Vorbehalt, daß das Ziel ein Geheimnis ist. Das relativiert alle menschlichen Überlegungen, verpflichtet aber zum verantwortlichen Nachdenken und Bekennen. Das steht auch am Anfang vom Bischofsamt, wo Synesios klar macht, an welchen Auffassungen er festhalten, bzw. welche er nicht teilen wird: "daß die Seele später entstanden sei als der Leib", daß die Welt ganz zu Grunde gehe, die Auferstehung des Fleisches (S.299). Auch als Bischof wird er sich zur Apokatastasis des Origines (S.326) bekennen, trotz aller damit eingehandelten Gegnerschaft.

Theologische Auffassungen haben zu tun mit dem Glauben. Prisca ist es, die die prinzipielle Wandelbarkeit des Glaubens formuliert, veränderlich wie das Licht des Tages (S. 297). Für Synesios liegt das Hauptproblem in der Christologie, ob der Logos wirklich Fleisch geworden sei. Zur menschlichen Existenz gehöre doch auch die Sünde, die geschlechtliche Liebe, Krankheit (S.248). Für die Philosophie sei dieses Eingehen des Logos in einen Menschen nicht zu akzeptieren. Aber es gibt auch die Unzufriedenheit des Denkens über die Abstraktheit der Welt, und eben so real und wirksam wie das Denken sei das Sehnen und Wünschen. Und größere Gewißheit und Sicherheit sei nicht zu erlangen als die, die im Wünschen liege, "daß der heilige Logos in seine Schöpfung eingegangen ist; daß er, um den Vater anzubeten und sich im Opfer vor ihm zu vernichten, Mensch geworden ist" (S.327). Dieser Wunsch werde

eingegeven vom ewigen Eros, eine Vorstellung also, in der Liebe sich artikuliert und konzentriert. Das ist der Weg, auf den auch der handelnde Synesios verwiesen worden war.

Aber es bleiben die Zweifel. Zwar vermag das Amt Sicherheit zu geben, auch gibt es Gemeinschaft der Glaubenden, die sich selbst trägt (S.340). Doch ist zum Beispiel auch die Freude so schwer zu verwirklichen, die doch ein Zeichen ist der Wirksamkeit des Heiligen Geistes (S.384). Die Zweifel gelten der Richtigkeit der Entscheidung für das Bischofsamt, den eigenen Fähigkeiten, schließlich dem Christentum selbst, das "eine Herausforderung für unsere Natur und unser Denken sei" (S.460), wobei die meisten Menschen im Widerspruch dazu handeln und leben.

Es ist keine triumphierende Bekehrungsgeschichte, die Prisca erzählt. Sie schildert eine Nachfolge Christi in bedrängter Zeit, in deren Mittelpunkt das Sich-Einlassen auf die Welt steht, im Zeichen des Liebesgebotes. Darin öffnet sich eine transzendierende Dimension: im Leben eines Menschen, "der aus dem älteren Licht in ein neues weitergeschritten war und auch hier sich nicht ganz beschienen fühlte, sondern von fernem Licht träumte" (S.10).

6.4. Die Beziehung zu den Quellen

Andres hat sich lange und gründlich mit der historischen Gestalt des Synesios befaßt, der Roman orientiert sich sehr eng an der reichen Überlieferung, die im poetischen und philosophischen Werk des Synesios und in seinen Briefen gegeben ist, sowie einer darauf fußenden wissenschaftlichen Forschung ².

Die enge Anlehnung zeigt sich in der Person und ihrer Vita: Auch der historische Synesios stammt zusammen mit seinem Bruder Euoptius aus einer alten Adelsfamilie, die, wenn auch nicht auf Poseidon, so doch auf einen Gefährten des Herakles zurückgeführt wird. Innerhalb seiner vielfältigen Begabungen, Interessen und Tätigkeiten ist das Studium bei Hypatia und die damit gegebene lebenslange Freundschaft, die sich im Briefwechsel bekundet, von prägender Bedeutung. Als Synesios von allen Seiten bedrängt wird, schweigt Hypatia, was zu dem schmerz erfüllten Brief 10 führt. Diese Situation wird im Roman als eine Entfremdung zwischen der vernunftorientierten

² Grundlegende Literatur: Campenhausen, Hans Freiherr von: Griechische Kirchenväter, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1955 6.Aufl, S. 125-136; Vogt, Joseph: Begegnung mit Synesios, dem Philosophen, Priester und Feldherrn, Darmstadt 1985; Vollenweider, Samuel: Neuplatonische und christliche Theologie bei Synesios von Kyrene, Göttingen 1985; Synesii Cyrenensis Hymni, rec. Terzaghi, Romae 1949; Synesios von Kyrene: Dion Chrysostomos, von Kurt Treu, Berlin 1959.

Philosophin und dem christlichen Bischof interpretiert. Die Verbundenheit der beiden Lebenswege allerdings kommt durch den Romananfang zum Ausdruck: Die Geschichte des Synesios beginnt mit der historisch bezeugten Ermordung der Hypatia.

Die Freundschaft zu Johannes Chrysostomos hingegen läßt sich nicht belegen, wohl aber die zu Aurelian, Olympios und Herkulanios, der Synesios zur Übernahme eines Amtes bewegen will, ohne daß allerdings damit der Weg zum Christentum angelegt werden soll. Historische Gestalten von Bedeutung für Synesios sind auch der Dux Anysios, Andronikos mit seinem Schergen Thoas, als geistlich-politischer Berater schließlich Isidor von Pelusium.

Auch die vom Patriarchen Theophilos eingeseignete Ehe mit einer Christin ist bezeugt, wobei anders als im Roman deren Dauer ungewiß ist. Die Frau des Synesios ist jedoch nicht Griechin, sondern Römerin. Damit wollte Andres wohl eine weitere Ausdehnung des kulturellen Umfeldes erreichen, wie auch durch die Adoptivtochter Tutulina: die Familie als Keim und Symbol der Menschheit. Das wird durch die erfundenen sprechenden Namen der Söhne Phaidon und Paulus unterstützt. Der historische Synesios hatte drei Söhne, auch er mußte den Tod aller Kinder miterleben.

Die Chronologie der Romanereignisse folgt der Historie. Eine Ausnahme bildet die Eheschließung, die wohl erst nach der Gesandtschaft nach Konstantinopel erfolgt ist. Die Rolle der Prisca als Erzählerin erforderte diese Umstellung. Die Gegnerschaft zu Andronikos verlegt Andres bereits in die Anfangszeit auf dem Doroshof, für dessen Leben und Organisation etwa der Brief 148 Quelle sein kann, einschließlich der hier erwähnten Mythenbindung der Menschen. Diese frühe Feindschaft strukturiert die Romanhandlung; sie ist auch eine Interpretation der leidenschaftlichen Töne in den Briefen 57 und 58, die eine sehr persönliche und tiefgehende Feindschaft zwischen dem adligen Synesios und dem Emporkömmling Andronikos vermuten lassen.

Die genannten Briefe werden sehr genau für den Verlauf der Auseinandersetzung benutzt: Zwei Opfer des Andronikos bekommen Namen, werden zu Romangestalten, die Foltermethoden werden erwähnt, der Beistand des Bischofs, der Bruch des Asylrechts, schließlich der Bann. Die Übernahme wird teilweise zum wörtlichen Zitat.

Ein historisches Element, das Andres für Struktur und Deutung des Romans genutzt hat, ist auch die Todesprophezeiung bei der Übernahme des Amtes. Die letzten Zeugnisse des historischen Synesios (Katastasis II) sprechen von seiner Erwartung und Bereitschaft angesichts übermächtiger Feinde, in der Kirche sein Leben zu lassen, als Priester, Diener und Opfer. Der Roman verknüpft diese Punkte zu dem bereits dargestellten Weg in den Tod. Der Opfergedanke wird umgestaltet zur liebevollen Tat.

Die literarischen Werke des Synesios werden fast alle erwähnt. Besondere Bedeutung haben einige Briefe und Hymnen. Abgesehen von den bereits genannten sind dies der Brief an Euoptius (4) über die Seefahrt, sowie der über das Bischofsamt (105) an den Bruder. An ihnen läßt sich gut darstellen, wie Andres mit diesen Quellen umgeht.

Der erste Brief ist vermutlich nach der Gesandtschaft entstanden und schildert die Rückreise des Synesios nach Kyrene. Im Roman wird er 20 Jahre früher datiert. Euoptius gibt ihn Prisca zur Zeit der Gesandtschaft zu lesen, sie verbindet so Eintauchen in eine Vergangenheit mit der Teilnahme an der Gegenwart. Der Grund für die Umdatierung liegt in dem humorvollen Ton und Gehalt des Briefes. Er hätte nicht zur Rückreise von Konstantinopel gepaßt, da diese Annäherung an das Christentum bereits mit dem Todesmotiv verbunden war. Der Brief nimmt mehrere Seiten ein: 106-116; 118. Dabei ist der größte Teil in der authentischen Form geschrieben, er gibt alle Elemente dieser höchst lebendigen Erzählung wieder, zum Teil als wörtliches Zitat. Kleinere Teile werden als Inhaltsangabe referiert. Veränderungen bestehen darin, daß Einzelheiten ausgestaltet, noch drastischer wiedergegeben und religiöse Elemente hinzugefügt werden. Beide Formen werden durch die Anteilnahme und Kommentierung der Prisca unterbrochen. Sie liest im Blick auf die gegenwärtige Reise und mögliche Gefährdung des Synesios, und als Christin. Beim drohenden Untergang im Meer wünscht sie, Synesios in diesem Wasser zu taufen, die Rettung bringt sie in Zusammenhang mit der frommen Haltung des jüdischen Steuermannes sowie der Bestimmung, die auf Synesios warte. Aber auch die reale Gegenwart drängt in die Lektüre, der Hahn im Brief entspricht dem auf dem Doroshof, verweist auf die Gefahr. Es entsteht ein kunstvolles Geflecht aus realer Schrift, fiktiver Vergangenheit, fiktiver und imaginiertes Gegenwart.

Der Brief 105 über das Bischofsamt ist ebenfalls an Euoptius gerichtet: S.298 - 301. Wieder steht neben Umformulierungen, die aber die Aussagen nur geringfügig verändern, das wörtliche Zitat. Hier geht es um die Vorbehalte des Synesios gegenüber dem Amt, um die Erklärung, seine Ehe fortführen zu wollen, sowie um das Bekenntnis, an Grundüberzeugungen gebunden zu sein.

Die in der Synesiosforschung ³ gestellte Frage, warum diese Schrift sich nicht zum Übergang in das Christentum und zur Taufe äußere, wird von Prisca indirekt beantwortet, indem sie betont, daß Synesios dem Christentum bereits verbunden war und

³ z.B. Vogt, Anm. 2, S.102.

hier vor allem Ablehnungsgründe dargelegt habe, um die Pläne des Patriarchen zu stören.

Weniger eng an die Texte gebunden ist der Umgang mit den Hymnen. Hier finden sich neben freien Ergänzungen Verse aus verschiedenen Gedichten, Gedanken und Bilder. Leitmotivisch für den ganzen Roman begegnet die Vorstellung von Gott als Mutter aus dem Hymnos 5. Vom Niedersteigen des Logos in den Hades ist die Rede, von der Auffahrt der Seelen (Hymnos 8). Die Abwehr der Dämonen spielt eine Rolle, über die der Sohn Herr ist, wie auch über die Sterne und die Chöre der Engel (Hymnos 2 und 5). Daß es im Roman heißen kann, die Hymnen des Synesios über die Trinität würden bereits in der Kirche rezipiert, während Synesios noch außerhalb stehe, stellt eine angemessene Interpretation dieser Hymnen dar, in denen christliche Vorstellungen sich langsam abzeichnen und in die lyrische Sprache drängen.

6.5. Zusammenfassung

Die Untersuchung der historischen Quellen hat gezeigt, wie sehr der Roman in Gegenstand, Stoff und Aufbau durch sie geprägt ist. Dennoch ist nicht die behutsame Annäherung an das Überlieferte Ziel, sondern die Deutung.

Sie zeigt sich darin, daß dem Geschehen Notwendigkeit zuerkannt wird. Sie liegt im Ablauf der Geschichte, die von der heidnischen Antike in das Christentum übergeht. Dabei bleiben die alten Mythen als Formulierung und Deutung von Erfahrung ebenso gültig wie Denkmodelle und ethische Maßstäbe, die das Christentum aufnehmen muß, um Humanität, Schönheit und Wahrheit zu bewahren.

Die Notwendigkeit und Folgerichtigkeit erscheinen auch bewirkt durch eine übergeordnete Macht, die, so wenig sie sich bestimmen läßt, letztlich im Glauben ruht. Diese Notwendigkeit führt den Gutsherrn, Jäger, Philosophen und Dichter über die parteinehmende Tat ins Christentum. Das Liebesgebot wird gelebt und zunehmend entfaltet bis hin zur Selbsthingabe für andere. Das Geschehen verweist auf den Weg Jesu.

Dem dienenden Christentum steht die triumphierende Kirche gegenüber mit all ihren durch Macht und Reichtum gegebenen Verzerrungen und Verbrechen. Aber bei aller Sympathie für Gewaltverzicht, Erniedrigung und Demut wird doch der Kampf gegen das Böse für notwendig und legitim erachtet. Denn das Böse ist in der Menschenwelt, wie immer es entstanden sein mag, und fordert heraus. So muß der Bischof durch das ihm verliehene Mittel des Bannes eingreifen.

Im Vergleich mit den Quellen ist zu sehen, daß religiöse und ethische Fragen hervordringen. Das wird auch dadurch vermittelt, daß aus der Perspektive der Christin Prisca erzählt wird. Der Blick der Frau impliziert Aspekte, die der Verschiedenheit der Geschlechter zugeschrieben werden. So bleibt Synesios häufig in dominierender Distanz, wie so oft die Männergestalten in Andres' Werken, während Prisca wachsam der Realität zugewandt ist. Im biblischen Bezug, der Synesios annähert an Jesus, kann Priscas Heimholung ihres Mannes mit der Ausstattung für einen Toten an die Salbung in Bethanien erinnern, in beiden Fällen Zeugnisse für den vorausschauenden tieferen Blick der Frau.

Zu Hypatia und Prisca tritt die Mutter des Synesios als Ausgang und Ziel seines Weges. Das korreliert mit der Bedeutung von Anteilnahme und Empfindung als zentralen Kräften des christlichen Menschen, es entspricht auch dem Gottesbild, das Mütterlichkeit mit einschließt.

Schillernd ist der Titel des Romans: Der Verleumder Laokoon hatte seine Legende so genannt. In Priscas Darstellung hingegen sind die versuchenden Kräfte alle diejenigen, die Synesios von der Übernahme der Verantwortung wegziehen wollen. Auch die biblischen Versuchungserzählungen klingen an: Obwohl Synesios' Übernahme der Macht als notwendig hingestellt wird, geht er dabei unter - ein tragischer Aspekt menschlicher Existenz, den allenfalls die Hoffnung auf Erlösung im Tod aufzulösen vermag. Sie klingt an.

Bei aller historischen Orientierung kann keine Interpretation des Romans die vielfältigen Bezüge übersehen, die auf die Person von Stefan Andres verweisen wie auf zentrale Konflikte seiner Zeit⁴. Auf Ähnlichkeiten im äußeren Verhalten, im Lebensstil, in Grundpositionen ist hingewiesen worden; der Roman enthalte "eine Summe seines Denkens, ein kaschiertes Selbstporträt und ein geheimes Wunschbild" (Hoffmann S.25). Zu denken ist auch an die Notwendigkeit und Problematik von christlichem politischem Engagement, sowie an die schmerzlich vermißte eindeutige Stellungnahme der Kirchen im Nationalsozialismus, unüberhörbar auch die Kritik an einer bornierten Religiosität sowie an einer Kirche, die sich zu sehr auf die Macht eingelassen hat. Für all dies ist Synesios und seine Zeit Anschauung und Symbol.

⁴ z.B. Janko, Anton: Synesios als Philosoph, in: Mitteilungen der Stefan-Andres-Gesellschaft, Schweich, Heft II, 1981, S.23-29; Hoffmann, Fernand: Stefan Andres malt Stefan Andres-Überlegungen zu Stefan Andres' posthumem Roman "Die Versuchung des Synesios", in: Mitteilungen der Stefan-Andres-Gesellschaft, Heft III, 1982, S.12-25.

7. STEFAN ANDRES - EIN VERTRETER CHRISTLICHER LITERATUR?

Die vorliegenden Untersuchungen haben erkennen lassen, daß Andres' Werk aus christlicher Tradition entstanden und mit ihr verbunden geblieben ist. Das zeigte sich in den Fragestellungen, Themen, Inhalten, Motiven und Deutungen, das betraf auch die literarischen Formen und die Sprache. Daß Andres christlichen Inhalten verpflichtet war, sich selbst als Christ bezeichnete, begegnet an vielen Stellen, wobei sein Bekenntnis dem Jesus Christus gilt, in dem die Idee des Menschen konkret geworden sei, der ein neues Verhältnis zu Gott, Mitmensch und aller Kreatur gestiftet habe ¹. Christliches Bekenntnis ist also nicht Wiedergabe von Dogmen, sondern fußt auf Erfahrung, die im Denken und Leben gegründet ist.

Von daher erscheint gerechtfertigt, daß literaturwissenschaftliche Werke Andres als christlichen Autor behandeln, z.B. Otto Mann: Christliche Dichter im 20. Jahrhundert, oder Wilhelm Grenzmann: Dichtung und Glaube. Daß auch hier mit unterschiedlichem Verständnis und Ausdruck des Christlichen zu rechnen ist, zeigen die genannten Werke.

Schwieriger allerdings wird es, wenn das dichterische Werk als christlich bezeichnet wird. "Es ist mißbräuchlich, von christlicher Wissenschaft oder christlicher Kunst zu reden; denn eine christliche Methode gibt es auf allen diesen Gebieten des Geisteslebens nicht. Es gibt wohl christliche Schuster, aber keine christliche Schuhmacherei", heißt es bei Rudolf Bultmann ². So wird wiederum auf die Person verwiesen, und es dürfte in der Tat auch von theologischer Seite her schwer sein, klare Kriterien für die Bestimmung des Christlichen in poetischer Produktion aufzustellen.

Elisabeth Langgässer indessen, eine Dichterin, die Andres in vielfacher Hinsicht nahe steht, hat ein Konzept christlicher Dichtung entwickelt, das im folgenden kurz dargestellt werden soll ³. Angesichts des Zerbrechens aller Kausalitätszusammenhänge sei gegenwärtiges Lebensgefühl radikal durch menschliche Grundgegebenheiten bestimmt und gelange so zur Deckung mit dem Erlösungsleben Christi. Dessen Elemente sind Sünde, Gnade und Erlösung. Diese Reduktion stehe im Einklang mit modernem Desinteresse an ausgeklügelten Fabeln, wie auch die fließenden, offenen Formen der Substanz des Christlichen entsprächen. Welthaltigkeit ist das Kennzeichen

¹ Bild und Maßstab, in: Der Dichter in dieser Zeit, München 1974, S.184-189.

² Humanismus und Christentum: Glauben und Verstehen II, Tübingen 1952, S.138.

³ Grundlage ist: Elisabeth Langgässer: Das Christliche der christlichen Dichtung, Freiburg 1961.

christlicher Dichtung, die das Beziehungsgeflecht darstellt, in dem der Mensch steht: zwischen Gott und Teufel, Sünde und Erlösung. Nicht primär psychologisch, sondern ihrem Abbildcharakter gemäß seien die Personen zu gestalten, verweisend und transzendierend. Bezugspunkt ist die Heilsgeschichte, die in Anlehnung an katholische Liturgie als "Realität des sakramentalen Fortlebens Christi" (S.51) gilt. Dabei beruft sich Langgässer auch auf antike Tradition, wenn Christus als Mysteriengott bezeichnet wird, Dichter und Leser Mystiker genannt werden. Langgässers Konzept erfordert das Eingehen auf den Menschen, auf sein Lebensgefühl, das fast schon eine Determination zum Bösen hin geworden sei. Aber auch aus der Negation falle ein Licht auf den Heilsbereich. Ihn versuchen alle Romane Langgässers aufzudecken, durch Überschreiten aller zeitlichen und räumlichen Grenzen, durch Abgründe und Dunkelheiten hindurch. Die Antike ist in dieses Geschehen mit einbezogen, als düstere chthonische Macht oder als unerlöste Natur ⁴. So verwandt viele dieser Aspekte mit Andres' Vorstellungen sind, so wehrt Langgässer sich gegen Halbierungen und Vermischungen, bezeichnet das Christentum als Erbin der Antike und ihre eigenes Schreiben als christlich.

Merkmal christlicher Dichtung sind also nicht bestimmte Themen, Aussagen und Formen, sondern Mensch und Natur sind ihr Gegenstand, bezogen auf Christi Leben. Diese Ausweitung bietet den Ausgangspunkt für die neuere Diskussion etwa bei Dorothee Sölle und Karl-Josef Kuschel ⁵. Von christlicher Dichtung zu sprechen, sei für die Gegenwart unergiebig. Der christlich geprägte Konsens sei aufgelöst, oftmals zeige gerade die profane Literatur die "Realisation" dessen, was das Christentum meine. Ähnlich spricht Kuschel von "christophorischer" (S.308) Literatur, die das Anliegen Jesu Christi verwirkliche, wobei wie bei Dorothee Sölle die Autoren auch Nicht-Christen sein können.

Eine Gegenposition, nämlich die Auffassung von der Bestimmbarkeit und weiteren Gültigkeit christlicher Dichtung vertreten vor allem Gisbert Kranz und Ernst

⁴ Gelegentlich scheint die Antike darüber hinaus auf Erlösung zu verweisen oder sie sogar mitzubefördern, etwa in dem Gedicht "Regnerischer Sommer", das Christus mit Orpheus gleichsetzt. Gedichte, Frankfurt/M., Berlin, Wien 1981, S.123 f. Dazu: Karl-Heinz Müller: Poesie und Glaube. Grenzen und Möglichkeiten christlicher Dichtung im 20. Jahrhundert am Beispiel Elisabeth Langgässers, in: Lothar Bossle/ Joel Pottier (Hrsg.): Deutsche christliche Dichterinnen des 20. Jahrhunderts, Würzburg, Paderborn 1990, S.126-150; S.147-149.

⁵ Dorothee Sölle: Realisation. Darmstadt, Neuwied 1973; Karl-Josef Kuschel: Jesus in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, Gütersloh 1987.

Josef Krzywon ⁶. Mögen viele der von diesen Autoren genannten Merkmale auf das Werk von Andres zutreffen, z.B. auch dieses, daß Kenntnisse der christlichen Überlieferung beim Rezipienten für ein angemessenes Verstehen notwendig sind, so bleibt doch der Begriff der "christlichen Literatur" fragwürdig.

Strikt abgelehnt wird er auch von Dichtern und Schriftstellern, z. B. von Heinrich Böll, der vor gedanklichen Einengungen beim Schreiben warnt, da so "hölzerne Kinder" entstünden ⁷. Ähnlich wehrt sich auch Andres gegen religiöse, philosophische und politische Vorgaben, die außerhalb des Kunstwerks liegen. In der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg sei dieser Antrag oft an ihn gestellt worden, in christlichem Sinne am Aufbau einer neuen Gesellschaft mitzuwirken. Dagegen stehe die Freiheit der künstlerischen Arbeit, die nur die Aufgabe habe, die Welt widerzuspiegeln als Kosmos. Nicht das Erlösungsleben Christi bildet also das Bezugssystem, sondern die Vorstellung einer geordneten Welt. So wie der Schöpfer die Vielfalt ins Leben gerufen habe, sei ihr auch der Künstler verpflichtet und dürfe sich nicht hinreißen lassen zu Bevorzugung und einseitiger Parteinahme.

Die Kunst stamme aus der Mitte der Person, wo vier Elemente eine Verbindung eingehen: eine Vernunft, die sich vom Absoluten abhängig weiß, die Vitalität der Triebkräfte, Erbe und Erinnerung und schließlich die Begabung ⁸. An anderer Stelle werden als Voraussetzungen für den epischen Dichter genannt: Weltverbundenheit, Naturverehrung und Fantasie ⁹, wie denn überhaupt die "unerschöpfliche Liebe zur Welt"¹⁰ Grundlage des künstlerischen Schaffens sei.

Das Kunstwerk, das Ordnung, Weltordnung und Kosmos widerspiegelt, muß, dem griechischen Begriff folgend, auch Schönheit hervorbringen. Diese Ästhetik verlangt vom Rezipienten wie von der Literaturkritik, daß sie sich darauf zu konzentrieren hätten, diese wahrzunehmen, statt inhaltliche, weltanschauliche und persönliche Komponenten aufzuspüren und zu zergliedern ¹¹. Das in sich ruhende Kunstwerk vermag

⁶ Gisbert Kranz: Lexikon der christlichen Weltliteratur, Freiburg, Basel, Wien 1978, Einleitung S.1-21; Ernst Josef Krzywon: Literaturwissenschaft und Theologie, in: Stimmen der Zeit, 192, 1974, S.108-116.

⁷ Rose und Dynamit, in: Aufsätze-Reden-Kritiken Bd. I, S.37f.

⁸ Über die Sendung des Dichters, in: Wilhelm Große: Stefan Andres, Trier 1980, S.63-74, S.69.

⁹ Der Romancier in dieser Zeit, in: Der Dichter in dieser Zeit, München 1974, S.19-35, S.31.

¹⁰ Über die Sendung des Dichters, S.70.

¹¹ Über mein Werk, in: Der Dichter in dieser Zeit, S.7-9.

nun den in vielfältige Zwänge eingebundenen Menschen auf eine tiefere Schicht seiner Existenz zu verweisen und wird also in dieser Weise wirksam, klärend und aufbauend.

Daß eine solche Ästhetik des Schönen wiederum christlich interpretierbar ist, zeigt Klaus Jeziorkowski¹². Er sieht in einem Kunstwerk, das in freier und spielerischer Weise das Schöne realisiert, einen Vorschein dessen, was die Seligpreisungen der Bergpredigt meinen: angst- und machtfreies, friedliches und erfülltes, eben "seliges" Dasein. "Das schöne Werk ist die ästhetische Bergpredigt" (S.196).

Einer solchen Interpretation würde Andres vermutlich widersprechen. Sein Ansatz bleibt eher auf klassische Ästhetik bezogen. Die Verbindung zwischen Ästhetik und Ethik stellt er mit Hilfe der vier platonischen Kardinaltugenden her, ohne allerdings Platon zu nennen: "Sinn für das Maß" ist erste Voraussetzung für ein Kunstwerk, "Weisheit" bringt den richtigen Blick hervor, "Stärke des Herzens" ist nötig, um ihn zu ertragen, die "Gerechtigkeit" verhindert, daß furchtbarer Zufall alles beherrscht¹³.

Dabei sieht Andres selbst, daß sein poetisches Konzept wie auch sein dichterisches Werk von religiösen Elementen geprägt ist: "Der Theologie bin ich in meinem Werk ein wenig treu geblieben, weil sie es mit dem Logos zu tun hat, mit dem Fundamentalen"¹⁴. Aber er qualifiziert sie in seinen theoretischen Überlegungen trotz vielfacher Anklänge nicht christlich, stellt vielmehr, wie schon so oft, die Verbindung her zu platonischer Philosophie.

7.1. Das Mythische

Die einzelnen Werke hatten gezeigt, daß Andres sehr ausgiebig von vorgeformten Elementen Gebrauch macht: antike und biblische Texte, antike und christliche Sentenzen und Zitate, historische, religiöse und mythologische Gestalten, antike Mythen, christliche Erzählungen - all das gehört in den Bereich von "Erbe und Erinnerung". Dabei ist festzustellen, daß dieses Erbe nicht statisch ist, sondern offen ist, umgestaltet und weitergeführt zu werden.

Im christlichen Zusammenhang sei dabei an die bei Auerbach¹⁵ aufgegriffene figurale Methode erinnert, die das Verhältnis zwischen Altem und Neuem Testament

¹² Zum Verhältnis von Theologie und Literaturwissenschaft, in: Jens, Küng, Kuschel (Hrsg.): Theologie und Literatur, München 1986, S.186-198.

¹³ Über die Sendung des Dichters, S.69.

¹⁴ Über mein Werk, S.8.

¹⁵ Erich Auerbach: Mimesis, Bern 1946.

als *figura* und *veritas* interpretiert. Daraus entwickelt sich als Methode von Dichtung die Nach- und Weiterbildung biblischer Strukturen und Inhalte. Diese figurale Interpretation, die Altes und Neues Testament verbindet, zeigte sich besonders im Jona-Roma und führte zu weiterer Ausgestaltung. Ähnlich war in vielen anderen Werken zu beobachten, daß mit biblischen Strukturen gestaltet wurde.

Entscheidend für Andres ist dabei, daß eines nicht nur das andere aus sich entläßt, sondern daß die Elemente sich wechselseitig erhellen, aufeinander verweisen. Diese Grundstruktur sieht er vor allem im mythischen Denken und Erleben gegeben. Hier werden christliche Erzählelemente mit antiken Mythologemen gleichgesetzt, beiden wird wesentliche Kraft zuerkannt, die Welt zu erschließen. Ob die christlichen Mythen durch eine besondere Offenbarungslehre ausgezeichnet sind, bleibt dabei offen oder wird in Frage gestellt durch den Verweis auf den historischen und personalmenschlichen Grund eines solchen Anspruchs ¹⁶.

Andres sieht das Mythische als Zentrum poetischer Tätigkeit, der Dichter wird als Mythiker bezeichnet. Was darunter zu verstehen ist, führt er in einem Aufsatz aus, der zuerst in der Deutschen Rundschau erschienen ist, dann in einer Aufsatzsammlung zusammen mit Beiträgen von Jünger, Jaspers, Gogarten, Kerényi einem größeren Publikum zugänglich gemacht wurde. Diese Sammlung steht für ein neu erwachtes Interesse am Mythischen ¹⁷.

Andres geht zunächst auf das Problem der Entmythologisierung ein, wodurch nicht nur die Geistesgeschichte geprägt worden sei, sondern inzwischen sogar die Theologie, nach seiner Auffassung wohl kaum zu ihrem Besten. Die *Ratio*, die nun alle Lebensbereiche beherrsche, habe jedoch dem Menschen weder sein Leben hinreichend geklärt, noch es menschlicher gemacht. Das mythische Denken hingegen sei den Schrecken und Abgründen der Menschenwelt gewachsen, indem es Bilder hinstelle. Diese Bilder haben ihre Entsprechungen in den tiefsten Schichten der menschlichen Seele und können daher von jedem sensiblen Menschen verstanden und mit neuen Erfahrungen, Situationen und Bildern verknüpft werden. Durch Spiegelung, Anknüpfung und Entsprechung stellen sich die einzelnen Elemente als Teile dar, Stücke eines Ganzen, auf das sie verweisen. So entsteht auch im Menschen das Bewußtsein, Teil eines größeren Ganzen zu sein, das von lebendigen Kräften durchwaltet wird, ohne daß ihm dadurch die eigene Freiheit und Verantwortung genommen würde, vielmehr

¹⁶ Mythos und Dichtung, in: Wilhelm Große: Stefan Andres, Trier 1980, S.75-89.

¹⁷ Deutsche Rundschau 89/1963, Heft 12, S.44-53. Kurt Hoffmann (Hrsg.): Die Wirklichkeit des Mythos, München, Zürich 1965.

wirkt er mit am Sinn des Ganzen, ja ist selbst Sinn, da das Ganze letztlich nicht teilbar ist.

So werden Aufgabe und Auftrag des Dichters verstanden, das Mythische zu beleben und zu gestalten. Das geschehe nicht dadurch, daß Mythen genannt und zitiert werden, sondern ihr innerer Sinn muß entfaltet werden, als "ein Sinngerüst", als "das die Welt von innen her formende Inbild"¹⁸.

Inwieweit Andres' Werk solchen Ansprüchen gerecht wird, soll hier nicht entschieden werden. Wichtig ist die Grundstruktur, daß ein Geflecht entsteht voller Beziehungen und Entsprechungen, in dem die Antike genau so wie das Christentum erinnernd vergegenwärtigt werden kann.

7.2. Die Transzendenz

Der Begriff der Transzendenz steht im Zentrum von Andres' poetologischen Reflexionen. Er bestimmt alle Faktoren, die Dichtung ausmachen: den Autor, seinen Stoff, die Form, Intention und Ziel, den Rezipienten.

Voraussetzung ist eine Vorstellung vom Menschen, der nicht hermetisch abgeschlossen auf seine Umwelt fixiert ist, vielmehr offen für eine andere Dimension, die in sein Inneres hineinreicht. Sie ermöglicht ihm, alles Gegebene zu überschreiten, sich und die Welt in einem Licht zu sehen, das Ganzheit und Heil hervortreten läßt.

So ist auch die Vernunft des Dichters auf ein Absolutes bezogen; er erfährt zudem in sich den Geist der Dichtung, der ihn zwar auf die Kräfte im eigenen Innern verweist und einsam werden läßt, andererseits aber durch sein Medium, die Sprache, teilnehmen läßt am Leben der anderen. Kein Inneres kann leben ohne den Bezug nach außen, es besteht Wechselwirkung.

Den Aufbruch zur Gestaltung, die Wahl seines Stoffes erfährt der Dichter oftmals als eine Notwendigkeit, einen Zwang, wobei das Werk in ihm wächst und reift wie eine Pflanze oder wie das Kind im Leib der Mutter, um durch die Geburt in die Welt entlassen zu werden. Doch der Schaffensprozeß kann auch im Bild des Vaters dargestellt werden, auch des göttlichen Schöpfers. Männliches und Weibliches sind miteinander verbunden.

Bezug zur Transzendenz muß auch der Stoff eines gelungenen Kunstwerks haben: Die dargestellten Probleme dürfen weder aus einer antiquarisch behandelten Vergangenheit stammen, noch einen oberflächlichen Reflex auf Gegenwärtiges

¹⁸ Mythos und Dichtung, S.79.

darstellen. Vielmehr geht es letztlich um die ewigen und unlösbaren Menschheitsprobleme, "durch die uns die Transzendenz anblickt", oftmals verbunden mit "Urdunkel" und "Urangst", die in die gesichert erscheinende Zeitlichkeit einbricht ¹⁹. Transzendenz meint also keinesfalls Verklärung, sie ist ambivalent, kann Abgrund sein oder auch mütterlicher Schoß ²⁰.

Aufgabe der Dichtung ist es dann, das Hintergründige sichtbar zu machen und, da es sich um ein Allgemeines handelt, dem einzelnen zu verdeutlichen, daß er nicht allein ist. Das hilft ihm, das Schwere und Unergründliche zu tragen. Die Dichtung drängt also dazu, Transzendenz zu erlauben und darzustellen; diese ist selbst Thema der Dichtung, neben dem Menschen und dem Ding. Denn auch das Ding steht in Beziehung zu numinösen Kräften, die in der Geschichte wirksam sind oder der Natur, ganz gleich, ob diese nun Schöpferin ist oder Schöpfung.

Das so entstandene Kunstwerk zeichnet sich aus durch Schönheit. Die Schönheit hat Zeitlichkeit und Unruhe hinter sich gelassen, bietet einen hellen und geordneten Grund, der schon jetzt alle Gegensätze zusammenfallen läßt und auf das Ur-Eine in der Ewigkeit verweist. So vermag das schöne Kunstwerk die "metaphysische Langeweile"²¹ zu stillen, die daraus entsteht, daß die Seele, die nicht an die Zeit gefesselt ist, müde wird ob des langsamen Gehens der Zeit, das oftmals keinen Sinn erkennen läßt, und sich nach Ewigkeit sehnt. Diese Langeweile ist es, die auch darauf drängt, ein Kunstwerk zu schaffen. Sie habe "Sokrates zum Schierlingsbecher" gedrängt, "Antonius in die Wüste, Meister Eckhart in die unio mystica - und Nietzsche in den Abgrund" (a.a.O.).

Andres stellt sich in den dieser Darstellung zugrundeliegenden Aufsätzen aus dem Beginn der fünfziger Jahre als ein engagierter Kritiker seiner Zeit dar. Zerbrochen sei das Band einer gemeinsamen Transzendenz, einer gemeinsamen Welt, die die Dichter früherer Zeiten trotz politischer und sozialer Unterschiede getragen habe. Empfänglichkeit für Transzendenz sowie die Sehnsucht danach seien verkümmert, da die Welt völlig beherrscht werde von der Ratio, den Quantitäten, der Technik, der Organisation. Der Mensch verkomme zu einem belasteten Träger der Zivilisation, sei funktionierende Partikel der Produktion, um dann in die Rolle des Konsumenten überzuwechseln. Die Kunst habe lediglich die Aufgabe, vergnüglich zu entspannen und abzulenken. Und doch muß die wirkliche Kunst bei diesen vielleicht nur noch

¹⁹ Der Romancier in dieser Zeit, in: Der Dichter in dieser Zeit, S.24.

²⁰ Der Dichter in dieser Zeit, s.o. S.18.

²¹ Über mein Werk, in: Der Dichter in dieser Zeit, S.9.

erinnerten Resten von Transzendenz anknüpfen, um ihr Werk auszuführen, das immer noch mit Hoffnung verbunden ist.

Die hier referierte Bedeutung der Transzendenz für Andres' Poetik und Ästhetik entspricht teilweise dem in seinen Werken Beobachteten, wurden doch die Konflikte vielfach auf diese Ebene gehoben und zu einem Ausgleich gebracht. Auch versöhnliche Schlüsse unterhalb dieser Ebene verweisen auf das Bedürfnis, letztlich Ordnung widerzuspiegeln. Die "metaphysische Langeweile" wirft ein Licht auf den so häufigen Opfertod.

Andres' poetisches Konzept speist sich aus einer Fülle von Traditionen. Er will sein Werk nicht als christliche Literatur verstanden wissen. Ebenso wichtig wie christliche sind ihm antike Traditionen, die im Mythischen miteinander verbunden sind. Leitende Kraft ist die Sehnsucht nach Transzendenz, auf die auch das Mythische in seiner Farbigkeit und Sinnfülle verweist. Religiösität ist ein Grundzug seines Dichtens.

LITERATURVERZEICHNIS

Werke von Stefan Andres:

Ägyptisches Tagebuch, München 1967

Aus meinem griechischen Reisebuch, Archiv der Stefan-Andres-Gesellschaft, Schweich

Briefe an einen Theologen, in: Nouvelle Revue Luxembourgeoise, I: 1970, 3, S.267-279; II: 1971, 1, S.17-27; III: 1971, 2, S.129-152; IV: 1971, 3, S.245-254; V: 1972, 1, S.47-58

Briefe an Karl Kerényi, 1943-1970, Archiv der Stefan-Andres-Gesellschaft, Schweich

Briefe 1931-57, Archiv der Stefan-Andres-Gesellschaft, Schweich

Bruder Lucifer, Jena 1933

Das Antlitz, in: Merkur 3, 1949, I: Heft 3, S.266-281; II: Heft 4, S.366-382

Das Märchen im Liebfrauen-Dom, Fünf Märchen für Marienkinder, Leipzig o.J. [1928]

Das Tal des Widerhalls, in: Frankfurter Zeitung vom 8.4.1937

Der 20. Juli, Tat und Testament, Frankfurter Universitätsreden Heft 41, Frankfurt 1966

Der Dichter in dieser Zeit, München 1974

Der hinkende Gott, Erzählungen, München 1991

Der italienische Literat als Zeitkritiker, in: Merkur 1, 1947, Heft 5, S.784-788

Der Knabe im Brunnen, Roman, München 1961

Der Mann im Fisch, Roman, Berlin o.J.

Der Mann von Astéri, Roman, München 1955

Der Reporter Gottes, Eine Hörfolge in zehn Kapiteln, Frankfurt am Main 1953 2. Aufl.

Der Strick, in: Merkur 1, 1947, Heft 5, S.789-791

Der Taubenturm, Roman, München 1966

Die Biblische Geschichte, Frankfurt 1990

Die Dumme, Roman, München 1969

Die Hochzeit der Feinde, Roman, München, Wien 1986

Die italienischen Romane, Ritter der Gerechtigkeit, Die Liebesschaukel, Die Reise nach Portiuncula, München 1965

Die Liebesschaukel, Roman, München 1970

Die Löwenkanzel, Gedichte von Stefan Andres, Köln 1933

Die schönsten Novellen und Erzählungen, Band 1-3, München, Zürich 1982

Die Sintflut: Das Tier aus der Tiefe, München 1949, Die Arche, München 1951, Der graue Regenbogen, München 1959

Die Touristen, Eine burleske Komödie, Berlin 1946

Die unsichtbare Mauer, Roman, Schweich 1991

Die Versuchung des Synesios, Roman, München, Zürich 1990 3. Aufl.

Die Verteidigung der Xanthippe, Zwölf Geschichten, München 1960

Eberhard im Kontrapunkt, Berlin 1933

Ein Herz, wie mans braucht, Drama in fünf Akten, Msschrft., Archiv der Stefan-Andres-Gesellschaft, Schweich

Eine Einführung in sein Werk, München 1962

Eine halblaute Frage, in: Merkur 3, 1949, Heft 1, S.100-103

El Greco malt den Großinquisitor, Erzählung, Stuttgart 1994

Erhabene Stadt der Trierer, in: Merian Trier, Hamburg 1949, S.76-87

Europa ruft, in: Andres, Stefan u.a.(Hrsg.): Nie wieder Hiroshima, Lahr 1960, S.58-62

Gedichte, München, Zürich 1976

Gottes Utopia, Tragödie in fünf Akten, Berlin o.J. [1950]

Hier und jetzt, in: Merkur 1, 1947, Heft 3, S.439-44

Ist Dionysos zugelassen?, in: Vierteljahresschrift für die Freunde der Stadt Köln, 1956, I, S.5f.

Italiener, Berlin 1943

Lieber Freund, lieber Denunziant, Briefe, München, Zürich 1977

Main Nahe zu Rhein-Ahrisches Saarpfalz Mosel-Lahnisches Weinpilgerbuch, Neuwied 1951

Marienborn, Monatsschrift des Marienbundes im Dienste der Diaspora, Leipzig, 1, 1928, Heft 1-11

Monarchie und Kunst, 1945, Msschrft., Archiv der Stefan-Andres-Gesellschaft, Schweich

Moselländische Novellen, Leipzig 1937

Novellen und Erzählungen II, München 1964

Positano, Geschichten aus einer Stadt am Meer, München, Zürich 1990 5.Aufl.
Reif sein ist alles, in: Merkur 3, 1949, Heft 11, S.1258-1261
Tanz durchs Labyrinth, Dramatische Dichtung, München 1948
Vom heiligen Pfäfflein Domenico, Leipzig o.J. [1943] 4.-13. Aufl.
Wirtshaus zur weiten Welt, Erzählungen, Jena 1943
Zeus lächelt (oder) (Die Abenteuer des Zeus), Komödie, Msschrft., Archiv der Stefan-Andres-Gesellschaft, Schweich

Allgemeine Literatur:

Adenauer, Charlotte: Eine zeitmorphologische Untersuchung des Romans "Ritter der Gerechtigkeit" von Stefan Andres, Diss. Bonn 1951
André, Clément: Dichtung im Dritten Reich: Stefan Andres' "Die Arche", Bonn 1960
Andresen, Carl/ Althaus, P.: Wiederbringung Aller, I. Dogmengeschichtlich, II. Dogmatisch, in: Gallig, Kurt u.a.: Die Religion in Geschichte und Gegenwart, Bd. VI, Tübingen 1986 3.Aufl., Sp.1693-1696
Andresen, Carl/ Harbsmeier, G.: Kultur und Christentum III, geschichtlich, IV grundsätzlich, in: Gallig, Kurt u.a.: Die Religion in Geschichte und Gegenwart, Bd. IV, Tübingen 1986 3.Aufl., Sp.99-108
Andresen, Carl: Antike und Christentum, in: Theologische Realenzyklopädie, Bd. III, Berlin, New York 1978, S.50-99
Aquaedukte der Erinnerung, Stefan Andres 1906-1970, Eine Ausstellung des Collegium Josephinum, Bonn, 5.-22.9.1995
Auerbach, Erich: Mimesis, Bern 1946
Bacchelli, Riccardo: Die Mühle am Po. Übersetzt von Stefan Andres, München 1952
Baeumer, Max L.: Das Dionysische in den Werken Wilhelm Heineses, Bonn 1964
Barner, Wilfried (Hrsg.): Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart, München 1994
Baum, Edgar: Sprach- und Stilstudien zum dichterischen Prosawerk von Stefan Andres, Diss. Bonn 1960
Bengeser, Josef: Schuld und Schicksal, Interpretationen zeitgenössischer Dichtung, Bamberg 1959
Betz, J.: Meßopfer, in: Höfer, Josef/ Rahner, Karl (Hrsg.): Lexikon Theologie und Kirche, Bd. VII, Freiburg 1962, Sp.343-352
Bien, G./ Schwabl, H.: Apokatastasis, in: Ritter, Joachim (Hrsg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 1, Darmstadt 1971, Sp.440f.

- Bin Gorion, Micha Josef: Die Sagen der Juden, Köln 1997
- Blankertz, Herwig/ Matthiessen, Kjeld: Neuhumanismus, in: Enzyklopädie Erziehungswissenschaft, Bd.9.2, Stuttgart 1983, Sp. 416-425
- Böll, Heinrich: Der Knabe im Brunnen und der in der Mietskaserne, in: Essayistische Schriften und Reden 1, Bd. 7, Köln Gütersloh 1971, S.130-132
- Bongardt, Karl: Stefan Andres, Berlin 1990
- Braun, Michael: Stefan Andres: Leben und Werk, Bonn 1997
- Breuer, Stefan: Ästhetischer Fundamentalismus, Stefan George und der deutsche Antimodernismus, Darmstadt 1995
- Bultmann Rudolf: Glauben und Verstehen II, Tübingen 1952, Glauben und Verstehen III, 1960
- Bultmann: Christentum und Antike, in: Theologische Rundschau, NF 33, 1968, S.1-17
- Burkert, Walter: Griechische Mythologie und die Geistesgeschichte der Moderne, Fondation Hardt, pour l'etude de l'antiquité classique, Entretiens Tome XXVI, Genève 1980
- Burkert, Walter: Wilder Ursprung, Opferritual und Mythos bei den Griechen, Berlin 1991
- Campanhausen, Hans Freiherr von: Griechische Kirchenväter, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1955 6. Aufl.
- Donner, Helmut: Kirche und Kultur der Gegenwart. Beiträge aus der evangelischen Kirche. Im Auftrag der Evangelischen Kirche in Deutschland, Frankfurt 1996
- Ebach, Jürgen; Faber, Richard (Hrsg.): Bibel und Literatur, München 1995
- Ecker, Hans-Peter: Die Legende, Stuttgart, Weimar 1993
- Eich, Günter: Träume, Frankfurt 1953
- Franke, Walter: Stefan Andres "Wir sind Utopia", in: Der Deutschunterricht, 4, 1952, H. 6, S.69-86
- Freud, Sigmund: Totem und Tabu, Frankfurt 1991
- Frick, Karl R. H.: Das Reich des Satans, Graz 1982
- Frick, Karl R. H.: Die Satanisten, Graz 1985
- Galling, Kurt: Luzifer, in: Galling, Kurt u.a.(Hrsg.): Die Religion in Geschichte und Gegenwart, Bd.IV, Tübingen 1986 3.Aufl., Sp.553
- Geißler, Rolf: Der Spanische Bürgerkrieg im Spiegel der deutschen Literatur, Report und Reflexion, in: Literatur für Leser 3, 1979, S.184-200
- Gigon, Olof: Die antike Kultur und das Christentum, Gütersloh 1969

- Grenzmann, Wilhelm: Andres, Stefan, in: Moser, Dietz-Rüdiger (Hrsg.): Neues Handbuch der deutschen Gegenwartsliteratur seit 1945, München 1990, S.24 f.
- Grenzmann, Wilhelm: Dichtung und Glaube, Frankfurt 1964 5. Aufl.
- Große, Wilhelm (Hrsg.): Stefan Andres. Ein Reader zu Person und Werk, Trier 1980
- Gründer, Karlfried (Hrsg.): Der Streit um Nietzsches "Geburt der Tragödie", Hildesheim 1969
- Gründer, Karlfried/ Mohr, J.: Apollinisch/dionysisch, in: Ritter, Joachim (Hrsg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd.1, Darmstadt 1971
- Guder, G.: "Wir sind Utopia", in: Modern Languages, 36, 1954/55, S.22-24
- Haas, Gerhard (Hrsg.): Legenden, Arbeitstexte für den Unterricht, Stuttgart 1986
- Hamburger, Käte: Thomas Manns biblisches Werk, Der Joseph-Roman, Die Mose-Erzählung "Das Gesetz", Frankfurt 1984
- Hamburger, Käte: Von Sophokles zu Sartre. Griechische Dramenfiguren antik und modern, Stuttgart 1962
- Hartlaub, Geno: Integer vitae...Zu vier Prosawerken von Stefan Andres, in: Thema, Zeitschrift für die Einheit der Kultur, 7, 1950, S.29-31
- Haufe, Eberhard (Hrsg.): Deutsche Briefe aus Italien, Leipzig 1965
- Henke, Conrad: Stefan Andres "Wir sind Utopia", Ein Unterrichtsgespräch, in: Wirkendes Wort, 5, 1954/55, S.234-241
- Hermann, Jost: Unbewältigte Vergangenheit, Westdeutsche Utopien nach 1945, in: Hermann, J. u.a.(Hrsg): Nachkriegsliteratur in Westdeutschland 1945-49, (Literatur im historischen Prozess; N.F.3) (Das Argument: Argument-Sonderbd.; AS 83), Berlin 1982
- Hetmann, Frederik: Schlafe, meine Rose, Weinheim und Basel 1986
- Heydorn, Heinz J.: Zur bürgerlichen Bildung, Anspruch und Wirklichkeit, Bildungstheoretische Schriften, Bd. 1, Frankfurt 1980
- Hoffmann, Kurt (Hrsg.): Die Wirklichkeit des Mythos, Zehn Vorträge, München, Zürich 1965
- Hofmann, Susanne: Bildung und Sehnsucht: Untersuchungen zum Mittelalterbild Rudold Borchardts, Paderborn, München, Wien, Zürich 1995
- Hofmannsthal, Hugo von: Das Gespräch über Gedichte, Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Prosa II, Frankfurt 1951, S.80-96
- Interpretationen zu Stefan Andres. Von einem Arbeitskreis, München 1969
- Jaeger, Werner: Das frühe Christentum und die griechische Bildung, Berlin 1963

- Janko, Anton: The problem of faith in the three major novels of Stefan Andres "Ritter der Gerechtigkeit", "Der Mann im Fisch", and "Die Versuchung des Synesios", Diss. Waterloo (Canada) 1976
- Jens, Walter: Republikanische Reden, München 1976 2.Aufl.
- Jeremias, Joachim: Die Briefe an Timotheus und Titus, Strobel, August: Der Brief an die Hebräer, Göttingen 1981
- Jeziorkowski, Klaus: Zum Verhältnis von Theologie und Literaturwissenschaft, in: Jens, W./Küng, H./Kuschel, K. (Hrsg.): Theologie und Literatur, München 1986, S.186-198
- Jolles, André: Einfache Formen, Tübingen 1982 6. Aufl.
- Karlinger, Felix: Legendenforschung, Aufgaben und Ergebnisse, Darmstadt 1986
- Kayser, Wolfgang: Das sprachliche Kunstwerk, Bern 1959 5.Aufl.
- Kerényi, Karl: Die Mythologie der Griechen, Band I: Die Götter- und Menschheitsgeschichten, München 1966
- Kerényi, Karl: Werke in Einzelausgaben, Bd.1 Humanistische Seelenforschung, München, Wien 1966, Bd. 2 Auf Spuren des Mythos, München, Wien 1967
- Klapper, John: Guilt and Reconciliation: The Christian Humanism of Stefan Andres, Diss. Oxford 1983
- Klapper, John: Stefan Andres, The Christian Humanist as a Critic of his Times, Bern, Berlin, Frankfurt/M., New York, Paris, Wien 1995
- Klapper, John: Stefan Andres: A reassessment, in: German Life and Letters 43, 3, Oxford 1990, S.234-245
- Klein, Johannes: Geschichte der deutschen Novelle, Wiesbaden 1960 4.Aufl.
- Klein, Uwe: Stefan Andres, Innere Emigration in Deutschland und im "Exil", Diss. Mainz 1991
- Kranz, Gisbert: Lexikon der christlichen Weltliteratur, Freiburg, Basel, Wien 1978
- Krzywon, Ernst Josef: Literaturwissenschaft und Theologie, in: Stimmen der Zeit, 192, 1974, S.108-116
- Kunz, Josef: Die deutsche Novelle im 20. Jahrhundert, Berlin 1977
- Kuschel, Karl-Josef (Hrsg.): Der andere Jesus, Ein Lesebuch moderner literarischer Texte, München, Zürich 1991
- Kuschel, Karl-Josef: Jesus in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, München, Zürich 1987
- Langgässer, Elisabeth: Das Christliche der christlichen Dichtung, Freiburg 1961
- Langgässer, Elisabeth: Das unauslöschliche Siegel, München 1989

- Langgässer, Elisabeth: Gang durch das Ried, München 1962
- Langgässer, Elisabeth: Gedichte, Frankfurt/M., Berlin, Wien 1981
- Langgässer, Elisabeth: Märkische Argonautenfahrt, Frankfurt/M., Berlin, Wien 1981
- Langgässer, Elisabeth: Proserpina, Frankfurt/M., Berlin, Wien 1982
- Lermen, Birgit H.: Moderne Legendendichtung, Bonn 1968
- Lorenzen, Käte: Stefan Andres, in: Wiese, Benno von (Hrsg.): Deutsche Dichter der Gegenwart. Ihr Leben und ihr Werk, Berlin 1973, S.183-194
- Losemann, Volker: Nationalsozialismus und Antike, Studien zur Entwicklung des Faches Alte Geschichte 1933-1945, Hamburg 1977
- Lüthi, Max: Märchen, Stuttgart 1979 7.Aufl.
- Mann, Otto (Hrsg.): Christliche Dichter im 20. Jahrhundert, Beiträge zur europäischen Literatur, Bern, München 1968 2.Aufl.
- Mann, Otto: Stefan Andres, in: Mann, O./Friedmann, H. (Hrsg.): Christliche Dichter der Gegenwart, Heidelberg 1955
- Mann, Thomas/ Kerényi, Karl: Gespräch in Briefen, München 1967
- Mann, Thomas: Joseph und seine Brüder, 2 Bde., Stockholm 1959
- Mann, Thomas: Neue Studien, Stockholm 1948
- Martini, Fritz: Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, Stuttgart 1958 9.Aufl
- Mattenklott, Gert: Die dionysische Seele, Nietzsches Kunstpsychologie in der Tragödienschrift, in: Merkur 42, 1988, S.741-750
- Mattenklott, Gert: Nietzsches "Geburt der Tragödie" als Konzept einer bürgerlichen Kulturrevolution, in: Mattenklott, Gert/ Scherpe, Klaus R. (Hrsg.): Positionen der literarischen Intelligenz zwischen bürgerlicher Reaktion und Imperialismus, Kronberg/Ts. 1973, S.103-120
- Mauthner, Fritz: Wörterbuch der Philosophie, Erster Band, Zürich 1980
- Mein Thema ist der Mensch, Texte von und über Stefan Andres, München 1990
- Mensching, Gustav/ Horst, F./ Adam, A./ Philipp, W.: Teufel, in: Gallig, Kurt u.a. (Hrsg.): Die Religion in Geschichte und Gegenwart. Bd.IV, Tübingen 1986 3.Aufl., Sp.704-712
- Mensching, Gustav: Heiligenverehrung, I. Religionsgeschichtlich, in: Gallig, Kurt u.a. (Hrsg.): Die Religion in Geschichte und Gegenwart, Bd. III, Tübingen 1986 3.Aufl., Sp.168-171
- Meuli, Karl: Griechische Opferbräuche, in: Phyllobolia, Für Peter von der Mühl, hrsg. von Olof Gigon u.a., Basel 1946, S.185-288

- Mitteilungen der Stefan-Andres-Gesellschaft, Heft I, 1980, bis Heft XVI, 1996
- Müller, Karlheinz: Poesie und Glaube, Grenzen und Möglichkeiten christlicher Dichtung im 20. Jahrhundert am Beispiel Elisabeth Langgässers, in: Bossle, Lothar/ Pottier, Joel (Hrsg.): Deutsche christliche Dichterinnen des 20. Jahrhunderts, Würzburg, Paderborn 1990, S.126-150
- Nigg, Walter: Glanz der Legende, Zürich, Stuttgart 1964
- Nordstrand, Karl O.: Stefan Andres und die "innere Emigration", in: Moderna språk, 63, 1969, S.247-264
- Oppermann, Hans (Hrsg.): Humanismus, Darmstadt 1970
- Pausanias: Beschreibung Griechenlands, Band 2, Buch IIX-X, München 1975 2.Aufl.
- Pfeiffer, Johannes: Wege zur Erzählkunst, Hamburg 1953
- Poppe, Reiner: Erläuterungen zu Stefan Andres Wir sind Utopia, Hollfeld 1987
- Rahner, Hugo: Griechische Mythen in christlicher Deutung, Basel 1984 3.Aufl.
- Renan, Ernst: Das Leben Jesu, Berlin o.J. 2.Aufl.
- Rosenfeld, Hellmut: Legende, Stuttgart 1982 4.Aufl.
- Rosteutscher, J.H.W.: Die Wiederkunft des Dionysos, Bern 1947
- Roth, Patrick: Riverside, Christusnovelle, Frankfurt 1991
- Schober, Otto: Stefan Andres: Wir sind Utopia, Ein ehemaliger Schulklassiker im Literaturunterricht von heute, in: Lehmann, Jakob (Hrsg.): Deutsche Novellen von Goethe bis Walser, Bd.2, Königstein 1980, S.201-236
- Schober, Wolfgang Heinz: Erzähltechniken in Romanen, Wiesbaden 1975
- Schulz, Siegfried: Das Evangelium nach Johannes, Göttingen 1983
- Segebrecht, Wulf (Hrsg.): Der Bamberger Dichterkreis 1936-1943, Bamberg 1985
- Seidler-von Hippel, Elisabeth: Stefan Andres, in: Dormagen, Paul u.a. (Hrsg.): Handbuch zur modernen Literatur im Deutschunterricht, Frankfurt 1975 6. Aufl., S.241-244
- Smith, W. Robertson: Die Religion der Semiten, Freiburg 1899
- Sölle, Dorothee: Realisation, Darmstadt, Neuwied 1973
- Storz, Gerhard: Gedenkwort für Stefan Andres, in: Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung, Jahrbuch 1970, S.98 f.
- Storz, Gerhard: Über den "Monologue intérieur" oder die "Erlebte Rede", in: Der Deutschunterricht, 1955, H.1, S.41-53
- Synesii Cyrenensis Hymni, rec. Terzaghi, Romae 1949
- Synesios von Kyrene: Dion Chrysostomos, von Kurt Treu, Berlin 1959

- Utopia und Welterfahrung, Stefan Andres und sein Werk im Gedächtnis seiner Freunde, München 1972
- Vogt, Joseph: Begegnung mit Synesios, dem Philosophen, Priester und Feldherrn, Darmstadt 1985
- Voigt, Klaus: Zuflucht auf Widerruf, Exil in Italien 1933-1954, Erster Band Stuttgart 1989, Zweiter Band Stuttgart 1993
- Vollenweider, Samuel: Neuplatonische und christliche Theologie bei Synesios von Kyrene, Göttingen 1985
- Wagener, Hans: Stefan Andres, Berlin 1974
- Weber, Albrecht: Stefan Andres Wir sind Utopia, in: Hirschenauer, Rupert/ Weber, Albrecht (Hrsg.): Interpretationen zum Deutschunterricht, München 1971 5. Aufl.
- Weinrich, Harald: Narrative Theologie, in: Concilium 9, 1973, S.329-333
- Wiese, Benno von: Ich erzähle mein Leben, Erinnerungen, Frankfurt 1982
- Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur, Stuttgart 1964 4.Aufl.