

VERLAGSGRUPPE PATMOS

**PATMOS
ESCHBACH
GRUNEWALD
THORBECKE
SCHWABEN**

Die Verlagsgruppe
mit Sinn für das Leben

Für die Schwabenverlag AG ist Nachhaltigkeit ein wichtiger Maßstab ihres Handelns. Wir achten daher auf den Einsatz umweltschonender Ressourcen und Materialien. Dieses Buch wurde auf FSC®-zertifiziertem Papier gedruckt. FSC (Forest Stewardship Council®) ist eine nicht staatliche, gemeinnützige Organisation, die sich für eine ökologische und sozial verantwortliche Nutzung der Wälder unserer Erde einsetzt.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte vorbehalten
© 2014 Matthias Grünewald Verlag der Schwabenverlag AG, Ostfildern
www.gruenewaldverlag.de

Umschlaggestaltung: Finken & Bumiller, Stuttgart
Umschlagabbildung: © Melanie Kempa, Kommunikation
Druck: Schätzl Druck & Medien e.K.
Hergestellt in Deutschland
ISBN 978-3-7867-3000-2

Inhalt

Einleitung	7
<i>Alfred Bodenheimer – Jan-Heiner Tück</i>	
Auf der Suche nach dem verlorenen Gott	12
Religiöse Fragen in der deutsch-jüdischen Lyrik des 20. Jahrhunderts	
<i>Eva Lezzi</i>	
Jenseits von Lob und Klage?	35
Annäherungen an Paul Celans <i>Psalm</i>	
<i>Jan-Heiner Tück</i>	
«A Study of the Nostalgias?»	53
Leon Wieseltiers Selbsterfahrungsbuch <i>Kaddisch</i>	
<i>Alfred Bodenheimer</i>	
So hätte es doch sein können ...	66
Über Sprache und Tod in Anna Mitgutschs Roman <i>Wenn du wiederkommst</i>	
<i>Mirja Kutzer</i>	
F***!	88
Fluchen als Form areligiöser Rede in der amerikanisch-jüdischen Gegenwartsliteratur	
<i>Caspar Battegay</i>	

Die Generationenromane von Dara Horn	100
<i>Ausgelöscht sei der Tag und Die kommende Welt Gerhard Langer</i>	
«Epiphanie der Stille»	128
Die Geburt der Sprache aus dem Geist der Liturgie bei Arnold Stadler und Hanns-Josef Ortheil <i>Erich Garhammer</i>	
Versammeln – Verkündigen – Antworten	144
Liturgische Spuren in der Literatur der Gegenwart <i>Andreas Bieringer</i>	
«That high magic to low puns»	158
Pynchon, Derrida, und das Wort(-spiel) <i>Nicole A. Sütterlin</i>	
De profundis	182
Zur Klage im Kriminalroman bei Andrea Maria Schenkel und Friedrich Ani <i>Andreas Mauz</i>	
«Renitente Gebete»	211
SAIDs Psalmen – Eine Fortschreibung von Bibeloesie und moderner Psalmdichtung aus muslimischem Geist <i>Christoph Gellner</i>	
Autorenverzeichnis	229

Einleitung

Die Sprache des Gebets ist weiter, vielfältiger und expressiver als die Sprache der Theologie. Loben, bitten, danken, klagen, aber auch segnen, hadern und fluchen gehören zu ihren Ausdrucksformen. Der Psalter, die «lobpreisende Antwort Israels» auf das Rettungshandeln Gottes, zeigt jedenfalls deutlich, dass das Gespräch des betenden Kollektivs oder Einzelnen mit seinem Schöpfer alle Bereiche des menschlichen Lebens umfasst. Wer betet, bleibt nicht bei sich, sondern geht über sich hinaus, überschreitet den Radius des Eigenen und wendet sich an einen Anderen, den ganz Anderen. Er stellt sich selbst und seine Welt in einen anderen Horizont. Der Gestus der Selbstüberschreitung auf den Anderen hin ermöglicht es, die eigene Situation mit anderen Augen zu sehen. Dies kann auf unterschiedliche Weise geschehen.

Im *Loben* bricht sich die Dankbarkeit Bahn, dass überhaupt etwas ist und nicht vielmehr nichts. Das Staunen ist nicht nur der Einsatzpunkt der Philosophie, sondern auch Quelle der Doxologie. «Wirkliches Loben ist Staunen», notiert Elias Canetti.¹ Im Vollzug des Lobens geschieht Gutheißung der Welt: es ist gut, dass es so ist, wie es ist, und dies ist keineswegs selbstverständlich. Es könnte alles auch anders sein. Gerade die Einsicht in die Nichtselbstverständlichkeit gelingenden Lebens kann eine tiefe Dankbarkeit freisetzen: «Die stille Freude: atmen dürfen, leben. / Wem sei der Dank dafür gegeben?», fragt Ossip Mandelstam, ohne die angezeigte Leerstelle poetisch durch eine theologische Antwort aufzufüllen.² Wo allerdings keine Instanz zur Verfügung steht, auf die man sich beziehen könnte, wo die Exteriorität des Anderen als Fluchtpunkt der eigenen Rede wegbricht, da fehlt die Möglichkeit, den Dank zu adressieren, da droht die Gefahr der Sprachverarmung: «Das Schwerste für den, der an Gott nicht glaubt: dass er niemanden hat, dem er danken kann.»³

Anders das *Bitten*, das aus der Not kommt und eine Mangelerfahrung artikuliert: Es könnte anders und besser sein als es ist, und es wäre wünschenswert, ja dringlich, dass es anders und besser würde. Die Redeform des Bittens begehrt auf gegen die normative Kraft des Faktischen und wendet sich an einen Adressaten, der Abhilfe schaffen

kann. Das Bitten kann unterschiedliche Intensitätsgrade annehmen – von der einfachen Bitte über das Flehen, Seufzen und Rufen bis hin zum Schrei. Die Bitte kann im eigenen Namen erfolgen, aber auch stellvertretend für andere vorgebracht werden. Ob sie erhört wird, ist offen, allerdings ist sie an die Erwartung gebunden, dass sie erfüllt werden kann und nicht in den leeren Räumen des Alls verhallt.

Die *Klage* ist der Ort, an dem das Leiden an einer Unrechtssituation oder das Vermissen einer Sinnperspektive in Sprache gebracht wird. Das Leiden wird nicht verdrängt oder verschwiegen, sondern offen ins Wort gebracht. Der Riss zwischen der Erwartung (dass sich etwas ändert) und der Erfahrung (dass sich immer noch nichts geändert hat) verschafft sich Ausdruck. Damit wird die Sprache zum Ort einer ersten Distanzierung von der Wirklichkeit, die leiden lässt und überwunden werden soll. Erlischt allerdings die Hoffnung auf Änderung, die jede Klage mit sich führt, kann es zu Formen der Doxologieverweigerung kommen, zum fassungslosen Verstummen oder zur ausdrücklichen Absage an Gott. «Du wirst niemals mehr beten, niemals mehr anbeten, niemals mehr im endlosen Vertrauen ausruhen – du versagst es dir. Vor einer letzten Weisheit, letzten Güte, letzten Macht stehen zu bleiben und deine Gedanken abzuschirren – du lebst ohne den Ausblick auf ein Gebiet, das Schnee am Haupt und Gluten in seinen Herzen trägt – es gibt für dich keinen Vergelter, keinen Verbesserer letzter Hand mehr – es gibt keine Vernunft in dem mehr, was geschieht, keine Liebe in dem, was dir geschehen wird – deinem Herzen steht keine Ruhestatt mehr offen, wo es nur zu finden und nicht mehr zu suchen hat, du wehrst dich gegen irgendeinen letzten Frieden.»⁴ Die Proklamation des Todes Gottes ist mit Verlusten verbunden, die Nietzsche, sein Prophet mit schonungsloser Ehrlichkeit beim Namen nennt. «Er hat niemand, den er um Gnade bitten könnte. Der stolze Glaubenslose! Er kann vor niemandem niederknien. Sein Kreuz.»⁵

In der Literatur der Gegenwart werden die hier nur knapp skizzierten Redeformen des Klagens, Bittens und Lobens auf unterschiedliche Weise aufgenommen. Die genannten Redeformen bringen anthropologische Grund- und Grenzsituationen zum Ausdruck, sie sind Äußerung allgemein menschlicher Erfahrungen, können aber auch spezifische Schicksale von Gruppen oder Personen ins Wort bringen. Nicht selten wird die Ungewissheit, ob es einen Adressaten überhaupt gibt, auf den man sich beziehen könnte, thematisiert, die literarische Inszenierung der Abwesenheit Gottes ist ein häufig begegnender Topos. Ob das in der Anrede angezielte Gegenüber wirklich existiert oder durch den Akt der Adressierung erst konstituiert wird, bleibt in der Schwebel.

Der vorliegende Band «Klagen, Bitten, Loben» untersucht Formen religiöser Rede in ganz unterschiedlichen Werken der Literatur des 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts. Gefragt wird nach der poetischen, narrativen, performativen oder expressiven Funktion, die die unterschiedlichen Redeformen des Klagens, Bittens oder Lobens haben können. Die Fragestellung ist weit gewählt, entsprechend vielfältig sind die Beiträge. Sie gehen auf ein Symposium zurück, das vom 18.–20. Juni 2012 in Basel stattgefunden hat und gemeinsam vom Zentrum für Jüdische Studien der Universität Basel und vom Institut für Systematische Theologie der Universität Wien geplant und veranstaltet wurde. Das Symposium war interdisziplinär angelegt und führte Akteure und Akteurinnen aus den Bereichen der Judaistik, der Theologie und der Literaturwissenschaft zusammen.

Den Auftakt macht ein Beitrag von *Eva Lezzi* (Berlin). Unter dem Titel «Auf der Suche nach dem verlorenen Gott» deutet sie Gedichte, die religiöse Suchbewegungen erkennen lassen, die sich nicht mehr in der Lage sehen, ungebrochen auf tradierte biblische oder religiöse Sprachmuster zurückzugreifen. Sie spannt den Bogen von Else Lasker-Schüler über Paul Celan bis hin zu Robert Schindel und Esther Dischereit. In einer gewissen Ergänzung dazu steht ein Essay von *Jan-Heiner Tück* (Wien), der das wohl bekannteste Gedicht aus dem Zyklus *Die Niemandsrose* (1963), *Psalm*, einer Relektüre unterzieht und bei der Deutung auf Motive der kabbalistischen Mystik zurückgreift. Celan adressiert sein Lob an «Niemand», wodurch die doxologische Rede eine poetische Brechung erfährt, ohne deshalb mit einer sprachgewordenen Absage an Gott in eins zu fallen. *Alfred Bodenheimer* (Basel) liest Leon Wieseltiers Selbsterfahrungsbuch *Kaddisch*, in dem ein agnostischer Jude den Tod seines Vaters zum Anlass nimmt, sich erneut der Religion seiner Väter zuzuwenden, und dabei Erfahrungen macht, die er in Form tagebuchartiger Notate protokolliert. Im Kaddisch verschränken sich die Klage um den Toten, die Fürbitte für den Verstorbenen und die Verherrlichung Gottes, des Schöpfers; alle diese Dimensionen spielen in Wieseltiers Reflexionen hinein, die immer wieder durch Einschübe religiöser Rede unterbrochen werden. Die radikale Fremdheit des Todes ist auch das Thema von *Mirja Kutzers* (Köln) Beitrag, der sich mit Anna Mitgutschs Roman *Wenn du wiederkommst* auseinandersetzt. Der offene Zeit- und Möglichkeitshorizont, der die Heilung einer bereits gescheiterten Beziehung in Aussicht gestellt hatte, wird durch den plötzlichen Tod des Geliebten annulliert. Der unvorhergesehene Verlust führt die Protagonistin nicht nur an die Grenzen der Sprache, sondern macht ihr auch die schmerzliche Differenz zwischen der eigenen Trauer und dem Alltagsleben der anderen bewusst. *Caspar Battegay* (Basel) erweitert

das Spektrum der Redeformen, wenn er das Fluchen als Form areligiöser Rede in der amerikanisch-jüdischen Gegenwartsliteratur, aber auch als Grenzfall kommunikativen Handelns («Shit, shit, shit» – «Damn, damn, damn!») in den Blick nimmt, während *Gerhard Langer* (Wien) die im deutschsprachigen Raum noch kaum bekannten Generationenromane von Dara Horn *Ausgelöscht sei der Tag* (2002) und *Die kommende Welt* (2006) vorstellt, in denen biblische Namen das Schicksal ihrer Träger vorzeichnen. Während im ersten Roman die Geschichte des Protagonisten im Licht des Buches Hiob gedeutet wird, werden im zweiten Klage-Briefe an Gott geschrieben, in denen das Fehlen der göttlichen Präsenz schmerzlich beklagt wird.

Nach diesen Beiträgen, die sich mit literarischen Zeugnissen jüdischer Autorinnen und Autoren auseinandersetzen, folgen Aufsätze über Schriftsteller, die Erfahrungen mit der katholischen Liturgietradition gemacht haben und sich an dieser abarbeiten. Unter dem Titel «Epiphanie der Stille» beleuchtet *Erich Garhammer* (Würzburg) die Geburt der Sprache aus dem Geist der Liturgie bei Arnold Stadler und Hanns-Josef Ortheil. Auch *Andreas Bieringer* (Würzburg) richtet sein Augenmerk auf liturgische Spuren in der Gegenwartsliteratur. Er zeigt nicht nur, dass Schriftsteller einen fahrlässigen Umgang mit den heiligen Zeichen bemängeln, sondern auch, dass sich die Herkunft aus einem katholischen Milieu auf das Schreiben produktiv auswirken kann. Exemplarisch weist er auf eucharistische Passagen im Werk Peter Handkes hin.

Über den jüdisch-christlichen Hintergrund der Redeformen von Klagen, Bitten, Loben gehen die abschließenden drei Beiträge hinaus. *Nicole A. Sütterlin* (Basel) unterzieht Thomas Pynchons *The Crying of Lot 49* einer Relektüre, wobei sie unter Rückgriff auf Jacques Derridas Denkfigur der Abwesenheit eines transzendentalen Signifikats dem spielerischen Tanz der Signifikanten ihre Aufmerksamkeit widmet. Die überraschenden Wendungen und Wortspiele in Pynchons Schreiben, der *puncpts* als Alternative zu *concepts* in den Raum stellt, werden so deutlich. *Andreas Mauz* (Zürich) hingegen widmet sich der Frage, wie das Phänomen des Klagens in ein produktives Verhältnis gesetzt werden kann zum literarischen Genre des Kriminalromans. Nach einer kurzen Verständigung über die Klage als anthropologisches Phänomen geht er einschlägigen Passagen in den Kriminalromanen von Anna Maria Schenkel (*Tannöd*) und Friedrich Ani (*Tabor Süden*) nach. *Christoph Gellner* (Luzern) schließlich stellt SAIDs Psalmen als «renitente Gebete» vor. Es handelt sich um poetische Suchbewegungen eines Dichters, der als Iraner im deutschen Exil in der Sprache Goethes schreibt und in seinen Psalmen den Gestus der Anrufung Gottes aufnimmt, aber entscheidend bricht: «nur wer an dir zweifelt, sucht dich» oder «ich bete dich an / ohne einen beweis für deine existenz zu suchen».

Am Ende soll ein Wort des Dankes an die Adresse aller, die am Zustandekommen dieses Buches maßgeblich mitgewirkt haben, nicht fehlen: Zunächst an Casper Battegay (Basel) für die Vorbereitung und Organisation der Basler Tagung, sodann an Markus Andorf und Britta Mühl (Wien) für die Durchsicht und Satzgestaltung des Typoskripts und schließlich an alle Autorinnen und Autoren, ohne deren Mitwirkung zunächst die Tagung und dann dieses Buchprojekt nicht zustande gekommen wären.

Die Herausgeber

Basel – Wien, im Januar 2014

ANMERKUNGEN

¹ Elias CANETTI, *Aufzeichnungen 1992–1993*, München 1996, 25.

² Ossip MANDELSTAM, in: Paul CELAN, *Übertragungen*, Bd. II, Frankfurt 1983, 53.

³ Elias CANETTI, *Das Geheimberz der Uhr. Aufzeichnungen 1973–1985*, München 1987, 126.

⁴ Friedrich NIETZSCHE, *Die Fröhliche Wissenschaft* § 285, in: DERS., *Werke in drei Bänden* (hg. K. Schlechta), Darmstadt 2000, Bd. 2, 166f.

⁵ Elias CANETTI, *Die Fliegenpein*, München – Wien 1992, 64.

Auf der Suche nach dem verlorenen Gott

Religiöse Fragen in der deutsch-jüdischen Lyrik
des 20. Jahrhunderts

Eva Lezzi

Lyrik, in der religiöse Fragen verhandelt und poetische Formen religiöser Rede gesucht werden, gilt traditionellerweise als geistliche Lyrik. In der Gegenwartsliteratur wird diese Zuschreibung jedoch häufig nicht von den Gedichten und ihren Autoren selbst, sondern erst in der Rezeption vergeben. So verzeichnet eine von Jörg Löffler und Stefan Willer 2006 herausgegebene Anthologie mit eben diesem Titel – «Geistliche Lyrik» – nicht nur die bekannten historischen Kulminationspunkte geistlicher Lyrik, die sich grob vereinfachend unter die Stichworte Mittelalter, Reformation und Romantik subsumieren ließen, sondern führt bis zur Schwelle des 21. Jahrhunderts. Laut den Herausgebern erscheint im 20. Jahrhundert der «Religionszweifel als zunehmend normale Ausgangsbedingung geistlicher Lyrik»¹. Dies will nicht heißen, dass es in früheren Jahrhunderten nicht auch lyrisch evozierte Formen der religiösen Krise, der Distanzierung, des Zweifels oder des Widerstreites zwischen unterschiedlichen religiösen Konfessionen bzw. Traditionen gab. Im europäischen 20. Jahrhundert jedoch lassen sich religiöse Traditionen kaum noch isolieren von zunehmenden Säkularisierungsprozessen und entsprechenden geistesgeschichtlichen Strömungen wie Kommunismus, Sozialismus und Psychoanalyse. Auch die Orientierungsverluste durch die beiden Weltkriege und den Zivilisationsbruch Auschwitz sind kaum im religiösen Diskurs aufzufangen, obwohl genau diese Versuche zu modernen Formen geistlicher Lyrik führen.

Der folgende Beitrag setzt sich mit der Lyrik von jüdischen Autorinnen und Autoren des 20. Jahrhunderts und den hier formulierten Religionszweifeln auseinander. Dabei steht weniger die Rede *über* Gott, sondern *zu* Gott im Zentrum – einem Gott, der sich vielleicht im Angesprochen-Werden überhaupt erst konstituiert. Beginnen möchte ich

mit einem mittlerweile klassischen Gedicht von Else Lasker-Schüler aus der Zwischenkriegszeit und mich im Anschluss daran Gedichten von Paul Celan, Robert Schindel und Esther Dischereit und somit lyrischen Möglichkeiten nach der Shoah zuwenden. Angesichts der Fülle deutschsprachiger geistlicher Lyrik im 20. Jahrhundert, die selbst bei einer Beschränkung auf jüdische Perspektiven beeindruckend ist, müssen die hier vorgenommenen Lektüren exemplarisch bleiben. Der Forschungsstand zu den einzelnen ausgewählten Gedichten wiederum differiert stark, sodass die Sekundärliteratur etwa zu Lasker-Schüler und Paul Celan höchstens cursorisch gestreift werden kann, während es Esther Dischereits Lyrik noch immer zu entdecken gilt. Insgesamt beleuchtet der Beitrag Formen lyrischer Anrufung Gottes, die für das 20. Jahrhundert und die jeweils angesprochenen historischen Kontexte paradigmatisch sind – auch weil sie die zunehmende Abwesenheit oder Infragestellung Gottes in je unterschiedlicher Weise in Rechnung stellen.

In Anbetracht der Überschrift des vorliegenden Tagungsbandes – «Klagen, Bitten, Loben. Formen religiöser Rede in der Gegenwartsliteratur» – sind wir aufgefordert, uns Sprechakten und somit performativen Aspekten religiöser Rede zuzuwenden. Zugleich sind die interessierenden Sprechakte gebannt in das Medium der Literatur und somit der Schrift und der Fiktion. Bereits der Titel des Bandes birgt demnach eine Spannung zwischen mündlicher, kontextbezogener Ansprache und literarischer Fiktion. Genau diese Spannung ist auch für theoretische Debatten zur Sprechakttheorie ausschlaggebend – etwa für Derridas dekonstruktive Kritik an John Austins Privilegierung mündlicher Gesprächskontexte² oder für den Disput zwischen Derrida und Searle über den Charakter fiktionaler Rede bzw. Schrift.³ Moderne geistliche Lyrik wiederum, die vom verschriftlichten Gebet bis zur beklagten Abwesenheit Gottes reicht, kann gelesen werden als Aktualisierung des fundamentalen Widerstreits zwischen Referentialität bzw. transzendenter Anrede und textimmanenter Konstruktion eines schließlich angesprochenen Gegenübers.

In Searles Kategoriensystem ist die Klage ein expressiver Sprechakt, der gebunden bleibt an die Subjektivität des Sprechenden und seine psychische Befindlichkeit zum Ausdruck bringt. Zugleich ist die Klage – zumal als *Anklage* – auf eine Zuhörerschaft angewiesen. Die Bitte wiederum richtet sich als sog. Direktiva explizit an einen Hörer und fordert diesen zu einer bestimmten Handlung auf.⁴ Das Lob ist schwieriger zu klassifizieren, es ist auf einen zuhörenden Empfänger gerichtet, entbehrt jedoch der direkten Handlungsaufforderung. In den hier ausgewählten Gedichten werden insbesondere Formen der Klage und der Bitte, weniger des Lobs im Zentrum stehen.

«Formen religiöser Rede» lassen sich jedoch auch in der bereits kurz erwähnten Weise als umfassendere performative Akte verstehen. «Sprachhandlung» sind sie dann – im Sinne etwa von Judith Butler⁵ – als sie ihr göttliches Gegenüber bzw. ihren Gegenstand («die Religion») nicht nur aufrufen oder beschreiben, sondern im Akt der Benennung überhaupt erst konstituieren. In diesem Kontext lässt sich an neuere philosophische Überlegungen zur Religion und zum spezifischen Charakter des Monotheismus mit seinem physisch nicht greifbaren Gott anknüpfen. So beziehen sich beispielsweise Luc Nancy und Jacques Derrida auf den Umstand, dass der monotheistische Gott ein abwesender Gott ist, der gerade daher das Angesprochen-Werden braucht.⁶ Religion ist angewiesen auf ihre eigene, stets wiederkehrende Wiederholbarkeit und laut Derrida gelingt es erst der «Anrufung Gottes, die ihn als Zeugen vorlädt, [...] Gott zu erzeugen».⁷

Auch Löffler und Willer gehen in der erwähnten Anthologie auf die Abwesenheit des monotheistischen Gottes ein, geben dieser jedoch einen religionshistorischen Rahmen, indem sie explizit auf einen Gott verweisen, der sich nicht mehr in Offenbarung und Tat zeigt:

Man muss Gott wieder und wieder versprachlichen – ihn anreden, von ihm sprechen –, weil man ihn nicht (jedenfalls nicht mehr und noch nicht wieder) von Angesicht zu Angesicht schauen kann.⁸

Insbesondere nach der Shoah erhält der religions- und sprachphilosophische Topos von der Abwesenheit Gottes zumal in der jüdischen Tradition eine weitere Dimension, indem er sich nun mit der Theodizeefrage verbindet.⁹

«O Gott» – Else Lasker-Schülers *Anrufung eines beinahe verlorenen Gottes*

In allen Gedicht-Zyklen Lasker-Schülers finden sich Gedichte, in denen Gott in der einen oder anderen Weise explizit aufgerufen wird. Die Anrufung Gottes erscheint in Redewendungen wie beispielsweise «Ach Gott»¹⁰ oder «O Gott», welche einerseits als typisch expressionistische Pathos-Formeln, andererseits als Gebetsanrede¹¹ interpretiert werden können. Häufig drücken die Gedichte die Sehnsucht nach einem (verlorenen) Kinderglauben aus, ebenso wie die große Traurigkeit über die weite Entfernung und die Abwesenheit Gottes. So fragt das lyrische Ich im Gedicht «An Gott», welches zuerst im Zyklus *Meine Wunder* (1911) und in den *Hebräischen Balladen* (1913) erschien, voll inniger Sehnsucht: «Gott, wo bist du?»¹²

Die Anrufung Gottes setzt diesen als Zuhörenden voraus, doch zugleich vermitteln die Gedichte gerade in ihrer pathetischen Über-

höhung und in der Struktur der wiederholten Anrufung eine Ahnung davon, dass sich Gott in einer so existenziellen Weise entfernt hat bzw. fern ist, dass seine Zuhörerschaft gänzlich in Frage steht. Das weiter unten in Gänze wiedergegebene Gedicht «O Gott» ist dem Zyklus «Gottfried Benn» entnommen, den Lasker-Schüler in ihre *Gesammelten Gedichte* von 1917 aufgenommen hatte. Bereits die Verortung des Gedichtes in der Mitte des Zyklus «Gottfried Benn» verdeutlicht, dass die Anrufung Gottes nicht nur die persönliche religiöse Gestimmtheit des lyrischen Ichs ausdrückt, sondern als rhetorische Figur dient, die religiöse Tradition und Moderne verbindet, und dabei ins Zentrum lyrischer Welterschaffung und eines diesseitigen lyrischen Dialogs führt. Für die folgenden Überlegungen soll jedoch nicht der poetische Liebesdialog zwischen Lasker-Schüler und Gottfried Benn, der in der Sekundärliteratur nach wie vor ambivalent beurteilt wird, im Zentrum stehen.¹³ Vielmehr geht es um die im Gedicht realisierten Repräsentationsformen Gottes.

O Gott

Überall nur kurzer Schlaf
Im Mensch, im Grün, im Kelch der Winde
Jeder kehrt in sein totes Herz heim.

– Ich wollt die Welt wär noch ein Kind –
Und wüßte mir vom ersten Atem zu erzählen.

Früher war eine große Frömmigkeit am Himmel,
Gaben sich die Sterne die Bibel zu lesen.
Könnte ich einmal Gottes Hand fassen
Oder den Mond an seinem Finger sehn.

O Gott, o Gott, wie weit bin ich von dir!¹⁴

Auffällig ist die dreifache Wiederholung des Anrufes «O Gott», der als Titel und letzte, singulär stehende Gedichtzeile noch zusätzlich exponiert ist. Ein weiteres stilistisch hervorstechendes Merkmal dieses Gedichts ist der für Lasker-Schüler typische Konditionalis, mit dem Gott schließlich umschrieben bzw. imaginiert wird. Doch selbst im Konditionalis kann es kein direktes Anschauen Gottes geben, sondern nur einen möglichen Blick auf den «Mond an seinem Finger», wobei der «Mond» metonymisch für das gesamte Himmelsgestirn steht und sich in gleicher Konsonanzzahl wie im Wort «Gott» um den Vokal O gruppiert. Im Titel des Gedichts wiederum ebenso wie in den zwei An-

rufungen erscheint genau dieser Vokal exponiert. Er ist herausgelöst aus seiner Konsonantengruppe und bestimmt den illokutionären Charakter des Gedichts, d.h. die an das Ausatmen gebundene Anrufung.

Alfred Bodenheimer hat darauf hingewiesen, dass das lyrische Ich in diesem Gedicht mit dem abschließenden Ruf – «O Gott, o Gott, wie weit bin ich von dir!» – seine eigene Bewegung weg von Gott beklagt; einem Gott, dessen zuhörende Anwesenheit doch immerhin vorstellbar und wünschenswert bleibe.¹⁵ Zugleich jedoch scheint dieser Gott durch die strenge Rahmung mittels der drei Anrufungen, die strukturell den drei Konsonanten in den Worten «Gott», «Mond» und «Hand» entsprechen, in der Sprache bzw. im Gedichttraum selbst geborgen und findet hier und nur hier seine Gestalt. Alle aufgerufenen Metaphern und stilistischen Figuren verfehlen eine klare Referenz: die metonymische Verschiebung, die Vagheit des Konditionalis, der Verweis auf ein kindlich-naives Früher, sei dieses in der eigenen subjektiven Entwicklung oder der Genealogie der Welt zu fassen.

Auch der Gedanke, dass Gott tatsächlich tot sein könnte, wird von Lasker-Schüler im Konditionalis formuliert. So heißt es im Gedicht «Weltende» aus dem 1905 erschienenen Zyklus *Der siebente Tag*: «Es ist ein Weinen in der Welt, / Als ob der liebe Gott gestorben wär».¹⁶ In diesem Beispiel hat der Konditionalis jedoch eine gegenteilige Wirkung. Die Als-ob-Konstruktion dementiert das Sterben Gottes und hält zumindest indirekt an dessen Anwesenheit fest, die von den Menschen jedoch nicht (mehr) wahrgenommen werden kann. Wer sich dabei bewegt hat, von wem die Verdunkelung ausging, bleibt offen.

In ihren Gedichten, die zu oder über Gott sprechen, verbindet Lasker-Schüler widersprüchliche geistesgeschichtliche Tendenzen. Sie sind getragen von einem «unendlichen Schmerz», den der junge Hegel angesichts der «Religion der neuen Zeit» bereits 1803 attestiert und der laut Hegel auf dem Gefühl beruhe «Gott selbst ist tot»¹⁷. Bei Lasker-Schüler findet sich eine entsprechende romantisch gestimmte, jeweils subjektiv vom lyrischen Ich erlebte Trauer und Sehnsucht weit eher als der aggressivere Ton, mit dem Nietzsche die Menschen kollektiv zu Mördern Gottes erklärt.¹⁸ Lasker-Schülers Gott ist weniger ein toter oder ermordeter Gott, denn ein verlorener, der mit hoher religiöser Musikalität gesucht und aufgerufen wird. Zugleich sind ihre Evokationen Gottes nicht zu trennen von einem avantgardistischen Spiel mit Identität und Sprache, ja mit Sprachpartikeln und Buchstabenkombinationen,¹⁹ die zwar für Gott stehen können, ebenso jedoch für den Namen des besungenen Geliebten, die einen transzendenten Gott aufrufen, ebenso wie sie diesen bzw. seine Bezeichnung in der Immanenz der Gedichtstruktur bannen.

«O einer, o keiner, o niemand, o du» – Kette der Anrufung in Celans Es war Erde in ihnen

Über religiöse und biblische Motive in Celans Lyrik ist breit, obzwar noch immer nicht erschöpfend geforscht worden. Im Vordergrund stehen dabei häufig Gedichte aus dem Band *Die Niemandrose* von 1963.²⁰ In diesem Band, der als Bindeglied zwischen dem surrealistisch inspirierten Frühwerk und der zunehmenden Sprachverknappung im Spätwerk gilt, setzt sich Celan dezidiert mit jüdischen Quellen auseinander und verknüpft diese Auseinandersetzung mit der Thematisierung des Holocaust.

Die eigenen Überlegungen gelten dem Gedicht «Es war Erde in ihnen», mit dem die *Niemandrose* einsetzt. Wie bereits bei der Interpretation von Lasker-Schülers «O Gott» geht es mir auch bei der Lektüre dieses Gedichtes um die Momente poetischer Konstituierung eines intim angesprochenen göttlichen Gegenübers.

Es war Erde in ihnen

Es war Erde in ihnen, und
sie gruben.

Sie gruben und gruben, so ging
ihr Tag dahin, ihre Nacht. Und sie lobten nicht Gott,
der, so hörten sie, alles dies wollte,
der, so hörten sie, alles dies wußte.

Sie gruben und hörten nichts mehr;
sie wurden nicht weise, erfanden kein Lied,
erdachten sich keinerlei Sprache.
Sie gruben.

Es kam eine Stille, es kam auch ein Sturm,
es kamen die Meere alle.
Ich grabe, du gräbst, und es gräbt auch der Wurm,
und das Singende dort sagt: Sie graben.

O einer, o keiner, o niemand, o du:
Wohin gings, da's nirgendhin ging?
O du gräbst und ich grab, und ich grab mich dir zu,
und am Finger erwacht uns der Ring.²¹

Bereits in der ersten Strophe, die auf die beiden Titelzeilen folgt, wird jegliches Gotteslob dezidiert verweigert: «Und sie lobten nicht Gott». Bezieht man jedoch diesen Schluss der zweiten Zeile auf denjenigen der ersten, um der Alliteration zwischen «ging» und «Gott» am metrisch hervorgehobenen Zeilenende, dem eigenwilligen Emjambement und der auffälligen Wiederholung des Vokals O Rechnung zu tragen, heißt es: «so ging [...] Gott». Die Abwendung und somit auch der Abbruch der Kommunikation geht demnach ebenso sehr von Gott selbst aus²², und zwar von einem – zumindest dem Hörensagen nach – allmächtigen und allwissenden Gott. Angesichts der verschachtelten Aussage «so ging [...] Und sie lobten nicht Gott» bleibt unklar, welcher der beiden Akteure – der weggehende Gott oder die grabende, ansonsten nicht näher spezifizierte Gruppe – die Kommunikation zuerst verweigert.

Im Bild des monotonen Grabens und der bereits mit der Titelzeile aufgerufenen Erdmetaphorik verbinden sich – zumal auch angesichts intertextueller Referenzen zu anderen von Celans Gedichten – mehrere Ebenen: Zwangsarbeit, Erinnerungsarbeit, Totengedenken sowie biblische und mythische Bezüge. So erinnern die mit Erde angefüllten Grabenden²³ nicht nur an die Toten bzw. die Revenants in selbst geschaukelten Massengräbern, sondern an den aus Lehm geformten ersten Menschen oder den Golem, der mit nicht versiegender Kraft und in monotoner Wiederholung seine rettenden oder zerstörerischen Tätigkeiten fortsetzt.

In der zweiten Strophe stellen die Grabenden nicht nur das Loben, sondern auch das Hören ein. Es heißt nun: «Sie gruben und hörten nichts mehr». Damit werden beide Gesprächsrichtungen gekappt: das an Gott gerichtete Lob ebenso wie das Hören eventueller göttlicher Weisungen. Und wiederum bleibt offen, wer die Möglichkeit zu hören als erster unterbindet: Ist es der weggehende Gott selbst oder sind es die Grabenden, die sich dem Hören aktiv und vielleicht mit gutem Grund verweigern? Es kann auch sein, dass die plötzlich eintretende Stille von einer dritten, einer beobachtenden und kommentierenden Instanz ausgeht, die nun – anders als in der ersten Strophe – auf weitere Attributierungen Gottes verzichtet.

Mit dem Stopp von Lob und Zuhören werden zentrale jüdische Gebetsformen wie beispielsweise das *Kaddish* oder das *Schma Israel* unmöglich gemacht. Im *Kaddish*, das u.a. dem rituellen Totengedenken dient, wird der Name Gottes variantenreich «gepriesen, gerühmt und verherrlicht», während Gott sich im *Schma Israel* («Höre Israel»), einem zentralen Teil des täglichen Morgen- und Abendgebets, gleichsam selbst in Erinnerung ruft und sein Einzig-Sein bezeugt. Ein weiterer religiöser Intertext des Gedichts, auf den Jan-Heiner Tück hingewie-

sen hat, findet sich mit der in Psalm 137 ausgedrückten «Klage der Gefangenen zu Babel», die ihre Harfen in die Weiden hängen und im Exil auf Singen und Gotteslob verzichten.²⁴

Die Sprachverweigerung führt in der zweiten Strophe von Celans Gedicht tatsächlich noch weiter, indem die Grabenden auch «kein Lied» und «keinerlei Sprache» mehr «erfanden» bzw. «erdachten». Beide Verben betonen den kreativen Akt, der im nicht-gesungenen Lied, der verweigerten Sprache gelegen hätte. Auch der Satz «sie wurden nicht weise» zielt weniger auf die Anwendung bereits etablierter philosophischer Systeme, denn auf zu erringenden Erkenntnisgewinn. Die unterlassenen Handlungen deuten so auf das Versiegen von Kreativität und Kunst angesichts der Grabungsarbeit und erinnern zudem an den zweiten, in der Rezeption häufig übergangenen Teil von Adornos bekanntem Diktum:

nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frißt auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben.²⁵

Es stellt sich mir nun die Frage, wie das Gedicht nach einer so umfassenden Sprach- und Kommunikationsverweigerung zu der zitierten, mit dem vierfach wiederholten O emphatisch betonten und musikalisch untermalten Anrufung kommen kann. Dieser Anrufung voran geht in der dritten Strophe ein mehrfacher Umschwung: Einem apokalyptischen Szenario in biblischer Diktion mit einer über ihre Grenzen hinaustretenden Natur²⁶ folgt die Einführung eines lyrischen «Ich». Jenes prominent an den Zeilenanfang und die Strophenmitte gesetzte «Ich» scheint sprachlich – wie ein Fremder, der das Deutsche erst erlernt – kaum zu mehr als zum Konjugieren fähig zu sein und zieht doch gerade dadurch weitere Differenzierungen – «du gräbst, und es gräbt auch der Wurm» – nach sich. Auffällig an dieser Strophe sind zudem der Wechsel des Tempus und schließlich ein Singendes, das sich mit dem Ausspruch «Sie graben.» einmischt und so auch die Pluralform des Verbs ins Präsens versetzt. Unklar ist dabei, ob mit dieser vom Singenden beobachteten grabenden Gruppe einzig das Ich, das Du und der Wurm gemeint sind oder (zusätzlich) jene Grabenden der Vergangenheit.

Ungeklärt bleibt auch, von wem die vierfache Anrufung «O einer, o keiner, o niemand, o du:», mit der die vierte Strophe einsetzt, stammt. Vom lyrischen Ich oder vom Singenden, dessen Lied wir nun in der vierten Strophe vielleicht gerade kennenlernen? Und wer wird angesprochen? Das lyrische Ich, das «Singende dort» oder tatsächlich Gott, wie Tück es aus der vergleichenden Lektüre anderer Celanscher Gedichte herleitet?

unsicher bleibt, ob der Adressat der Anrufung überhaupt existiert oder nicht allererst im Akt der Anrufung konstituiert wird. Das Schweigen Gottes in Auschwitz führt auch das Sprechen an den Rand des Verstummens. So kann abschließend mit George Steiner gesagt werden, ohne mit Celans *Psalm* zu einem Abschluss gekommen zu sein: «Celan hat Auschwitz in einen Psalm eingeschrieben, der gleichzeitig ein «Anti-Psalm» ist [...] Der Jude in der Shoah spricht zu und gegen Gott, einen nicht sprechenden, nichts sagenden Gott. Solange Juden zu Gott reden, muss er zuhören. Es mag sein, dass jenes erzwungene Zuhören in dem Auschwitz-Universum zu dem dünnen Band, dem «Staubfaden», wurde, an dem die Existenz und das Überleben Gottes in einem Himmel, in einem Kosmos, hängt, der zerstört ist (himmelswüst). Wenn man sagt, dass in der Passion Christi ein göttliches Wesen, Sohn Gottes und der Menschen *für die Menschen* gestorben ist, so kann man auch sehen und sagen, dass in der Shoah das jüdische Volk [...] *für Gott* gestorben ist, dass es die unvorstellbare Schuld Gottes, seine Gleichgültigkeit, Abwesenheit oder seine Ohnmacht auf sich genommen hat.»⁴⁸

«A Study of the Nostalgias?»

Leon Wieseltiers Selbsterfahrungsbuch *Kaddisch*

Alfred Bodenheimer

Es gibt ein Gebet im Judentum, das Klage, Bitte und Lob in einem ist. Das Trauerkaddisch, in der korrekten Übersetzung aus dem Hebräischen (*kaddisch jatom*) Waisenkaddisch genannt, gesprochen in familiären Trauerfällen, von Kindern für ihre verstorbenen Eltern gar während elf Monaten nach deren Tod. Das Kaddisch hat aus der Konnotation des Anlasses der Rezitation den Charakter der Klage um den Toten, es hat die Bedeutung einer Bitte, die als Fürsprache des Nachkommen für den Verstorbenen im himmlischen Gericht verstanden wird – und es hat ganz deutlich den Charakter des Lobs, denn es ist ein Text, der Gott als König und Weltenherrscher verherrlicht. Dass es zu einem Gebet wurde, das Trauer im Judentum geradezu emblematisch repräsentiert, hat mit seiner Anwendung seit dem frühen Mittelalter, aber nichts mit seinem Inhalt zu tun.

Das Kaddisch ist, vor allem im Zusammenhang mit dem Holocaust, zu einem öfters benützten Topos in der modernen jüdischen Literatur geworden, auch bei ganz säkularen Autoren und Autorinnen. Ruth Klüger beschäftigt sich etwa in ihrer Jugendautobiographie «weiter leben» mit dem Problem, dass die jüdische Tradition, in der sie in Wien aufgewachsen war, nicht vorsieht, dass sie als Tochter für ihren ermordeten Vater Kaddisch sagt, wie sie es als Sohn sagen würde. Imre Kertész verfasste sein Buch «Kaddisch für ein nicht geborenes Kind» als Monolog eines Überlebenden, der, gezeichnet von Auschwitz, das Vertrauen in die Lebbarkeit des Lebens und damit auch in das Zeugen eines Kindes, verloren hat. Auch der vielleicht weniger als Literat profilierte Michel Friedman nannte seinen Roman über eine Familie von Überlebenden «Kaddisch vor Morgengrauen». Das berühmteste amerikanische literarische Werk, das sich an diesen Begriff anlehnt, ist Allen Ginsbergs Trauergedicht auf seine verstorbene Mutter, das er auch «Kaddish» benannte. Auch hier, wo es um Judentum im ame-

rikanischen Kontext geht und der Holocaust keine unmittelbare Referenzgröße zur Mutter oder zum Sohn darstellt, ist laut Caspar Battegays kurzer Analyse in seinem Buch «Judentum und Popkultur» das im Gedicht genannte «Wir» über die Familie der Verstorbenen hinaus «lesbar als das jüdische Volk an sich», das Leiden als Verweis auf die Leidensgeschichte des Exils.¹

Das Buch, von dem heute die Rede sein soll, ist jedoch von ganz anderem Charakter. Leon Wieseltier, einer der bekannteren amerikanisch-jüdischen Intellektuellen der Gegenwart, leitet seit 1983 das Literaturreport der neoliberalen Zeitschrift «The New Republic». Selbst ein säkulares Leben führend, hat Wieseltier, der aus Brooklyn stammt, seine Jugend in einem orthodoxen Umfeld verbracht und eine Ausbildung absolviert, die ihn von seinem Besuch orthodoxer Schulen bis zu seinem Studium der Jüdischen Studien in Harvard eine hohe Kompetenz im jüdischen Schrifttum und einen problemlosen Umgang mit hebräischen Quellen aus allen Epochen erwerben ließ. Das Buch *Kaddish*, das 1998 im amerikanischen Original und zwei Jahre später in einer deutschen Übersetzung (aus der hier zitiert wird) erschien,² ein Werk von über 550 Seiten, entstand nicht aus einem lange gehegten Plan oder einem vorbereiteten Konzept heraus, sondern aus einem unvermittelten biographischen Anlass. In seinem Vorwort schildert Wieseltier dieses Setting:

Am 24. März 1996, dem 5. Nissan 5756 des jüdischen Kalenders, starb mein Vater. Danach sprach ich ein Jahr lang dreimal täglich, während des Morgen-, des Nachmittags- und des Abendgottesdienstes, das Gebet, das man das Kaddish des Trauernden nennt – zumeist in einer Washingtoner Synagoge, und wenn ich auswärts war, in den örtlichen Synagogen. Es war meine Pflicht, dieses Gebet zu sprechen, und die Gründe dieser Pflicht werden in diesem Buch deutlich werden.

Sogleich fiel mir auf, wie wenig ich über das Ritual wusste, das ich mit so unerwarteter Treue vollzog. Und bald begriff ich, dass es mir nicht gelingen würde, meine übrige Existenz gegen die Auswirkungen dieser unverstandenen und mühsamen Übung abzuschotten. Die Symbole durchdrangen alles. Aus der Zeit der Trauer wurde eine Zeit der seelischen Erneuerung, auf die ich überhaupt nicht vorbereitet war.³

Das Buch ist also eine Art (undatiertes) Tagebuch, bestehend aus einer Wiedergabe und Reflexion der aus diesem Anlass konsultierten unzähligen, vornehmlich aus dem Mittelalter und der frühen Neuzeit stammenden jüdischen Quellen über Trauerriten im allgemeinen und das Kaddish im Besonderen, verbunden mit kurzen Einblicken des Autors in sein persönliches Fühlen und Erleben während dieser Zeit

und eingestreuten Aphorismen, in denen er seine Situation oder auch die Denkvorgänge seiner Quellen zu reflektieren versucht. Es ist eine Rückkehr von einem, der «vor Jahren aufhörte zu beten»⁴ und über zwanzig Jahre vor diesem Ereignis «wie die Rabbinen sagen würden, das Joch der Gesetze abgeworfen» hat.⁵ Der in Kanada lehrende Judaist David Novak hat Wieseltier in seiner Rezension des Buches als Ausnahmeerscheinung eines echten «ba'al teshuvah» (zum Gesetz Zurückgekehrten) bezeichnet, der im Gegensatz zu vielen zeitgenössischen Religionsuchern keineswegs aus dem Stadium des Nichtwissens komme und von naiven Erfahrungswünschen beseelt sei. Gerade die abgeklärte, wissende und umso gehaltvollere Auseinandersetzung dieses weltlichen Juden mit den Quellen seiner Religion verleiht dem Buch laut Novak seine Qualität.⁶

Man mag nun einwenden, es gehe in den Aufsätzen dieses Sammelbandes um die Formen religiöser Rede in der Gegenwartsliteratur, und ein Buch, das sich mit den Kontexten eines traditionellen jüdischen Gebets befasst, wiewohl es kein wissenschaftlich organisiertes, sondern ein sehr persönlich gehaltenes Buch sei, gehe dennoch an dieser Vorgabe im letzten vorbei, indem es nicht eigene Formen religiöser Rede enthalte. Doch dem ist nicht so. Nicht nur unterbricht Wieseltier den Beginn seiner Darstellung der persönlichen Trauer um den Vater nach dessen Beerdigung mit stoßweise hervorgebrachten, fast zwanghaft wiederholten Bruchstücken aus dem Kaddischgebet wie den Formeln «Erhoben und geheiligt», das er mehrmals, und «Sein großer Name sei gepriesen», das er einmal in dreifacher Wiederholung hintereinander niederschreibt,⁷ wobei er auf das «erhoben und geheiligt» im Laufe des Buches zuweilen zurückkommt.⁸ Fast ganz am Ende des Buches, als die Nacht angebrochen ist, deren Beginn mit dem Ende seines Trauerjahrs einhergeht, findet er auch zu Worten eines persönlichen Gebets:

Ich habe Lust zu lobpreisen. Gelobt sei das Buch, die Seite, der Vers, das Wort, der Buchstabe. Gelobt seien die großen Namen und die ungroßen Namen. Gelobt seien der Samt, der die Farbe von Wein hat, und der Wein. Gelobt seien das Teilchen im Licht und das Licht. Gelobt sei die Schulter, und gelobt sei die Last. Gelobt sei der Kalender. Gelobt sei die Uhr.⁹

Der Weg vom Schock des Abschieds vom Vater zu diesem persönlichen Gebet ist in diesem Buch nachgezeichnet, und insofern ist die Beschäftigung mit dem standardisierten Gebet auch ein unbewusster Weg zum persönlichen Gebet, das als solches in der jüdischen Liturgie keinen besonders hohen Stellenwert genießt.

Die Grundfrage, die das ganze Buch begleitet, ist die Suche nach der Relation zwischen dem jüdischen Individuum und der Tradition, die es in ein Kollektiv einbindet. Die Frage nach dieser Tradition

in Form der Beziehung des lebenden Sohns und dessen komplexer Beziehung zum verstorbenen Vater, die im täglichen Kaddisch ihren symbolischen Ausdruck findet, erweitert sich im Studium des Sohnes, der in die Quellen der Gelehrten früherer Jahrhunderte eintaucht, die zu den gleichgeliebten Problemen des Trauerns Kommentare, Responses und eigene Traktate verfassten und sich dabei ihrerseits auf ihre Lehrer oder auch andere Gelehrte früherer Generationen bezogen haben – in der Regel allerdings vor historischen Hintergründen, die sich von denen der Gegenwart stark unterschieden. Wächst hier in der sprechenden Stimme ein Bewusstsein historischer, diachroner Kollektivität – die sich durchaus auch in skeptischen Kommentaren und im Widersprechen gegen die Gesprächspartner früherer Jahrhunderte äußern kann – so entsteht das Bewusstsein einer lebendigen Kollektivität besonders angesichts der kleinen «Schub», wie Wieseltier die Synagoge in seinem Bericht nennt, und des zuweilen nur mühsam erreichten Quorums von zehn Männern (Minjan), wo er in jenem Jahr zu einem festen Bestandteil wird und, gemäß dem Brauch, als Trauernder wann immer möglich auch den Gottesdienst als Vorbeter leitet. Gerade die Alltäglichkeit sowohl des Gebetsakts wie der Begegnung mit den täglich selben Menschen, die das Gebet miteinander im gänzlich unpatetischen, sachlichen Modus des Alltagsgottesdienstes in einer durch das Quorum aber unerlässlichen Solidarität verrichten, schafft dabei einen emotionalen Rahmen für das Einbetten des Trauerjahres.¹⁰

In diesem Zusammenhang ist auch das private Gebet am Ende in den Zusammenhang mit den Erfahrungen dieses Jahres zu stellen. Der Verweis auf alles Geschriebene vom Buch bis zu einzelnen Buchstaben ist die offensichtliche Referenz für den Halt, den ihm Bücher während der ganzen Zeit gegeben haben. Angesichts des ersten Gottesdienstes nach der Beerdigung des Vaters, in dem er das Kaddisch in der Schul sagt, vermerkt er, dass der Gebetsort ein Studiersaal ist, dessen einziger Schmuck seine Bücher sind und konstatiert im Stil der oft eingestreuten aphoristischen Bemerkungen: «Die Rücken der Bücher. Bücher und Rückgrate. Bücher sind ein festes Rückgrat.»

Und etwas weiter unten schreibt er, angesichts der Ratlosigkeit in seiner neuen Situation: «Ich weiss nicht, was ich tun soll. Doch, ich weiß es. Ich werde ein Buch aufschlagen.» Dem seit jeher Buchverliebten werden Bücher, wie der Leser über hunderte von Seiten nachverfolgen kann, zum Garanten jener Tradition, deren unmittelbares Verbindungsglied dem Schreibenden mit dem Tod des Vaters abhanden gekommen ist.

Im Zusammenhang mit diesem ersten Gemeindegottesdienst nach der Beerdigung und den sieben ersten, intensiven Trauertagen für den Vater (von denen erstaunlicherweise mit keiner Silbe die Rede ist), er-

folgt ein Verweis, der das über 500 Seiten später erfolgende, oben zitierte, Lob auf den Samt, der die Farbe von Wein hat, verständlich macht:

Die Schul wirkt so vernutzt. Über das Pult an der Stirnseite des Raums, unmittelbar vor dem Schrein, in dem die Torarollen untergebracht sind, ist ein rotes Samttuch geworfen. Hier steht der Vorbeter, das heißt der Leiter des Gottesdienstes, das heißt der Trauernde; und als ich meine Hände auf dieses Tuch lege, das die Farbe von Wein hat, sehe ich die Spuren der Hände, die dort vor den meinen gelegen haben. Der Samt ist fleckig. Hier und da ist er fadenscheinig. Dieser Verschleiß ist von erlesener Art. Diese Instrumente werden nicht durch Nachlässigkeit dünn, ganz im Gegenteil. Je fadenscheiniger, desto besser. Je dünner, desto dicker.¹¹

In anderer Form als die Bücher, die die Vergangenheit verlebendigen, weist die abgenutzte Pultdecke in eine Vergangenheit, die zugleich Geborgenheit vermittelt und Respekt erheischt. Die Folgen der Wiederentdeckung seiner eigenen Treue wecken in Wieseltier durchaus gemischte Gefühle, was etwa in der folgenden Passage zum Ausdruck kommt:

Ich erzählte einem Freund, dass ich zur Schul zurückgekehrt sei. Der Kreis ist also ungebrochen, sagte er. Vielleicht ein bisschen zu ungebrochen, dachte ich. Ich mag zerbrochene Kreise. Ich zerbreche Kreise.¹²

Der Sohn, der sich als Rebell verstanden hat, tritt aus einem Gefühl der unveräußerlichen Pflicht in die Stapfen des die Tradition ehrenden Sohnes und wird hineingezogen in die Frage des Verhältnisses der Lebenden zu den Toten – eine Frage, die immer wieder auch überblendet wird von den Fragen nach den Beziehungen zu den Märtyrern und Zwangsgetauften in der jüdischen Geschichte (die in den Responen vergangener Jahrhunderte notwendigerweise eine wichtige Rolle spielen) und auch zu der Katastrophe des Holocaust, dem wohl seine Eltern, nicht aber ein Großteil von deren Familienmitgliedern entronnen sind.

Der Weg, den er in diesem Jahr des Kaddischsagens geht, ist nicht ohne Selbstbefragungen. Etwa vier Monate nach Beginn der Trauerzeit äußert Wieseltier einen Gedanken, der Skepsis und implizit eine resignierte Rückschau auf die bisherige Trauerphase durchblicken lässt:

Heute dachte ich, dass es mir passieren könnte, ein ganzes Jahr in der Schul zu verbringen Morgengebete, Nachmittagsgebete, Abendgebete, ohne eine religiöse Erfahrung zu machen. Eine entmutigende Vorstellung. Doch ich darf nicht verlangen, was nicht gegeben werden kann. Die Schul wurde nicht für religiöse Erfahrungen erfunden. In der Schul ist eine religiöse Erfahrung eine Erfahrung der Religion. Alles andere liegt an mir.¹³

«Epiphanie der Stille»

Die Geburt der Sprache aus dem Geist der Liturgie bei
Arnold Stadler und Hanns-Josef Ortheil

Erich Garhammer

Ginge es nach Martin Mosebach, wäre das Verhältnis von Sprache und Liturgie schnell geklärt. Die Liturgie ist seiner Meinung nach das größte Sprachkunstwerk in der europäischen Geschichte und muss daher nur getreu vollzogen werden. Der Liturge ist in seinen Augen Theurge: um unter dieser Last nicht zusammenzubrechen, muss er als Person ausgelöscht werden.

Der Theurge muß sich mit der Gewißheit beruhigen dürfen, daß er, der zur rituellen Vergegenwärtigung Gottes unbedingt Erforderliche, seine Person nicht in die Waagschale zu werfen hat, weil diese Person überhaupt nicht gefragt ist. Sowie er sich der Führung des Ritus unterwirft, ist er als Person der furchterregenden Verantwortung für den liturgischen Akt enthoben.¹

Der Liturge muss also zur eigenen Selbstausslöschung fähig und bereit sein. Für Mosebach ist der Priester eine Unperson: er hat sich zu entpersönlichen. Immer dort, wo er sich als Person nach vorne drängt, steht er dem heiligen Geschehen im Wege. So wie Luther durch seine starkfarbige, aufbrausende und egomanische Dichter- und Rhetorikerpersönlichkeit letztlich der Bibel im Wege stand: er hat sie mit seiner Subjektivität überformt, was nun in jedem Satz seiner Bibelübersetzung präsent und zu spüren sei. Er habe keine Rücksicht auf die farblose Sprache der Bibel genommen, sondern sie mit der seinen überdeckt. Liturgie ist korrekter Vollzug – ohne jegliches Zutun eigener Kreativität.

Hier spielt ein Literat den Theologen. Es gibt aber auch Literaten, die ihr Verhältnis zur Liturgie ganz anders zur Sprache bringen.

I. *Wider die Banalisierung der Liturgiesprache (Arnold Stadler)*

In seiner Dankesrede bei der Verleihung des Marie–Luise–Kaschnitz–Preises (1998) hat Stadler einen Satz von Marie-Luise Kaschnitz aufgegriffen und ins Zentrum gestellt: «Im Grunde war alles nach Hause geschrieben.» Seine Herkunftswelt ist für ihn der Erfahrungsraum seiner Literatur: Er ist zum Stellvertreter der Menschen geworden, die illiterat, aber dafür mit anderen Expressionen ihre Welt zum Ausdruck bringen:

Wie oft habe ich in meiner ländlichen Umgebung auf den Höhen über dem westlichen Bodensee, im Hinterland, auch Hinterland des Schmerzes, die Drohung: Ich schreibe noch einmal ein Buch! gehört. Was nie geschehen ist. Oder auch den Satz, vielleicht noch öfter, als Klage gehört: Über dies alles müsste ich ein Buch schreiben! Was nie geschehen ist. Also habe ich, vielleicht stellvertretend, Stellvertretersätze geschrieben? Für diese Welt, die ihren Schmerz doch nicht formuliert hat? ... Meine Menschen haben kaum Sätze hinterlassen ...

Ich hörte von einer Frau im Dorf, dass ihr Großvater kurz vor seinem Tod (um 1900) gesagt habe, dass das Leben (trotz allem) kurz gewesen sei, so kurz wie einmal das Dorf hinauf und hinunter. Dieser Satz ist der einzige, der mir von diesem Menschen geblieben ist.²

Diesen Satz hat Stadler in seiner Psalmenübertragung in den Psalm 90 eingetragen. Daran zeigt sich, dass der Literat die Erfahrungen und Expressionen des Psalmisten mit Erfahrungen von Menschen heute verknüpfen möchte:

Herr,
du warst zu allen Zeiten
und immer wieder
unsere Rettung! ...
All unsere Tage gehen vor dir dahin.
Unsere Zeit hauchen wir aus wie ein Aufstöhnen,
das ist alles.
Unser Leben dauert vielleicht siebenzig
Jahre, wenn es hochkommt, sind es achtzig.
Noch das schönste daran ist
nichts als Schmerz.
Das Leben ist kurz und schmerzlich.
Einmal das Dorf hinauf und hinunter.
So sind wir unterwegs ...
AMEN³

Die Psalmen orientieren sich laut Stadler an keiner Regelpoetik, sondern

am Herzen eines aufgewühlten oder begeisterten, enthusiastischen oder deprimierten, hilflosen oder dankbaren, immer aber: Menschen, der nach Worten sucht und sie (meist) findet ... Sie sprechen uns unmittelbar an.⁴

In eben dieser Psalmenübertragung hat Stadler im Vorwort bekannt, dass die katholische Messe für ihn zur frühesten Erlebnisform von Sprache geworden sei. In deren Ritual und Sprachhaus wuchs er auf; dazu gehörte auch die Deklamation der lateinischen Psalmen beim Stufengebet:

Introibo ad altare Dei.
Ad Deum qui lactificat juventutem meam. (Ps 43)

Diese Sprache war nicht nur schön für ihn, sondern auch geheimnisvoll. Dieses Geheimnis sieht er schrumpfen in einer Welt, die alles zum Thema macht, über alles plappert. Erst später ist ihm aufgefallen, dass der Psalter mit dem Wort «aschrej» beginnt: «selig, glücklich, heil». In der Seligpreisung des Mannes, der nicht am Stammtisch sitzt (Ps 1), hat Stadler eine Widerständigkeit gegen eine gleichgeschaltete Welt formuliert gefunden, die Sehnsucht nach Unausgesprochenem und Unausprechlichem, Geruch von Heimat, der sich nicht im Wohlergehen erschöpft. Wie der Beter in Psalm 1 kann der Mensch auch heute im Brüten über dem Wort Gottes seine eigene, nicht dem Mainstream gleichgestaltete Sprache lernen. Die Bibelsprache, der er in der Liturgiesprache begegnete, wurde für ihn zur Sprachlehrerin; die liturgischen Begriffe wurden nicht als gefrorene Sprachmuster erlebt oder als formelhaftes Sprechen, sondern als Expressionen, die das Leben weit und schön machen.

Mittlerweile leidet Stadler an dieser Kirche, die ihm einst Portal in seine Sprache und Ausdruckswelt war. Er leidet an ihrer sprachlichen Verödung, daran, dass sie sein einst so geliebtes Sprachhaus destruiert hat und die Banalitäten der Alltagssprache bis in die Liturgie hinein repetiert.

Dazu kann er süffisante Beobachtungen ausbreiten. Im Roman «Ein hinreissender Schrotthändler» schildert der Erzähler eine Beerdigung: während der Zeremonie läutet ein Handy – nicht irgendeines, sondern das der Tochter der Verstorbenen, die nun ein Immobiliengeschäft betreibt. Nachher schaufelt ein Minibagger das Grab zu. Man hört, wie er auf Holz stößt. Vor dem Friedhofsgitter parkt ein Geländewagen mit der Aufschrift «Spa»: Sanus per aquam. ER gehört dem

Schwiegersohn der Verstorbenen. Während in der Liturgie längst das Latein abgewählt wurde, feiert es in der Freizeit – und Fitnessbranche fröhliche Urständ.⁵

In seinem Buch «Salvatore» wird ein Kirchenbesuch des Helden am Himmelfahrtstag beschrieben. Es ist ein Desaster. Salvatore findet die Kirche trotz Navigationssystem im Auto nur schwer, so versteckt ist sie in einem Neubaugebiet. Der Geistliche, der aus der Sakristei tritt, sagt nicht «Gelobt sei Jesus Christus», sondern «Guten Morgen». Gerne hätte Salvatore «In Ewigkeit. Amen» geantwortet. Denn so weit ging einmal die katholische Zeitrechnung, einst als das Leben noch Sinn hatte. Während des Gottesdienstes war er dann der Einzige, der an der richtigen Stelle kniete, saß oder stand und die richtigen Antworten geben konnte. Dann kam das Evangelium. Es gipfelt in dem Satz: «Mir ist alle Macht gegeben, im Himmel und auf der Erde.» Und dann gab der Priester den Schlusssatz wieder: «Seid gewiß, ich bin bei euch alle Tage bis zum Ende der Welt.» Darauf folgte die Predigt: sie war beschämend. Der Prediger versuchte die peinliche Geschichte der Himmelfahrt permanent zu entschuldigen und verglich sie mit anderen Himmelfahrten, die es gegeben habe. Als er sich vom Prediger angeschaut meinte, ging ihm auf, dass er gar nicht als Person gemeint war, es war nur die Methode des Predigers, die er im Predigtseminar mit Beamer und Overhead-Projektor gelernt hatte. Enttäuscht verlässt er den Gottesdienst – mit einer großen Sehnsucht:

Auch wenn er das Jahr über nicht daran geglaubt hatte, so hatte er nun doch Sehnsucht nach dem Glauben von einst, als er so groß wie eine Schwertlilie war und in der Frühmesse in einer schönen Sprache, die er nicht so recht verstand, auswendig *Introibo ad altare dei ad Deum qui laetificat iuventutem meam* (zu Gott, der meine Jugend schön macht) aufsagen konnte. Und alles so klar wie wahr war. Und es Menschen gab, die noch glaubten. Aber nicht an Fit for Fun und den Gesundheitswahn, der fast jeden Menschen erfasst hatte, als könnte er damit den eigenen Tod verhindern.⁶

Der Protagonist Salvatore, der durchaus Züge des Autors Arnold Stadler trägt, geht anschließend am Nachmittag in den Gemeindesaal und schaut sich den Film von Pier Paolo Pasolini «Das 1. Evangelium – Matthäus» an. Als er aus dem Gemeindesaal herauskam, war er ein anderer. Plötzlich spürte er: Der Satz Jesu «Ich bin bei euch, alle Tage bis ans Ende der Welt» ist wahr, auch heute.

Diese Botschaft konnte Salvatore hören und sehen: Sie, die Armen, Kranken, Niedergeschlagenen, die Seelenkranken, die hoffnungslos Verschuldeten, die Hungrigen und Durstigen waren die Lieblinge in diesem Film Pasolini – und die von Jesus sowieso: Jene, denen er «Kommb» zugerufen hatte, und die, denen er versprochen hatte, «Ich werde bei euch sein bis zum Ende der Welt: Sie waren die Ersten und die Letzten. Pasolini hatte sich getreu an den Text gehalten.»⁷

Dieser Text mutet zunächst sehr plakativ an: Da ist auf der einen Seite der Pfarrer, der das Evangelium und das Festgeheimnis der Himmelfahrt Christi nicht ernst nimmt, auf der anderen der Regisseur Pasolini, der das Matthäusevangelium inszeniert und wörtlich nimmt wie einst Franz von Assisi. Aber Arnold Stadler drückt hier seine Sehnsucht nach einem Gott aus, der nahe ist und nach Betern, die ihn mit «Du» anreden. Ein solcher Beter sollte auch der Liturge sein.

In seinen Geschichten aus dem Zweistromland beschreibt Stadler seine Kindheit im Himmelreich, in dem er aufwuchs:

Es war eine Kindheit unweit von einem Ort, der Himmelreich hieß, die Sehnsucht war also entsprechend, der Himmel über dem Himmelreich groß. Und so führten sie von Vorfrühling bis Spätherbst ein Leben im Freien ... Rolands Kindheit war seiner Erinnerung eine große Gegenwart. Die Zeit schien, unweit vom Himmelreich, damals schon Ewigkeit zu sein, als wäre die Ewigkeit ein Stück von ihnen gewesen. Doch aus jenem ersten Leben wurde bald Schnee von gestern.⁸

Aus diesem Paradies wurde er nach und nach vertrieben:

Selbst die Liebe war irgendwann etwas Gewöhnliches geworden, als wäre es Kartoffelsuppe. Auch die Pille war eingeführt in der Zwischenzeit. Das war der Tod von Romeo und Julia. Bald gab es nur noch Wunschkinde. Wie schön war alles geworden! Und schöner und schöner, die Schönheitschirurgen lösten die Analytiker ab. Und die hatten noch die Beichtväter verdrängt, all die seligmachenden Sündenbekenntnisse in Zeiten, einst als das Leben noch vor ihm lag.⁹

In den Jesusbüchern von Papst Benedikt XVI. findet Stadler etwas von dieser Kindheit erhalten, die Einfachheit, die Schönheit, das Wunder des Glaubenskönnens und die Sprache der Liturgie. Wieder bekennt Stadler, dass ihm in der Liturgie die Schönheit der Sprache aufgegangen sei. Das *deum de deo, lumen de lumine*, diese auswendig gelernten Wortfetzen seien zur ersten Begegnung mit der Poesie geworden. An diese Schönheit findet er sich durch das Papstbuch über Jesus erinnert:

«Das Buch ›Jesus von Nazareth‹ gehört zu den Büchern, nach deren Lektüre das »Credo« noch schöner sein kann als je zuvor.»¹⁰ Die Liturgiesprache wird hier zum vorreflexiven Paradies, zur prärationalen Heimat, aus der nicht nur die Erwachsenen vertrieben, sondern in die auch die Kinder nicht mehr eingeführt werden.

Freilich: es gibt auch andere, gegenläufige Erfahrungen mit der Liturgiesprache. So hat etwa der Bochumer Alttestamentler berichtet, dass sein Vater durch einen Hörfehler in der Liturgie dauerhaft traumatisiert worden sei. Im »Salve Regina« gebe es die Formulierung: »Zu dir rufen wir verbannte Kinder Evas; zu dir seufzen wir trauernd und weinend in diesem Tal der Tränen«. Sein Vater habe statt der verbannten Kinder Evas stets die verdammten »Kinder Ebachs« gehört. Angesichts des Außenseiterstatus aufgrund der unehelichen Geburt in einem Westerwälder Dorf habe das noch mehr zu seiner Marginalisierung beigetragen.¹¹ In eine ähnliche Richtung weisen die Erfahrungen von Friedrich Christian Delius in seiner Erzählung »Der Sonntag, an dem ich Weltmeister wurde«. Er bringt den Kanzelspruch »ER ist unser Friede« mit seinem Pfarrervater zusammen, der dort sonntags steht und im Namen des Vaters, des Sohnes und des Heiligen Geistes redet. Dieses Rätsel-, Zentral-, Anfangs- und Punktwort Gott erdrückt den Sohn und lässt ihn zum Stotterer werden.¹² Aus dieser Stotterexistenz befreit ihn die Fußballsprache, die Übertragung des Endspiels um die Fußballweltmeisterschaft 1954.

II. Hanns-Josef Ortheil: *Epiphanie der Stille*

Im Blick auf das Werk von Hanns-Josef Ortheil lassen sich leitmotivische Schwerpunkte, aber auch – trotz der ähnlichen Themen – beachtliche Zäsuren erkennen. Sein literarisches Frühwerk ist geprägt von der Auseinandersetzung mit autobiografischen Erinnerungsprozessen, die Bestandteile des kollektiven Gedächtnisses wie des Familiengedächtnisses sind. Die ersten fünf Romane Ortheils, von *Fermer* bis *Abschied von den Kriegsteilnehmern* (1992), schildern Erfahrungen des kollektiven Gedächtnisses, die zum einen biografische Spuren des Autors offenlegen und zum anderen gesamtgesellschaftliche Ereignisse im Mikrokosmos der Familie aufscheinen lassen:

Ohne es von Anfang an zu beabsichtigen, ohne also einem bestimmten, vorgegebenen Plan zu folgen, habe ich in diesen fünf Romanen Varianten der eigenen Biographie entworfen, die um die Kernzelle meines Elternhauses und meiner Familie kreisen. In der Mitte dieser Zelle sitzt meine Mutter, stumm und verschlossen, den toten Bruder auf den Knien, das in unserer

De profundis

Zur Klage im Kriminalroman
(Andrea Maria Schenkel, Friedrich Ani)

Andreas Mauz

«Es geht um Leben und Tod. Wenn man das so richtig dostojewskimäßig ernstnehmen würde, dürften viele Krimis in Deutschland gar nicht erscheinen. Für viele ist das nur Spielerei. Ich glaube, der Kriminalroman als Spielerei funktioniert nicht.»

Friedrich Ani (2005)¹

für Pierre Bübler

I. Einleitendes

Krimi und Klage?

Titel – auch Titel akademischer Publikationen – haben eine gewisse Anmutungsqualität. Als intuitionsstiftendes Kürzel für eine Thematik oder Problemstellung provozieren sie verschiedene Reaktionen, schematisch betrachtet eine tendenziell positive oder aber eine negative. Der Titel erheischt Zustimmung, er leuchtet ein; oder er irritiert, die Denkkunternehmung, die sich in den wenigen Worten andeutet, wirkt abwegig oder zumindest fremd.

Im Fall einer Thematisierung der Klage im Kriminalroman ist fraglos auch mit Reaktionen des zweiten Typs zu rechnen. Krimis (im Sinn eines intermedialen und nicht nur literarischen Genres) werden wissenschaftlich in allen möglichen Zusammenhängen und Perspektiven diskutiert; der Begriff der Klage gehört aber sicher nicht zu den einschlägigen Stichworten der entsprechenden Debatten. Innerhalb der Sphäre intuitiver Plausibilität wird man aber zumindest sagen können, dass eine Zusammenschau von Krimi und Klage – wie auch immer im Einzel-

nen durchgeführt – sicher nicht *gänzlich* abwegig ist. Denn der Krimi zeigt ja, mit einer prägnanten Wendung Richard Alewyns, «ein ganzes Stück Welt [im] Ausnahmezustand»². Kriminalliterarische Erzählwelten sind bevölkert von geforderten und auch überforderten Existenzen, von Menschen, die durch ein Gewaltverbrechen aus den vielleicht von vornherein labilen Bahnen ihres Alltags geworfen werden, und zwar ganz einerlei, welcher der drei genrekonstitutiven Instanzen sie zugeordnet sind (man denke an den funktionalen Antagonismus von Opfer – Täter – Ermittler). Wenn das in Frage stehende literarische Genre etwa durch folgende Formulierung konsensfähig bestimmt werden kann – «Kriminalromane handeln von Verbrechen, in der Regel von Morden, und von der Klärung der mit einer Tat verbundenen Fragen, unter denen die nach dem Täter, den Tatmotiven und dem Tathergang besonders wichtig sind»³ –, wenn also Mord und Totschlag und die Rekonstruktion der mit der Tat verbundenen Motivationsgefüge maßgeblich sind für die Textsorte, dann erscheint es naheliegend zu fragen, ob und in welcher Hinsicht allenfalls auch das Moment der Klage für sie charakteristisch sein könnte. Klage käme damit als Komplement der destruktiven Seiten des *homo sapiens* in den Blick, ohne deren Ausgestaltung der Krimi keiner wäre. Aber wie, fragt sich sofort, ist dieses Klagemoment genauer zu fassen? Wer klagt? Wer klagt wem? Und worüber? Und in welcher Weise?

Damit ist der weiteste Horizont benannt, innerhalb dessen die folgenden Überlegungen sich bewegen. Was exponiert werden soll, sind Erwägungen zu den Weisen, wie das Phänomen des Klagens produktiv ins Verhältnis gesetzt werden kann zum Genre des Kriminalromans. – Zunächst (II.) gilt die Aufmerksamkeit der textnahen Rekonstruktion einiger Klageszenen bzw. intertextueller Einspielungen von Klageliteratur in Romanen Andrea Maria Schenkels. Das Erkenntnisinteresse ist hier ein doppeltes: Einerseits soll herausgearbeitet werden, was die Spezifik der jeweiligen Szenen ausmacht; andererseits ist in gebotener Kürze ihr Stellenwert für den Erzählzusammenhang der betreffenden Texte *als Kriminalliteratur* zu benennen. Der zweite und deutlich kürzere Anlauf (III.) setzt die textnahe Untersuchung mit methodischen Nuancen fort an der Tabor-Süden-Reihe Friedrich Anis. Im letzten und bilanzierenden Abschnitt (IV.) wird der primäre Horizont der Textanalyse und Textinterpretation schließlich auf die krimipoetologische Dimension hin geöffnet. Die vorgestellten Erwägungen haben ihren Zweck dann erreicht, wenn die Titelformulierung, die zunächst irritieren mag, plausibel geworden ist – wenn der Begriff der Klage kenntlich wird als Fokus, um am Erfolgs- und Universalgenre des Krimis eine Dimension auszumachen, die nähere Untersuchung verdient.

Im Interesse einer Klärung des Leitbegriffs bzw. Leitphänomens der Klage könnte nun allerlei Material religions- und literaturgeschicht-

licher, theologischer oder auch psychologischer Natur ausgebreitet werden.⁴ Davon ist abzusehen, zugunsten eines knappen Hinweises auf das, was jenseits disziplinärer Akzentsetzungen und konkreter sprachlicher bzw. aktueller Ausprägungen als Klage zu bezeichnen ist; zu skizzieren ist ein auf Konsensfähigkeit angelegtes Verständnis des Klagens als anthropologisches Phänomen.⁵

Klagen als anthropologisches Phänomen: eine kurze Verständigung

Orientiert man sich am zeitgenössischen deutschen Sprachgebrauch, so stehen dem Verb «klagen» eine größere Zahl anderer Verben nahe. Der *Duden* verzeichnet als sinnverwandte Wörter etwa «weinen», «schreien», «jammern», «schimpfen», «schluchzen» oder auch «sich die Haare raufen».⁶ Klagen lässt sich somit ganz generell als ein *negatives Ausdrucksphänomen* bestimmen. Wenn jemand klagt – sei es individuell oder kollektiv –, so wird dies äußerlich wahrnehmbar, und wahrnehmbar wird auch die negative Grundierung dieses Ausdrucks. Das gilt auch dann, wenn für den Beobachter unklar bleibt, welchem Anlass, welcher Erfahrung das Klagen eigentlich entspringt. Denn zum Klagen als negativem Ausdrucksphänomen gehört konstitutiv hinzu, dass es ein *Reaktionsphänomen* darstellt: ein Verhalten zu einer Negativerfahrung welcher Art auch immer (Verlust, Misserfolg, Enttäuschung, Unrecht, Schmerz usw.). Das Klagen ist kausal bezogen auf ein vorgängiges Ereignis, das eine bestimmte – relativ betrachtet *positive* – Befindlichkeit, Erwartung, Hoffnung mehr oder weniger massiv und nachhaltig stört oder auch zerstört. Die Negativerfahrung zerbricht einen generell oder auch nur aktuell funktionierenden Orientierungszusammenhang. Sie bedeutet eine Einschränkung lebensdienlicher Spielräume, die zum Ausdruck drängt – zum «Selbstaussdruck des Leidenden, der sich selbst als Leidender zur Sprache bringt»⁷.

Die Nachträglichkeit des Klagens schließt notwendigerweise immer auch eine Distanz zur Unmittelbarkeit der Leiderfahrung ein. Insofern der Klagende überhaupt zu klagen fähig ist, hat er einen zumindest minimalen Abstand zu der Negativerfahrung selbst gewonnen. (Ein Aspekt, den man sich an der Differenz von «klagen» und «schreien» klar machen kann: «Schreien» ist insofern nur ein sinnverwandter Ausdruck von «klagen», als das Schreien – in Gestalt des Schmerzensschreis – noch unmittelbar verbunden und synchron ist mit der Schmerzempfindung.) Dieser Aspekt verweist auf einen zweiten: Auch das Klagen lässt sich kaum auf einen intentionalen Akt reduzieren; auch es kann, wie das Schreien, unwillkürlich und unkontrolliert hervorbrechen. Und diese offene Stellung – das aktive und/oder pathische Verhalten zu ei-

ner Negativerfahrung, die nicht mehr unmittelbar akut ist – steht auch im Hintergrund des weiten Spektrums konkreter Ausdrucksgestalten des Klagens. Zwischen dem nichtsprachlichen Weinen und der gezielten Aktualisierung (Rezitation) zuhandener Klageliteratur finden sich ebensoviele Zwischenstufen und Mischformen wie im Bereich des unwillkürlichen oder intendierten leiblichen Ausdrucks. Unabhängig von diesen vielfältigen Artikulationsformen lässt sich das Klagen ferner als ein Akt charakterisieren, der den ge- oder zerstörten Orientierungszusammenhang des Betroffenen auf eine Neuorientierung hin ausrichten soll. Das Klagen hat nicht nur, qua Ursache, eine retrospektive, sondern auch eine prospektive Dimension: Es bedeutet den Versuch, zu den momentan oder nachhaltig beschränkten Lebensmöglichkeiten in ein neues Verhältnis zu kommen; darin liegt ein aktiv-widerständiges Moment, das dem Jammern etwa fehlt. Als ein letzter und maßgeblicher Aspekt ist schließlich die potentielle Adressiertheit des Klagens zu nennen. Als Ausdrucksphänomen affiziert das Klagen grundsätzlich allfällige Dritte, doch kann es auch noch konkreter adressiert sein. Geklagt wird nicht nur «über», sondern – zugleich – auch «zu» oder «vor». Das Moment der Adressiertheit steht nun wiederum in unmittelbarem Zusammenhang mit der eventuellen Wortsprachlichkeit des Klagens. Auch ein Klagen in Gestalt von Jammern oder Schreien mag adressiert sein; es unterscheidet sich aber grundsätzlich von einem ausformulierten Klagen, das dann allenfalls auch den Charakter einer *Anklage* annimmt. Dabei kann der Adressat identisch sein mit den Angeklagten, mit der Person, die für die Negativerfahrung verantwortlich gemacht wird.

Diese rudimentäre Skizze mag im gegebenen Zusammenhang hinreichend sein. Vor diesem Hintergrund ist nun anhand konkreter Beispiele zu untersuchen, wie das anthropologische Phänomen des Klagens in zeitgenössischen Kriminalromanen zur Geltung kommt.

II. Klagetexte in Krimtexten

Klage als Refrain und Milieuindiz: Andrea Maria Schenkel, Tannöd (2006)

Die Tannöd-Akten

Der Stoff des vielfach ausgezeichneten⁸ und auch verfilmten⁹ Textes ist einigermaßen bekannt: Schenkels *Tannöd*¹⁰ vermittelt eine düstere Inszenest- und Mordgeschichte aus der oberpfälzischen Provinz; in Aufnahme eines historischen Krimifalls wird erzählt vom «Morddorf» (5)

in Tannöd.¹¹ Die Familie Danner – Vater, Mutter, Tochter, zwei Kinder und eine Magd – lebt auf einem Einödhof, und sie alle werden durch Schläge mit einer Spitzhacke grausam ausgelöscht. Was dem schmalen Buch größte Aufmerksamkeit verschafft hat, ist allerdings weniger der Erzählstoff als die Eigenart seiner narrativen Vermittlung. Schenkel verzichtet auf die krimipoetologisch einschlägige Figur des Ermittlers, durch dessen (meist chronologisch dargestellte) Investigationsarbeit das Verbrechen schließlich geklärt und der Täter überführt wird. An die Stelle der ermittlerzentrierten Erzählbewegung – und damit zugleich auch an die Stelle des Indizienparadigmas und der spannungstechnisch entscheidenden *red herrings* – tritt eine multiperspektivische Repräsentation der Zusammenhänge rund um das Verbrechen. Der Text ist aufgebaut aus 43 mehr oder minder kurzen Abschnitten, die verschiedensten Textsorten angehören. Der erste Abschnitt begründet im Ich-Diskurs die Recherchesituation; er sorgt im Modus einer Halb-rahmung für die raumzeitliche Verortung des Geschehens:

Den ersten Sommer nach Kriegsende verbrachte ich bei entfernten Verwandten auf dem Land.

In jenen Wochen erschien mir dieses Dorf als eine Insel des Friedens.

Einer der letzten heil gebliebenen Orte nach dem großen Sturm, den wir soeben überstanden hatten.

Jahre später, das Leben hatte sich wieder normalisiert und jener Sommer war nur noch eine glückliche Erinnerung, las ich von eben jenem Dorf in der Zeitung.

Mein Dorf war zum ›Morddorf‹ geworden und die Tat ließ mir keine Ruhe mehr.

Mit gemischten Gefühlen bin ich in das Dorf gefahren.

Die, die ich dort traf, wollten mir von dem Verbrechen erzählen. Reden mit einem Fremden und doch Vertrauten. Einem der nicht blieb, der zuhörte und wieder gehen würde. (5)

Ein Ich (männlich oder weiblich), das sich im Dorf aufhält, wird als Chronist installiert, der über alles (andere) Material verfügt: über Zitate, Protokolle von Interviews¹² und Erzählsequenzen. In dieser oder jener Gestalt erhält der Leser Einblick in die Ereignisse und damit die Möglichkeit, aus den vielstimmigen Quellen tentativ Geschehensmotivierung und -verlauf zu erschließen. Durch diese Anlage nähert sich der Text strukturell einem ominösen justiz- oder auch allgemein verwaltungstechnischen Format an: der Aktensammlung. Das Buch gleicht von Ferne einem nachlässig sortierten Konvolut, dessen einzelne Blätter in mehr oder minder engem Bezug zum Tannöd-Fall stehen; man kann daher, ohne die strukturelle Analogie forcieren zu wollen, von

den Tannöd-Akten sprechen. Ohne chronologische Ordnung findet sich hier eine Zeugenaussage (von Nachbarn des Hofes oder Amtsträgern wie dem Postboten oder Pfarrer)¹³, da ein Zeitungsartikel (vgl. 103ff.), aber eben auch einige konventionell heterodiegetisch erzählte Passagen¹⁴. Und in einer solchen wird dem Leser schließlich, im letzten Abschnitt, auch der mutmaßliche Täter präsentiert (vgl. 121–125; s. u. «Das letzte Wort»).

«Herr, erbarme Dich unser!»

Nun gehören aber sieben der 43 Abschnitte noch einmal einer anderen Textsorte an, die nicht ganz in eine Aktensammlung passen will, und eben sie sind der Grund, weshalb Schenkels Montageroman im gegebenen Zusammenhang von Interesse ist:

Herr, erbarme Dich unser!

Christus, erbarme Dich unser!

Herr, erbarme Dich unser!

Christus, höre uns!

Christus, erböre uns!

Gott Vater vom Himmel, erbarme Dich ihrer!

Gott Sohn, Erlöser der Welt, erbarme Dich ihrer!

Gott Heiliger Geist, erbarme Dich ihrer!

Heilige Dreifaltigkeit, ein einiger Gott, erbarme Dich ihrer! (7)

In das Aktengefüge eingelassen sind auch größere Ausschnitte aus einer katholischen Sterbe- und Begräbnisliturgie, aus der *Litanei zum Troste der Armen Seelen*. Und der zitierte Abschnitt – der Auftakt einer deutlich längeren Passage – findet sich auch gleich zu Beginn des Buches, unmittelbar folgend auf die zitierte Eröffnung.

Da die Zitate als eigenständige Abschnitte präsentiert werden, bilden sie bereits äußerlich eine eigene Strukturebene (sie finden sich jeweils auf einer neuen Seite; auch im Fall kurzer Auszüge bleibt die restliche Seite frei). Die Zitate unterscheiden sich aber noch in anderer Weise *prima vista* von den restlichen Textsorten des Konvoluts: Die Abschnitte werden auch durch Kursivsatz von allen anderen abgehoben. Die Litanei ragt damit bereits visuell schräg aus dem vielfach binnengegliederten Gesamttext heraus. Diese typographische Auszeichnung verleiht den Abschnitten den Charakter eines flexiblen «Refrains», der das Konvolut begleitet. Flexibel ist dieser Refrain, weil es immer andere Passagen aus dem *Troste der Armen Seelen* sind, die integriert werden (hier eine Anrufung Jesu Christi, dort der Mutter Gottes oder diverser Heiliger). Entscheidend scheint nun, dass die Zitate durch ihre isolier-

te Präsentation nicht leicht als Rede einer bestimmten Figur zu identifizieren sind; sie sind Gesprochenes ohne Sprecher. Sie lassen sich nicht ohne weiteres in die Subjekt-Objekt-Struktur einer Klageszene einzeichnen. Diese Subjektivität korrespondiert allerdings direkt mit dem Charakter der klassischen religiösen *Klageliteratur*, handelt es sich bei dieser doch um entindividualisierte Klagen, deren Ich- oder Wir-Reden aufgrund des Allgemeinheitsgrads der Aussagegehalte von allen Angehörigen der entsprechenden religiösen Tradition angeeignet werden können.¹⁵

Die «christliche Frau» betet

Dass es sich bei den Zitaten um Abschnitte aus der genannten Litanei handelt, ist nicht etwa das Ergebnis von Recherchen; die Quellenfrage wird paratextuell geklärt. Unter den üblichen technischen Daten der Seite 4 (unpag.) findet sich der Hinweis: «Die im Buch abgedruckte Litanei zum Troste der armen Seelen (zum Privatgebrauch) ist entnommen aus: Myrtenkranz! Ein geistlicher Brautführer und Andachtsbuch für die christliche Frau, Kevelaer 1922.» Diese Angabe ist insofern entscheidend, als sie auf eine konkrete Verankerung der zitierten Texte im Erzählten aufmerksam macht: Der paratextuell als Quelle ausgewiesene *Myrtenkranz* ist auch ein Objekt der erzählten Welt. Denn ein einziges Mal wird in einem der heterodiegetisch vermittelten Abschnitte ein Klage-Text zitiert, hier aber eben in eindeutiger Bindung an ein Sprechersubjekt und einen Artikulationskontext (und in gewöhnlichem *recte*-Satz):

Die alte Dannerin [i.e. die Mutter] sitzt in der Küche am Tisch. Sie betet:
«Mildreicher Jesus, unsere Rettung, unser Leben,
unsere Auferstehung bist du allein.

Darum bitte ich dich,
verlass mich nicht in meinen Nöten und Ängsten,
sondern um des Todeskampfes deines heiligsten Herzens
und um der Schrecken deiner unbefleckten Mutter willen
komm deinen Dienern zu Hilfe,
die du mit deinem kostbaren Blute erlöst hast.»

[...]

Diese Zeit am Abend ist ihr kostbarstes Gut. Sie sitzt in der Küche, den Myrtenkranz in der Hand. Abgegriffen ist das Gebetbuch. Damals vor vielen Jahren [...] hat sie den Brautführer zur Hochzeit bekommen, wie es Brauch war. Ein Andachtsbuch für die christliche Frau.

Wer weiß, hätte sie dieses Leben ohne den Trost und die Gnade Gottes und der Gottesmutter leben können? Dieses Leben voller Demütigungen, Erniedrigungen und Schläge? (60)