

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 70 (1990)
Heft: 10

Buchbesprechung: Das Buch

Autor: [s.n.]

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 14.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Das Buch

Ernst Jünger — ins kritische Bewusstsein gehoben

Zur Monographie von Martin Meyer

Der belgische Germanist und langjährige Übersetzer Ernst Jüngers ins Französische, Henri Plard, hat einmal geschrieben: «wie der Swinegel im Märchen kann Jünger von jeder möglichen Position aus seinem Leser zurufen: *ick bün all da*». Das passt zu Jüngers eigenem Diktum, er habe keine Standpunkte, sondern eine Standfläche — eine hübsche Sottise, die man übersetzen könnte: «Ich habe keine Meinung, sondern verbreite Meinungen.» Und zwar auf eine Weise, die sie, so Plard, «*indiskutabel*» macht in des Wortes eigentlichem Sinne: weil Jünger bei der Herstellung seiner «ideologischen Konstruktionen» vergleichend arbeitet, assoziativ, analogisierend und eklektisch — und gleichwohl apodiktisch; weder analytisch noch diskursiv und schon gar nicht begründend.

Jüngers Fluchtwort für solches Schreiben — und, wie er selbst verschiedentlich gesagt hat, auch für sein Leben — ist «Ambivalenz». Das heisst aber auch — um im Bild des Märchens vom Hasen und Swinegel zu bleiben —: Er ist sowohl «immer da» als auch «immer nicht da»: Er kann sagen, was er will, so wie er es sagt, ist er auf das, was er sagt, nicht eindeutig festzulegen. Ob nun «In Stahlgewittern» oder «Der Friede» — dies alles soll sich subsumieren lassen unter dem Jünger-Diktum: «*Mein Werk ist eine Einheit.*» Und: «*Nach dem Erdbeben schlägt man auf die Seismographen ein. Man kann jedoch die Barometer nicht für die Tai-*

fune büßen lassen, falls man nicht zu den Primitiven zählen will.» Dies die vielzitierte Entschuldungsformel Jüngers aus dem Vorwort zu den «Strahlungen» von 1949 — wäre Jünger demnach nur eine Maschine? Aber war nicht vielmehr ein Buch wie «Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt» mit seinem rabiaten Umgestaltungswillen — ein Taifun?

Das Jünger-Syndrom, das ich hier umrissen habe, bewirkt freilich eine Rezeption, die nun gar nicht ambivalent ist, gar nicht dem Prinzip des Sowohl-als-Auch folgt, sondern wie bei kaum einem anderen Schriftsteller auf die harsche Konkurrenz des Entweder-Oder zuläuft: entweder Freund und Verehrer oder Gegner und Hasser. Jünger selbst steht scheinbar über solchen Kategorisierungen; sie werden vertreten von seinen Lesern, nicht von allen, aber von jenen, die sich öffentlich für oder gegen ihn engagieren zu müssen glauben. Schon in den dreissiger Jahren hatte Eugen Gottlob Winkler in seinem Essay «Ernst Jünger und das Unheil des Denkens» geschrieben: «*Jünger kann nicht widerlegt, sondern nur überwunden werden. Es wäre müssig, sich kritisch mit seinen Gedanken auseinanderzusetzen . . . Es bleibt nur eins: eine glatte Ablehnung mit der schlichten Unbedingtheit eines anderen Lebensgefühls.*» Dagegen lässt sich nur wenig argumentieren — denn wo an die Stelle einer rationalen Auseinandersetzung das andere *Lebensgefühl* gesetzt wird,

steht bei anderen in ebensolcher gefühlsmässigen Unbedingtheit der *Glaube* an die zahlreichen Meinungen, die Jünger verbreitet.

Nun ist das so eine Sache mit den Meinungen, die da geglaubt werden, oder auch mit der Verteidigung dieses Glaubens; denn jene, die so unbedingt an Jünger glauben, verteidigen oft nicht seine *Meinungen*, sondern deren ästhetische Verpackung: seine Sprache, seine Sprachkunst. Sie vollziehen damit eben jenen Sprung aus der Verantwortung für Meinungen, den Jünger selbst tut und also den Rezipienten vorgibt: den Sprung in die Dichter- und Seher-Pose, die sich der Wirklichkeit, der Geschichte, der Zeit enthoben glaubt. Problematisch wird diese Pose, oder Position, allerdings, weil von ihr herab Meinungen wie Pythia-Ergüsse ergehen, die sich durchaus in die Wirklichkeit und die Geschichte einmischen und Handlungen initiieren, die uns in unserer profanen Realität der Zeit konkret berühren. Und uns angehen. Da möchte man doch schon ganz gern wissen, in welchen Zusammenhängen solche Meinungen stehen, statt Schritt um Schritt in einem Quark von Beliebigkeit zu versacken. Man möchte ja nicht ebenso beliebig Meinungen produzieren — was dann auf phraseologische Schlagabtäuschungen hinausläuft, wie sie schon seit jeher in Sachen Jünger üblich waren und wie sie erst jüngst wieder — anlässlich eines neuen Jünger-Buchs —, stattgefunden haben, anlässlich von *Martin Meyers* umfangreichem monographischen Werk «*Ernst Jünger*» (München 1990)!

Dieses Buch nämlich hat seine Qualität schon dadurch bewiesen, dass es sich in die Händel zwischen Jünger-Jüngern und Jünger-Gegnern nicht einmischt; gleichwohl äusserten sich jene

eher zurückhaltend und deskriptiv, diese aber, wie im Falle Meienberg im «*Spiegel*» (11. Juni 1990), so merkwürdig hasserfüllt, dass sich daraus nur der Schluss ziehen lässt, sie seien der Meinung, wer über Jünger ein so akribisch-analytisches Buch schreibe, statt Ablehnungsplakate zu malen, sei per se schon verdächtig, zur anderen Seite zu gehören; und sie merken dabei nicht einmal, dass Meyers stupende Argumentation ihnen genügend kritisches Futter für ihre ablehnende Haltung liefert; freilich müsste man dafür Meyers Buch gründlich gelesen haben.

Meyer nämlich ist nicht, wie der Autor seines Gegenstands, Eklektizist, sondern Meyer liest das Werk Jüngers ganz, von Anfang bis Ende. Und er stellt es in den Kontext der europäischen Denk-Geschichte, wie sie sich aus dem vergangenen Jahrhundert in die Moderne entwickelt hat. Dabei fällt eines auf: dass Jünger durchaus im Kontext dieser modernen Denk-Geschichte steht, aber eigentlich immer als ein zu spät Kommender: ein auswählender Rezipient er selbst — auswählend aus Büchern oder «schöpfend» aus öffentlich geführten Debatten —, fast nie ein originärer Kopf. Ob Bachtold, Baudelaire, Walter Benjamin, Bergson, Burckhardt, Comte, Dostojewskij, Fourier, Heidegger, Hofmannsthal, Huysmans, Kubin, Moeller van den Bruck, Niekisch, Nietzsche, Proudhon, De Quincey, Rimbaud, de Sade, Max Scheler, Carl Schmitt, Schopenhauer, Georg Simmel, Sorel, Spengler, Stirner, Valéry, Vico und Max Weber — und einige mehr —, fast bei allen taucht früher und originär auf, was an Denkanteilen in Jüngers seit Ende der zwanziger Jahre entwickeltem geschichtsphilosophischen Programm enthalten ist. Aber das Wort

«Programm» schon würde eine Denk-Systematik signalisieren, die so bei Jünger gar nicht vorhanden ist. Denn die Inhalte seines Denkens werden nicht systematisch oder analytisch gefasst und entwickelt, sondern beliebig aus sortiert, miteinander assoziiert und das Ergebnis solcher Vexierkunst schliesslich als zwingende Wahrheit verkündet: nicht das Denk-, wohl aber das Schreib-System Jüngers hat somit einige Konsistenz. Wenn man es denn positiv lesen will: Jünger ist Sprach-Künstler, aber kein Denker. Oder negativ: Seine Sprachbemühtheit vergewaltigt das Denken, legt sich die Wirklichkeit nach eigenem Gutdünken zurecht und macht sie sich gefügig. Jünger ästhetisiert die Welt, seine *«Position ist eine ästhetische im weiteren Sinn des Handlungsverzichts, das Wirkliche sich ordnend gefügig zu machen»*, schreibt Meyer im Zusammenhang mit Jüngers Hamann- und Schopenhauer-Rezeption, wie sie sich auch in Büchern der dreissiger und vierziger Jahre («Auf den Marmor-Klippen», «Gärten und Strassen») manifestiert, als Jünger sich schon aus seiner nationalistischen Aktivistenzeit und auch vor den Nationalsozialisten «aufs Land» zurückgezogen hatte, und gleichzeitig mit den «Marmor-Klippen» in den Mythos und auf eine ästhetizistische Haltung blosser Kontemplation.

Natürlich wurden die «Marmor-Klippen» seinerzeit auch als Buch aus dem Geiste des Widerstands gegen den Nazi-Terror gelesen, und es ehrt Jünger, dass er sich nie auf diese Leseart ausdrücklich berufen, sondern dass er das Buch als einem Traum abgewonnen beschrieben hat.

Doch um Biographisches geht es Meyer nicht, er hält sich mit persönlichen Hintergrundmalereien zu Jüngers Leben — ob sie nun positiv oder nega-

tiv für Jünger ausschlagen — prinzipiell zurück (und übrigens auch mit der Diskussion der Jünger-Rezeption); er hält sich an die Texte und liest sie im Kontext der Denk-Zusammenhänge und der ästhetischen und künstlerischen Formen, die die Moderne hervorgebracht hat und die die Moderne geprägt haben — ein Verdienst Meyers, das gar nicht genug betont werden kann, weil nun endlich ein Buch vorliegt, das den Schlüssel für Jüngers, ob positiv oder negativ zu bewertendes, jedenfalls exorbitant anmutendes Gesamtwerk liefert.

Denn Jüngers Werk ist auch deshalb so aussergewöhnlich, weil es bei aller Stilisierung, und oft gerade ihretwegen, auf beklemmende und manchmal obszöne Weise in seiner ästhetizistischen Beobachtungsbesessenheit unfreiwillig exhibitionistisch ist: schamlos und amoralisch und verantwortungsfrei — *«Dies alles gibt es also»* lautet Jüngers Entschuldungs- und Begründungsmaxime für ein Phänomen seines Werks, das Gert Mattenklott in seiner Besprechung von Meyers Buch treffend so beschrieben hat: *«Man mag die Faszination Jüngers durch den Krieg abstossend, den Herrenreiterton oft unerträglich, die demonstrative Distanziertheit unsympathisch finden, literarisch ergiebig bleibt doch die Mitteilung von Wahrnehmungs- und Empfindungsweisen, die uns sonst unzugänglich blieben, weil Scham oder moralische Zensur, womöglich auch nur der gute Geschmack ihren Ausdruck unterbinden.»*

Meyers Buch hat nun das Verdienst, auch diesen Aspekten des Jüngerschen Werks nachzugehen, ohne die Ergebnisse seines Forschens unentwegt mit — immerhin verständlicher — Empörung oder gar Polemik vorzutragen (was

eben die Jünger-Gegner ihrerseits zur Empörungspolemik hinreisst). Aber gerade deshalb erhalten seine Analysen ein besonderes Gewicht. Sie breiten Material aus und denken an diesem Material entlang, ziehen den Horizont der so interpretierenden Betrachtung weit über den Rahmen des Jüngerschen Werks aus und zeigen es in den Relationen, in denen es tatsächlich steht, verweisen aber auch auf seine Defizite, indem sie die anderen möglich gewesenen philosophischen, soziologischen, psychologischen und ästhetischen Denkansätze darstellen, in denen auch, aber anders auf die Wirklichkeiten der Moderne reagiert wird: und zwar radical anders, oder, etwa mit Blick auf Walter Benjamin, mit ähnlicher Wahrnehmung bei völlig anderer Schlussfolgerung. Unter solch methodischem Zugriff enthüllt sich Jüngers Werk auf dem von Meyer nachvollzogenen Wege zunehmend als Wahrnehmung bloss noch ästhetischer Freiheit, «*künstlerisch hervorzubilden, was an der Wirklichkeit so wenig wie an der Zeit geprüft werden muss*»; und dies auf eine Weise, dass Jünger in selbstverordneter ästhetisierender Schreibmanier nur noch Unverbindlichkeiten mitteilt, diesen Unverbindlichkeiten aber den falschen Schein einer zwingenden Erkenntnis verleiht, die Widerspruch nicht zulässt (oder nur noch pauschale Ablehnung) und jegliche Diskussion unmöglich macht: So als könnte man über Jünger nicht mehr diskutieren — nur noch an ihn glauben oder ihn ignorieren. Zwar kann man immer über ihn schimpfen: den unverbesserlichen Krieger, den unveränderten, heute vielleicht mildeeren Nationalisten, den überhobenen Autor, den Dichter und Seher. Aber das bringt eben nicht viel mehr als eine Ampel, die ihre Signale auf (Denk-)-

Verbote und -Gebote stellt. Damit hat sich Martin Meyer nicht begnügt.

Leider kann in solchen Besprechungen nur ein kleiner Hinweis gegeben werden auf die gewaltige Denk- und Darstellungsarbeit, die Meyer mit seinem Jünger-Buch geleistet hat — denn es wird jedermann einleuchten, dass die diffizilen, weil differenzierten Argumentationszüge Meyers, in die das Belegmaterial eng verflochten ist, weder auf diesem knappen Raum zu zitieren, noch aber auf knappe Formeln zu reduzieren sind; Formeln wären eben auch wieder nicht mehr als Schlagworte, und gerade die will Meyer ja auflösen. Dennoch ein Beispiel:

Eine der eindringlichsten Stellen, die Jüngers Optik Ende der zwanziger, Anfang der dreissiger Jahre entfalten — eine Optik, die das gesamte Werk grundiert und deshalb bemerkenswert ist, weil sie trotz ihres selbstbehaupteten «*stereoskopischen Blicks*» wesentliche Erkenntnisse geradezu obstinat ausblendet —, findet sich da, wo Meyer nach seiner Analyse des «*Arbeiters*» und seiner monströsen «*organischen Konstruktion*» über Valérys bereits 1896 kreierten «*Dämon der Möglichkeit*», Monsieur Teste und dessen Aversion gegen jede Berührung mit der Wirklichkeit, und dann über Jüngers Schrift «*Über den Schmerz*» von 1934 nachdenkt: «*Jeder Beunruhigung über den Zeitenlauf drängt sich die Frage nach dem Kommenden auf. Jede Faszination über die neuen Symbole zieht die Frage nach dem Sinn der Erscheinungen nach sich. Und wo der Beobachter glaubt, dass der geschichtliche Einschnitt so tief geführt ist, dass er das Kontinuum unterbricht, setzen eschatologische Reflexionen ein. Innerweltliche Eschatologie tendiert dazu, die Zukunft zu entzeitlichen. Seit den Vorstudien*

zum ‹Arbeiter› entwickelt Jünger eine Perspektive der schliesslich abgeschlossenen, definitiv eingerichteten Räume, und was er in den Phänomenen der Technik erkannt zu haben meint, nämlich ihre universale ‹Sprache›, die ihre formale Potenz und de(n) Mangel an Zufälligem, der sie so unangreifbar macht, veranlasst hat, ihr am Ende ihres Prozesses eine Planlandschaft des unstörten, berechenbaren Verkehrs zu unterstellen. Der einzige Faktor, der dem Zufall nicht entzogen ist, der nicht zur Gänze lesbar wird und einen Rest von Schicksal mit sich führt, ist der Mensch. Doch auch er ist modifizierbar: wird er entschieden genug in den Schulen der technischen Welt ausgebildet, verliert er nach und nach seine unbestimmte Offenheit — die im Prinzip seine Stärke, im Vollzug des technischen Plans jedoch seine Schwäche ist. Als letztes Relikt von Unverfügbarkeit bleibt der Schmerz, von dem man zu wissen bekommt, dass er als Massstab unveränderlich ist.»

In seiner Schrift «Über den Schmerz» nun geht es Jünger eben darum, dem Schmerz gegenüber eine «überlegene Haltung» zu gewinnen. Wird — so Meyers Argumentation dazu — die Aufhebung oder Linderung des Schmerzes auf natürliche Weise nicht möglich, «sei es, dass der Schmerz alle Heilkunst überbietet, sei es, dass er dem Bewusstsein geschlagen wurde —, wird eine andere Art von Entlastung aufgeboten: die Metaphysik der Ergebenheit setzt ein, wo nur der Glaube das Unerträgliche zu mildern vermag». Auch Jünger gründe seine «überlegene Haltung gegenüber dem Schmerz auf einer Verheissung»: Er ordne die «Schmerzproblematik dem geistigen Bereich des ‹alten› Menschen zu», «während die Auflösung dieser ‹Empfindungsschwäche› der neuen ‹Rasse› zuge-

mutet wird». «Keine Metaphysik der Tröstungen wird hierbei zur Verfügung gestellt, vor allem keine Ethik; es ist der geschichtliche Prozess selbst, der aussondert und die Sensibilität verstählt.»

Wo aber die Empfindung des eigenen Schmerzes aufgehoben ist, fällt auch die Empfindungsfähigkeit für den Schmerz anderer Menschen aus, deren «Objektwerdung damit beschlossen ist». «Ohne dass Jünger den Gedanken ausspräche, birgt der Ansatz die erschreckende Wahrheit, dass in und mit der Technik ein Verhalten des Menschen zu seines gleichen möglich wird, das nur noch auf der Basis der Objekte läuft.» Wenn die eigene Empfindsamkeit für den Schmerz aufgegeben wird und damit also auch die Empfindungsfähigkeit für den Schmerz der anderen entfällt, bewegen und verhalten sich alle nur noch wie Objekte gegeneinander — «insofern bewirkt die Vergegenständlichung allerdings nicht die beschriebene Überlegenheit über sich selbst» — also keineswegs Jüngers «überlegene Haltung» —; sondern «in der Trance der Objektwerdung erblendet lediglich die Fähigkeit, diese Form der Selbst-Preisgabe zu durchschauen».

Meyer destilliert hier aus Jüngers Text das ihm zu Grunde liegende Syndrom, dessen Fehlschlüsse und denkerische Defizite letztlich jene ethikfreie und amoralische Haltung bezeugen, die im Geist einer Zeit liegen, in dem und in der Auschwitz möglich wurde. Wo nur noch Objekte eine Planlandschaft bevölkern, denen ihr ureigenst Menschliches — Liebes- und Schmerzempfindung — als blosse «Empfindungsschwäche» (Jünger) abtrainiert werden kann (und laut der «Arbeiter»-Schrift auch soll), wird die industrielle Ermordung von Menschen, die in den Plan dieser «Landschaft» nicht passen,

nicht nur denkbar, sondern eben auch möglich.

Hier wird nicht unterstellt, dass Jünger solches gedacht habe; im Gegenteil, hier wird festgestellt, dass er eben nicht bedacht hat, was sein Denken realiter zu implizieren vermöchte.

Ich halte Martin Meyers Buch für die beste Arbeit, die bislang über Ernst Jüngers Werk geschrieben worden ist. Es ist eben keine «*Verunklärung, Verharmlosung und Entrückung von Jüngers teutonischem Todestriebwerk*», wie der journalistische Haudegen Meienberg unterstellt (und als Beleg ein paar aus sehr umfangreichen und diffizilen Gedankengängen gerissene und dementsprechend verunstaltete Zitate präsentiert), noch ist es ein Buch, das Jüngers Werk unterpflügen will. Meyer nimmt Jüngers Werk als das, was es ist: als ein monströses Faktum, an das eine so umfassende analytische Annäherung (im Sinne von Aufschlüsselung, nicht von Anbiederung) bislang wohl des-

halb unterblieben ist, weil es nicht nur in seinen kriegerischen Schriften abschreckt, sondern weil es in seinen sogenannten «zeitdiagnostischen» Teilen (vom «Arbeiter» bis zu «An der Zeitmauer» usw.) sich als unlösbares, von der Wirklichkeit abgehobenes Vexierspiel beliebig assoziierender und apodiktisch vermittelter Denkanstrengungen präsentiert — von wenigen erzählenden Werken abgesehen, den «Afrikanischen Spielen» etwa oder «Eine Gefährliche Begegnung», die nicht als Illustrationen der Jüngerschen «Geschichtsphilosophie» zu verstehen sind.

Meyer hat Ernst Jüngers Werk ins kritische Bewusstsein gehoben wie kein anderer. Ohne seine Erkenntnisse wird eine künftige Diskussion über Jünger nicht mehr möglich sein.

Heinz Ludwig Arnold

¹ Martin Meyer: Ernst Jünger. Carl Hanser Verlag, München 1990.

Japanisches Jahr in Frankfurt am Main

Von Anfang September bis Ende November laufen in Frankfurt am Main kulturelle Veranstaltungen unter dem Titel «*Japanisches Jahr*». Literatur, bildende Kunst, Musik, Theater, Tanz, Film, jedes Gebiet ausser der Architektur, das mit Kunst oder Kunsthandwerk zu tun hat, wird an verschiedenen Orten in der Stadt oder auf dem Messegelände vorgestellt. Während der Buchmesse im Oktober finden drei Symposien statt, eines mit dem Thema: «*Eine neue Epoche und ein neuer Ausdruck*

der Literatur — Deutschland und Japan.»

Wer sich vorher über den Sachverhalt orientieren will, schaut sich beispielsweise in den «*Heften für ostasiatische Literatur*» (Dezember 1989) die Liste an mit deutschsprachigen Publikationen von Primär- und Sekundärliteratur. Knapp ein Viertel sind Buchveröffentlichungen, der Rest sind Aufsätze und Übersetzungen in Fachzeitschriften. Offensichtlich nehmen japanische Autoren auf dem deutschen

Büchermarkt noch einen bescheidenen Platz ein. In jüngster Zeit und besonders in den letzten zwei Jahren riskieren Suhrkamp- und Insel-Verlag, Hanser und iudicium-verlag, München, und ebenfalls der Diederichs-Verlag, in regelmässigen Abständen Übertragungen herauszugeben.

Aus der 1990 erstaunlich grossen Zahl der Neuerscheinungen — vornehmlich im Inselverlag — sei hier auf den Kawabata-Band bei Hanser hingewiesen. (Hanser verlegt seit 1956 Romane und Erzählungen des Nobelpreisträgers *Kawabata Yasunari*, 1899—1972.) «Handtellergeschichten» lautet der Titel; es ist eine Anthologie von dreiunddreissig Geschichten auf hundertvierzig Seiten¹. Die Geschichten — man ist versucht, das Wort mit Anführungszeichen zu versehen — sind datiert von 1923—1950; die meisten aber stammen aus den zwanziger und frühen dreissiger Jahren. Der Leser findet in diesen kurzen Prosaexten nicht allein den Stoff und die Stilmerkmale, die für diesen einzelnen Autor charakteristisch sind, sondern auch, was oft für das Typische der japanischen Literatur gehalten wird. «*Japanische Kunst ist die Kunst der Andeutung*» ist heute kein unbestrittenes Klischee mehr; eine Spur Wahrheit enthält es noch immer. Kawabata, ein Meister im Andeuten, erwähnt in einem autobiographischen Essay, aus fremden Ländern hätten ihm während der Kriegsjahre viele japanische Soldaten geschrieben, sie seien zufällig auf seine Bücher gestossen, und die Lektüre habe ihre nachhaltigsten Heimatgefühle geweckt.

Die «Handtellergeschichten» sind Miniaturen; die einseitigen haben Platz auf der Handfläche. Man kann sie auch wie Entwurfsskizzen betrachten; denn jede birgt ein Spektrum psychologi-

scher Varianten, die sich ausführen lassen. Oft sind Nichtigkeiten der Anlass einer Geschichte. «*Nichtigkeiten soll man nicht leichtfertig verachten*», heisst es einmal. Da wird von einem Dichter erzählt, der von einem Reporter um ein Bild für die Zeitung gebeten wird. Der Mann hat bloss ein Foto zur Hand, das ihn zusammen mit der einstigen Geliebten zeigt. Er schneidet die Aufnahme entzwei. In diesem Augenblick verblasst die bis anhin faszinierende Ausstrahlung der jungen Frau. «*Was denn, ein so gewöhnliches Mädchen soll sie gewesen sein?*» Nach einigen Zeilen dann die Frage: «*Was hätte wohl die Geliebte empfunden, wenn die Zeitung das Doppelporträt gedruckt hätte? Käme sie von irgendwoher zu mir zurückgeflogen?*» — Die Spuren erloschener Gefühle verwischen nie ganz; eine banale Szene veranschaulicht diese Erfahrung.

Kawabata vermag aus den alltäglichsten Verrichtungen das verborgene Empfindungsleben der Menschen herauszulesen. Es sei noch die Geschichte «*Make-up*» herausgegriffen, sie beginnt mit dem Satz: «*Unser Toilettenfenster liegt der Toilette der Yanaka-Trauerhalle genau gegenüber.*» Aus dem Fenster fällt, nach Beerdigungen, der Blick auf Kränze weisser Chrysanthemen, die gegen Morgen weisser und weisser werden und deren Silberpapier immer heller strahlt. Ängstlich hockt zufällig mal ein freigelassenes erschöpftes Kanarienvögelchen darauf. Tagsüber erscheinen im Friedhofstoilettenfenster über den duftenden, welkenden Blumen junge Frauen, die sich für die Totenfeier schminken. Mit dunklem Rouge malen sie sich die Lippen; da glaubt der heimliche Beobachter, «*blutige Lippen vor sich zu haben, die an Toten lecken, und es überläuft ihn ein*

kalter Schauer. Das Makabre ist eine, nicht die wichtigste Komponente von Kawabatas Sensualismus, auch wenn er 1934 bekennt: «*Die Schönheit des Hässlichen zieht mich an.*»

«Décoration de sentiment» ist der eine Teil des doppelsprachigen Titels, unter dem Kawabata 1926 fünfunddreissig «Handtellergeschichten» herausgab. Der französische Ausdruck ist so zu verstehen: Auf einen Sinneneindruck reagiert der Dichter spontan — scheint es, oder sollte es scheinen — mit einer gefühlsmässigen Assoziation, mit Erinnerungsbildern und nachher oder gleichzeitig mit einer blitzartigen Reflexion über die Nichtigkeit oder die Schönheit der Welt. Die Redewendung, «*Eine Schwalbe macht noch keinen Sommer*», gilt im umgekehrten Sinne für diese Kurzprosa. Der präzis dargestellte Flügelschlag evoziert simultan eine Reihe sinnlicher und geistiger Sensationen. Als Notate festgehalten, geben sie der Phantasie einen leichten Schubs; Autor und Leser haben die Freiheit, den empfangenen Impuls nach Lust und Vermögen zu fördern oder ausklingen zu lassen.

Die raffiniert gewählten Nichtigkeiten, die Augenblicksepisoden erregen eine prickelnde Lektürestimmung. In den Erzählungen und Romanen ordnet der Dichter die Miniaturen in einen losen, eigentlich zwingenden Zusammenhang. Diese Kombination von sinnlicher Präsenz und Andeutung ist vermutlich der Grund, warum auf den pazifischen Inseln und auf dem asiatischen Festland stationierte Soldaten von Kawabatas Büchern betroffen waren. Sie vermochten die Wirklichkeitsausschnitte mit ihren Erinnerungen, Empfindungen und Träumen auszumalen. Ausdrücke wie «*Geschrill der Abura-Zikaden*» lösen Heimatgefühle

aus, mahnen an den Frühherbst. Der Satz: «*Die Yasugi-Sängerin, sie hat einen Kurume-Mantel übergeworfen und die Tabi-Socken ausgezogen, ist auf dem Weg nach Hause*», assoziiert mancher spontan mit Tokio, genauer mit dem Artisten- und Künstler-Viertel Asakusa. Für die meisten deutschen Leser haben einzelne Worte nur exotischen Reiz. (Im Glossar sind sie erklärt.) Uns fesseln, ausser den trefflichen Schilde rungen, die nebenbei eingestreuten Reflexionen, die wie viele Geschichten mit einer Frage enden. Beispielsweise: «*He, Leute, ihr geht ja in die Vergangenheit, murmelt der Dichter, der ihm entgegenkommenden Menge zu. Ich meinerseits marschiere in die Zukunft. Also wäre, wer in dieselbe Richtung geht wie ich, wäre er, meint ihr, gleichfalls in die Zukunft unterwegs? Dass ihr euch da bloss nicht irrt!*»

«*Auf der Suche nach einem neuen Weltsystem*» ist das Thema des ersten Symposiums in Frankfurt. Die Literatur nimmt an der Suche teil. In den Weltsystem-Rahmen wäre, nebst den Deutschland-Japan betreffenden Fragen, auch das dritte Thema einzufügen: «*Was bedeutet die japanische Literatur für Europa?*» Die Diskussionen werden von der Tatsache ausgehen, dass sowohl klassisch abendländische als auch neue westliche Dichtung in Japan seit über hundert Jahren auf vielfach breiterer Basis gelesen und im dichterischen Schaffen verarbeitet wird als japanische Literatur in unserem Kulturkreis.

*

Die «*Romanze östlich des Sumida gawa*» von Nagai Kafū² und die Erzählung «*Der Sommer an jenem Tag*» von Saegusa Kazuko³ regen zu vergleichender Lektüre an, so unähnlich auch die

beiden Bücher zuerst erscheinen mögen. Nagai Kafû (er lebte von 1879 bis 1959) und die 1929 geborene Schriftstellerin vertreten zwei derart verschiedene Epochen, wie es sich in dieser Schärfe in der japanischen Literatur kaum je gezeigt hat. Die Zäsur, gemeint ist die erste militärische Niederlage in der Geschichte der Nation, hat tiefen Spuren in allen Lebensbereichen hinterlassen und radikale, bisher undenkbare Veränderungen bewirkt. Der 15. August 1945, das ist *«Jener Tag im Sommer»* an dem der Kaiser die Kapitulation verkündet. Dieses Datum ist gleichsam die Spitze einer riesigen Pyramide, in der eine Fülle an literarischer Produktion sich ausdehnt.

Saegusa Kazuko lässt ihre Erzählung an eben diesem Tag beginnen. Im Nachwort schreibt sie, das Thema habe sie während vier Jahrzehnten beschäftigt, aber erst als beinahe Sechzigjährige habe sie die angemessene Formulierung gefunden. Die Tatsache, dass Nagai Kafû als Achtundfünfzigjähriger die *«Romanze östlich des Sumidagawa»* veröffentlicht, bietet einerseits die Möglichkeit, frühe Alterswerke zweier Autoren zu vergleichen, und anderseits können wir uns eine Vorstellung machen von der Welt, in der unsere Zeitgenossin aufgewachsen ist. Ihre Kindheit und Jugend fallen in die Zeit kriegerischer Auseinandersetzungen. In den frühen dreissiger Jahren besetzen die Japaner die Mandschurei, 1937 beginnt der Krieg mit China und 1941 mit den Vereinigten Staaten. *«Friede»*, das war für Saegusa Kazuko ein Fremdwort.

Im ersten Jahr des chinesisch-japanischen Krieges publiziert Nagai Kafû seine Romanze. Flieht der Autor in einen ästhetisierenden Romantizismus? fragt man mit Recht. Nach der

Lektüre lautet die Antwort: Nein. In der, wie er sie betitelt *«Überflüssigen Zugabe zum Werk»*, schreibt Kafû: *«Was man einmal willkürlich zerschlagen hat, bleibt irreparabel, auch wenn man's gern wieder ganz hätte.»* Der angehende Sechziger sieht genau, was in der japanischen gesellschaftlichen und politischen Welt zerschlagen wird, nämlich die demokratischen Tendenzen, die die persönliche und die künstlerische Freiheit garantieren. In der Romanze manifestiert sich die Würde der weiblichen Hauptfigur — einer Kurtisane — darin, dass sie den im Innersten verborgen gehaltenen Wert nicht preisgibt. — Den innern Wert bewahren in politisch widerwärtiger Zeit — das ist dem unkämpferischen, unpolemischen Schriftsteller das Wichtigste.

Vermittelt Kafû ein verlässliches Bild der späten zwanziger und dreissiger Jahre? Er könnte es nicht ertragen, wenn er seiner Schilderung der Wirklichkeit Gewalt antun müsste, sagt er einmal. Genau und fein, wie mit dem Silberstift, so dünkt es uns, zeichnet er das Tag- und Nachtleben Tokios. Er gesteht allerdings, sobald er den Pinsel aufsetzen wollte, schienen ihm seine Beobachtungen gar zu unvollständig. Das Zögern hat eine lockere und doch präzise Erzählstruktur zur Folge. Kafû spielt mit verschiedenen epischen Mustern: Rahmengeschichte und Binnengeschichte unterbricht er mit auktorialen Interventionen. Da fügt er ein Gedicht ein, dort ein Zitat aus alter oder moderner Literatur. Die kunstvolle Komposition ist eine Romanze in zwei Variationen mit dem Thema: das Liebesverhältnis zwischen einem älteren Mann und einer jungen Frau.

Im Frühsommer beginnt die Geschichte, im Spätherbst endet sie.

Der Ich-Erzähler und die Kurtisane finden rasch einen vertraulichen Ton, doch zufällig, wie die Bindung zustandegekommen ist, löst sie sich wieder auf. So wie der alte Mann auf seinen abendlichen Spaziergängen diesseits und jenseits des Sumidagawa, des Flusses, an dem Tokyo liegt, absichtslos nach Yoshiwara am östlichen Ufer gerät, gelangt er in die vornehmen und in die stillen Quartiere. — «Nach dem Nachtessen», berichtet er, «trat ich, kaum hatte ich die Essstäbchen beiseite gelegt, aus der Tür, schlenderte los und liess mich ganz von dem Willen meiner Füsse treiben, sollte es auch so weit wie nach Senju oder Kameido gehen.» Immer wieder betont Nagai Kafû, wie vorurteilslos er die Umwelt auf sich wirken lässt. Diese weitwinklige Perspektive fasst poetische Stimmungsbilder und kritische Betrachtungen; beispielsweise: «Aber unsere heutige Welt lässt sich nicht so einfach an der bisherigen Moral und dergleichen messen. Freilich, sobald man alles als die Erscheinung eines Energieausbruchs interpretiert, sind Attentate, Unzucht und anderes mehr nichts, weswegen man die Augenbrauen hochziehen müsste. Energieausbruch — damit meine ich die überhitzte Leidenschaft, mit der man neuerdings jedem Wunsche nachgibt. Sport- und Tanzfieber, Reise- und Alpinismusfieber, dann die Sucht der Pferderennen, die Wettsucht, das sind doch alles Erscheinungen dieser urplötzlich hervorgebrochenen Wünsche.» Solch treffende Sätze würzen die distanzierte Beschaulichkeit des Ganzen, wie etwa auch die kleine Nebenbemerkung zur Prostitution, nämlich dass jede Zeit ihre Methode habe, ewig unveränderlich, Frauen auszunutzen.

Politische und zeitkritische Töne sind vernehmbar in der auf eine heiter-

ernste Melancholie eingestimmten Romanze. Der Literat, der Künstler im Sinne Kafûs ist gleich dem Rohrsänger: «Er schwingt sich allein aus der Schlucht zu den Höhen der Bäume empor.» In den Höhen empfindet er erst eine «irgendwie aus dem früheren Leben herreichende Verbindung.» Von dorther fliessen ein chinesisches, ein japanisches Gedicht in den eigenen Text, alte Weisheiten bieten als Zitate sich an, wie es in der Dichtung jahrhundertelang üblich war. Aktualität und Tradition gehen in Nagai Kafûs Werk zwanglos ineinander über.

Kann man nach 1945 noch in dieser Weise erzählen? Diese Frage scheint bis weit in die fünfziger Jahre verneint zu werden. Doch Saegusa Kazukos Geschichte «Der Sommer an jenem Tag» wurde 1987 publiziert. Es ist ein fiktives Tagebuch vom 15. bis zum 24. August. Eine Bemerkung zu diesem Erzählmuster: Kafûs Romanze ist, ohne negativen Unterton, als Journal eines kultivierten, geistreichen Flaneurs zu bezeichnen. Die Tagebuchform ist in Japan seit sehr früher Zeit gepflegt worden. Vor allem Frauen sind vorbildliche Verfasserinnen. In loser Folge werden Fakten und Reflexionen festgehalten. Gewichtiges und Banales ergibt das lebendige Bild eines Tages. Eine zweite Bemerkung: Das bis ins zwanzigste Jahrhundert wohl charakteristische Stilmerkmal japanischer Literatur ist die Virtuosität, mit der Fremdes im eigenen Text zitiert wird. Ein ständiges Besinnen auf die Herkunft gilt als Voraussetzung des Schreibens überhaupt.

Die historisch erste Niederlage von 1945 blockiert gleichsam diesen Rückblick. Gegenwart und Zukunft fordern alles Interesse. Die anfänglich allgemeine Verstörtheit gestaltet Saegusa

heute aus kritischer Distanz. In der Zeitspanne von zehn Tagen schildert sie die Nachwirkung des Schocks bis zur Entspannung. Takako, eine sechzehnjährige Schülerin führt Buch über jene Sommertage. Das Mädchen — im gleichen Alter wie damals die Autorin — lebt im Internat; den Schülerinnen bleibt neben dem Einsatz in einer militärischen Uniformenschneiderei und später bei Räumungsarbeiten in den Ruinen noch Zeit zum Studium. Die Eintragungen beginnen am fünfzehnten August. Punkt zwölf Uhr sind Lehrer und Schüler in der Aula versammelt. Aus dem Radio tönt die Nationalhymne. Darauf die Ansprache des Kaisers. «*Dass der Krieg verloren war, nahm ich mit der Stirn am Boden in mich auf.*» Am nächsten Tag notiert Takako: «*Mein Blick fiel auf die konfuzianische Erbauungsschrift... Ein Gefühl von Überdruss stieg in mir auf.*» Mit den Büchern, die sie von zu Hause mitgebracht hatte, weiss sie nichts mehr anzufangen. Die Anthologie japanischer Lyrik. — Was soll das Wohlgeformte? Und Rousseaus «*Emile*» — er geht sie nichts an. Die heranwachsende Frau merkt, wie in ihr etwas zu «*zerbröckeln*» beginnt. Sie und ihre Kolleginnen und die Lehrer, alle sind mit einem Schlag desorientiert.

Zeitungsberichte, Regierungserlasse klären die Lage nicht. Die Mädchen lesen Reportagen, Kommentare zum Tagesgeschehen, verstehen die Widersprüche nicht. Takako zitiert öffentliche Abschiedsbriefe von Generälen, von Ministern, die Selbstmord verüben. Die Worte flössen noch immer Achtung ein, aber die Empfindlichkeit für das Phrasenhafte wächst. Gedichte in frecher, harter Sprache und solche in sentimental, falschen Tönen erscheinen in Zeitschriften. Die Mädchen diskutieren

und streiten darüber. Takako reflektiert über ihr bisher gelebtes Leben, sie sieht, wie das was in ihrer Kindheit unverrückbar gegolten hat, seinen Wert verliert. Naiv und ehrlich hatte sie einst an die Göttlichkeit des Kaisers geglaubt. Sie kam, da ihre Mutter evangelische Christin war, zum Schluss, dass der Vater im Himmel sein einziges Kind in Europa als Jesus Christus und in Japan als lebenden Gott auf die Erde geschickt habe.

Vergangenheit und Gegenwart verwirren die Jugendlichen, aber lähmen sie nicht; sie holt sich in der Internatsbibliothek die «*Geschichte vom Prinzen Genji*». Das ist der grosse Roman, verfasst von der Hofdame Murasaki Shikibu an der Wende vom zehnten zum elften Jahrhundert. Wie ein nie erloschenes Licht leuchtet dieses Buch über die literarische, ästhetische Tradition. Takako versucht, sich in die vertraut-fremde Welt zu flüchten. Enttäuschung und die Hoffnung, sich im Innersten wieder zu finden, wechseln ab. «*Ich klammerte mich an die «Geschichte vom Prinzen Genji», weil ich mich vor der ständigen Veränderung fürchtete*», gesteht sie am 19. August. — Nagai Kafū hat 1937 beim Ausbruch des japanisch-chinesischen Krieges von den Werten geschrieben, die tief im Innern versteckt seien und unbedingt bewahrt werden müssten.

Die Geburtsdaten der beiden Autoren liegen fünf Dezennien auseinander; als Sechzigjährige drücken sie in ihrer Arbeit substanzell Verwandtes aus. Das Formale in der Kunst ist dem Wandel der Zeiten unterworfen, der Gehalt erscheint in geringerem Masse davon betroffen. Grundsituationen des Menschenlebens, nicht nur die extremen wie Geburt und Tod, hat jede Genera-

tion, jedes Individuum zu bewältigen; der schöpferische Mensch bemüht sich, im Rahmen seiner Fähigkeiten, um eine überindividuelle Form. Nagai Kafû und Saegusa Kazuko haben das Ziel vor Augen, ein Werk zu schaffen, das die Epoche charakterisiert und auf Grund seiner literarischen Qualität vorwärts und rückwärts über sie hinausreicht. Unter diesem Aspekt zeigt sich bei beiden das typisch japanische Bewusstsein von der Flüchtigkeit der eigenen Zeit. Saegusas Erzählung setzt ein mit: «*Die Zeit floss merkwürdig zäh gegen Mittag. Am ganzen Körper spürte ich, dass sie begonnen hatte, ein eigenes Mass zu entwickeln, unabhängig vom Vorrücken des Zeigers auf der Uhr.*» Am 20. August heißt es dann: «*Heute mittag werden seit der Rundfunkansprache des Kaisers genau hundertzwanzig Stunden vergangen sein. Sie sind im Handumdrehen verflogen, und sie liegen schon weit zurück. Was soll's, der Tag geht auch vorbei!*»

Auf der letzten Seite seiner «*Überflüssigen Zugabe zum Werk*» schreibt Nagai Kafû: «*Die Laute von gestern haben heute alle einen neuen Klang. Wenn ich denke, dass der Herbst auch dieses Jahr schon restlos dahingegangen ist, dann kommt es mir so vor, als gehörten die Träume in jenen schlafarmen Nächten des heissen Nachsommers, die im kalten Mondlicht betrachteten Landschaften irgendwie weiten, fernen Zeiten an . . .*»

Elise Guignard

¹ Yasunari Kawabata. Handtellergeschichten. Ausgewählt und aus dem Japanischen übersetzt von Siegfried Schaarschmidt. Carl Hanser Verlag, München/Wien 1990. — ² Nagai Kafû. Romanze östlich des Sumidagawa. Aus dem Japanischen übertragen und mit einem Nachwort versehen von Barbara Yoshida-Krafft. Insel Verlag, Frankfurt am Main 1990. — ³ Saegusa Kazuko. Der Sommer an jenem Tag. Aus dem Japanischen übertragen und eingeleitet von Irmela Hijiya-Kirschner. Insel Verlag, Frankfurt am Main 1990.

Der Streit um Christi Ursprung

Theologie im Gespräch

Ausgehend von der Tatsache, dass sich die Theologie in einer geistesgeschichtlichen fatalen und pastoral gefährlichen Situation befindet und zwischen den offiziellen theologischen Aussagen und dem Glauben vieler Zeitgenossen eine erschreckende Diskrepanz besteht, erscheint rechtzeitig ein neues Buch, das verheissungsvolle Perspektiven eröffnet und dem religiös Interessierten grosse und gute Dienste leisten kann.

In der gründlichen wissenschaftlichen Untersuchung von Karl Josef Kuschel: «*Geboren vor aller Zeit?*»¹ — sie wurde 1989 von der katholisch-theologischen Universität Tübingen als Habilitationsschrift angenommen — wird die Geschichte der Wiederentdeckung der Präexistenz Christi in der Theologie des 20. Jahrhunderts dargestellt, eine Geschichte gescheiterter und dennoch immer wieder neu geführter Gespräche. Kuschel (geboren 1948),

Dozent und Mitarbeiter von Hans Küng am Institut für ökumenische Forschung in Tübingen, holt weit aus in seinem, durch eine reiche Fülle des verarbeiteten Stoffes beeindruckenden Werk, um einen christologischen Glaubenssatz für die heutige Zeit kommunikationsfähig zu machen, nicht nur im innertheologischen, sondern auch im aussertheologischen Gespräch.

Kuschel beginnt mit der Schilderung des Konfliktes der beiden grossen gegensätzlichen Repräsentanten der protestantischen Theologie: Adolf von Harnack und Karl Barth. Während Harnack, der letzte bedeutende liberale Exponent der historisch-kritischen Theologie, die Lehre von der Präexistenz Christi als unhaltbar erachtete, entfaltete Barth gegenüber der harmonisierenden Jesusfrömmigkeit des Liberalismus und gegen die Existenzkrise der Zeit seine dialektische Theologie, vor allem in seiner zeit-, gesellschafts- und kirchenkritischen Dogmatik, mit ihrer paradoxen Präexistenz- und Inkarnationschristologie. Im weiteren setzt sich Kuschel dann mit Rudolf Bultmann auseinander, der mit seiner Christologie einen dritten Weg zwischen Harnack und Barth ging und davon überzeugt war, dass die Vorstellung von der Präexistenz und Menschwerdung eines «himmlischen Wesens» ein vorchristliches Anschauungsmodell sei, das dem Weltbild des Mythos entstammt; erst in christlicher Zeit sei es aus dem Raum der Gnosis oder der jüdischen Apokalypse auf Jesus übertragen worden.

Einen besonderen Abschnitt widmet Kuschel der «*Präexistenzchristologie im ökumenischen Gespräch der Schriftverständigen*». Er weist dabei auf die Vielschichtigkeit und Vieldeutigkeit der historischen Phänomene hin, wobei er

weder Extrempositionen favorisiert noch Zwiespältigkeiten harmonisiert. Deutlich hält er fest, dass das Wort «*Präexistenz*» — geprägt vom römischen Philosophen Justin — kein biblischer Ausdruck, sondern ein problematischer nachbiblischer Reflexionsbegriff ist. Kuschel geht mit der Mehrzahl der heutigen Exegeten darin einig, dass das Judenchristentum noch keine Präexistenzchristologie kennt.

Schliesslich wendet sich Kuschel dem Gespräch mit der Gegenwartstheologie zu und veranschaulicht in seinen Ausführungen den Umbruch in der neuzeitlichen protestantischen und katholischen Christologie. Dem theologisch interessierten Laien ist damit ein sorgfältig zusammengestelltes Kompendium der systematischen Arbeit massgebender moderner Theologen aus beiden Konfessionen in die Hände gegeben.

Besondere Erwähnung verdient zweifellos der faszinierende Epilog, der nicht davor zurückschreckt, auch die Poesie und die Malerei in die theologische Diskussion um die Problematik der Christologie miteinzubeziehen. Kuschel bezeichnet die Literatur als «*kongenialen Gesprächspartner für das bessere Verständnis der Poesie der Präexistenzaussagen*». Seiner Überzeugung nach kann die heutige Theologie, wenn sie dem biblischen Wahrheitsgehalt in zeitgenössischer Sprache gerecht werden will, auf das Gespräch mit der Literatur, vor allem mit der modernen Lyrik, nicht verzichten. Kuschels Meditationen über Christusgedichte von Eduard Mörike («*Göttliche Reminiszenz*» 1845), Paul Celan («*Mandorla*» 1963) und Kurt Marti («*jahwe jesus jetzt*» 1980) sind, so scheint mir, ein geglückter Versuch, systematische

Theologie sensibler zu machen für poetische Sprache.

Der Verfasser rundet sein imponierendes Buch ab mit einer Referenz gegenüber der Kunst, «*deren unverbrauchte Bildersprache oft besser in der Lage ist, Menschen zu erklären, was hier der Sache nach auf dem Spiel steht*». Seine Bildmeditationen vermögen denn auch den Leser sehr zu bewegen. Paul Klees «Christus» (1926) macht es nach Kuschel möglich, «*sich in die Ursprünge des Seins mystisch und christologisch zu vertiefen*». Von den zahlreichen Bildern des russischen Malers Alexej Jawlensky, die meditativ das Christusgeheimnis in der Schöpfung aufgegriffen haben, beschreibt Kuschel einfühlsam das Bild «Dornenkrone» (1918).

Das besprochene Buch darf ohne Übertreibung als eine wegweisende Arbeit bezeichnet werden. Es offenbart einen verheissungsvollen theologischen Denkstil, der auf Problembewusstsein, Dialogfähigkeit und Authentizität der

Erfahrung setzt und so ein Sprechen über Fragen des Glaubens ermöglicht, das verbindend wirkt. Das Buch mag da und dort als herausfordernd empfunden werden, der Grundton ist jedenfalls versöhnlich, ökumenisch. Unverständlichkeit und Weltfremdheit einer steril gewordenen Theologie — ich denke da z.B. an die kürzlich erschienene «Instruktion» aus dem Vatikan als Antwort auf die «Kölner Erklärung» westdeutscher Theologieprofessoren vom 25. Januar 1990 —, verbunden mit einer immer noch ungelösten Krise der Glaubwürdigkeit klerikaler Instanzen, vermögen dem Glauben vieler suchenden und hoffenden Zeitgenossen nicht gerecht zu werden. Es ist daher gut und schön, auf diese Neuerscheinung hinzuweisen zu dürfen, die einen so aufgeschlossenen, weiten, interkonfessionellen Horizont offenbart.

Hans Beck

¹ Karl-Josef Kuschel: Geboren vor aller Zeit? Der Streit um Christi Ursprung, Piper Verlag, München/Zürich 1990.

Variationen über ein verbotenes Thema

Zu dem Sammelband «Mein Gottesbild»

Gemäss Bibelwort (2. Mose 20,4) soll sich der Mensch kein Gottesbild machen. Von mehr als fünfhundert angefragten Prominenten haben sich trotzdem rund fünfzig Wissenschaftler, Schriftsteller, Politiker, Künstler und Geschäftsleute bereit gefunden, für den von Jan Brauers herausgegebenen Sammelband «*Mein Gottesbild*»¹ einen Beitrag zu liefern. Den Einwand, Promi-

nenz bedeute nicht Kompetenz in der Gottesfrage, pariert Brauers mit der Bemerkung, kompetent sei da überhaupt niemand. Dies zu bestreiten, unterstehen sich wohlweislich auch die beteiligten Theologen nicht. Deren prominentester, Papst Johannes Paul II., ruft vielmehr mit dem Propheten aus: «*Ach, mein Gott und Herr, ich kann doch nicht reden . . .*» (Jer. 1,6) Er und

die andern Gottesgelehrten, katholische und protestantische, reden dann doch, aber bezeichnend ist der fast durchgängige Verzicht auf kirchenspezifisch konfessionelle Aussagen. Der Papst erwähnt die Kirche bloss am Rande, wobei er allerdings durchblicken lässt, dass er die seine für die eine wahre hält. Einige Theologen sprechen von Wandlungen ihres Gottesbildes, doch nicht von solchen, die zum Konfessionswechsel gedrängt hätten. Häufig wird betont, für das eigene Gottesverständnis sei Jesus Christus massgebend. Unter dem Eindruck all der mehr dem jesuanischen Ethos als dem christologischen Dogma verpflichteten Gottesbilder könnte man die Wiedervereinigung der Kirchen für eine blosse Angelegenheit des guten Willens halten, was jedoch ein Irrtum wäre.

Vom lieben Gott der Kindertage berichten Männer und Frauen, die in einem kirchentreuen Familiengehege aufwachsen durften. Wie sich ein früh eingepflanztes Gottvertrauen in mancherlei Nöten bewährt, ist den Ausführungen der katholischen Politikerin Roswitha Verhülsdonk zu entnehmen. Dagegen ist in den Beiträgen der Schriftstellerinnen Agnes-Marie Grisebach und Luise Rinser von kirchlicher Bindung kaum noch etwas zu merken. Mehrheitlich haben die Autoren, zumal die Wissenschaftler, das Bedürfnis, ihre Gläubigkeit intellektuell zu rechtfertigen. Wenig überzeugend tut dies der verstorbene Physiker Pascual Jordan mit der Behauptung, es gebe zwischen heutiger Naturwissenschaft und religiösem Glauben keine Widersprüche oder Gegensätze mehr. Wohl haben Relativitäts- und Quantentheorie den Gelungsbereich der Kausalität eingeschränkt, aber damit ist für die positiven Lehren vom Übernatürlichen

nichts bewiesen. Zu leicht genommen wird meist auch das Übel in der Natur. Die Welt, meint ein Anonymus, würde in ein Paradies verwandelt, wenn alle Christen das Gebot der Nächstenliebe befolgten. Die Fortdauer der ganz unparadiesischen Naturgesetzlichkeit vergisst er. Daran denkt auch der Basler Physiker Max Thürkauf nicht, wenn er eine christliche Naturforschung postuliert. Weil sich das von Jesus verkündigte Reich Gottes so schwer mit unserer natürlichen Welt zusammendenken lässt, muss man zu der Ansicht des katholischen Theologen Karl Herbst, Jesus sei ein Realist gewesen, ebenfalls den Kopf schütteln.

Herbst, ein von seiner Kirche «beurlaubter» Nonkonformist, übt beiläufig Kritik am Alten Testament, an der meist übersehenden nationalistischen Verengung von Israels Gottesbild. So weit geht der evangelische Theologe Sigurd Martin Daecke nicht. Er würdigt zwar spezifizierend die Vielfalt des biblischen Gottesbildes, vergisst aber sowohl den alttestamentlichen Gott der Steinigungsgesetze und Völkermordbefehle wie den neutestamentlichen der ewigen Höllenstrafen. Andere lassen die Bibelproblematik beiseite, so der Physiker A. M. Klaus Müller, der sich mit Begriffen wie Zeitmatrix und Fulguration um ein vertieftes Gottesverständnis bemüht. Weniger durch philosophische Begriffskünste als durch das Zeugnis fraglosen Gottvertrauens zeichnen sich drei Hochgeborene aus: der Kaisersohn Otto von Habsburg, Präsident der Paneuropa-Union, Wilhelm-Karl Prinz von Preussen, Herrenmeister des Johanniterordens, und der sich leider auch durch mangelhaftes Deutsch auszeichnende Fürst Johannes Baptista Miguel von Thurn und Taxis.

Wie bereits angedeutet, ist die kon-

fessionell-kirchliche Prägung der Beiträge eine rücksichtsvoll diskrete. Auf jüdische und islamische Abwandlungen des Gottesbildes hat der Herausgeber verzichtet oder hat solche nicht beschaffen können. Dafür bietet er insofern etwas Neues unter der Sonne, als da zwischen den gleichen Buchdeckeln der Papst und der bekannteste kritische Historiker und radikale Gegner der Papstkirche, Karlheinz Deschner, zum Wort kommen. Er sei kein Atheist, erklärt Deschner, aber sein Beitrag ist eine einzige heftige Anklage des institutionellen Christentums, dessen Kriminalgeschichte er in einem vielbändigen Werk zusammenfassend darzustellen begonnen hat². Ein surrealistisch-satirisches «*Gottesbild aus lauter Fetzen*» steuert der mit ihm befreundete Arzt und Essayist Klaus Katzenberger bei.

Als Polemiker nehmen Deschner und Katzenberger eine Sonderstellung ein, als Agnostiker haben sie unter den Mitarbeitern des Bandes eine Anzahl Geistesverwandte. Am nächsten steht dem kritischen Kirchenhistoriker der Soziologe Horst Herrmann. Er sieht Vorzeichen der späteren Unheils geschichte nicht bloss beim mosaischen «Herrn der Heerscharen», sondern auch bei Jesus, etwa in den «vater typischen Herrschaftsfloskeln» des Vaterun sers. Ein anderer Soziologe, Kurt Weis, sagt aus verwandter Sicht, Gott werde «wie jemand, der sich nicht wehren kann, schnell in die eigenen Interessen eingebaut und dann wie jemand, dessen Autorität unangreifbar ist, als Legitimation vorgeschoben». Zwei Psychologen, Horst von Gizycki und Karl M. Herrligkofer, retten sich aus dem «babylonischen Bildergewimmel» (Gizycki) in den

Glauben an ein unpersönliches Göttliches. Zwei weitere Brüder im Geiste sind der Zellbiologe Peter Sitte und der Molekularbiologe Frederic Vester. «*Agnostizismus bedeutet, dass man ein Irgendetwas nicht erkennen kann, nicht sein Sein und auch nicht sein Nichtsein.*» So der Erstgenannte. Persönlicher formuliert es Vester: «*Der unbedingte Glaube an die Nichtexistenz Gottes ist mir (. . .) genauso suspekt wie der unbedingte Glaube an seine Existenz.*» Sitte, der seinen Agnostizismus als religiös versteht, wirft die kühne Frage auf, ob die Evolution der Welt Abbild einer Evolution Gottes sein könnte. Liebhaber des Gefährlichdenkens seien darauf hingewiesen, dass diese schon von Schelling konzipierte Idee von dem unlängst verstorbenen Schweizer Philosophen Walter Robert Corti in der Essaysammlung «*Der Mensch im Werden Gottes*»³ ausführlich erörtert wird.

Von den Sonderfällen abgesehen, ist Jan Brauers' Gottesbilder-Galerie keine Schule des Gefährlichdenkens, aber für Leser, die Ungleicher zu vergleichen wissen, aufregend genug.

Robert Mächler

¹ Mein Gottesbild. Eine Anthologie, herausgegeben von Jan Brauers. nymphenburger in der F. A. Herbig Verlagsbuchhandlung, München 1990. — ² Karlheinz Deschner, Kriminalgeschichte des Christentums. Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg. Bisher sind zwei Bände erschienen (1986 und 1988), die die Zeitspanne von den biblischen Ursprüngen bis zu Kaiser Justinian I. umfassen. — ³ Walter Robert Corti, Der Mensch im Werden Gottes. Zweiter Band der Gesammelten Schriften. Mit Beiträgen von Martin Werner und Jakob Amstutz. Novalis Verlag, Schaffhausen 1988.